

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

O BAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E A ESCUTA NOS PROCESSOS DE
APRENDIZAGEM: A IMPORTÂNCIA DA RELAÇÃO ENTRE O BAIXO E A
PERCUSSÃO

SERGIO CASTANHEIRA

RIO DE JANEIRO, 2016

O BAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E A ESCUTA NOS PROCESSOS DE
APRENDIZAGEM: A IMPORTÂNCIA DA RELAÇÃO ENTRE O BAIXO E A
PERCUSSÃO

Por

SERGIO CASTANHEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da professora Dr.^a Luciana Requião

Rio de Janeiro, 2016

Dedico esta pesquisa a Luana, minha primeira filha que está por vir, e que com apenas dezessete semanas de “barriga” já me enche de amor e vontade de continuar estudando

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer especialmente a minha mãe, Jana Eiras, atriz e professora que sempre me inspirou com sua mistura de mulher batalhadora e bem-humorada. Obrigado por cuidar, amar, inspirar, e claro, pelas broncas bem dadas.

Na vida tive a sorte de ter dois pais. Um deles é Chico Lá. Seu constante processo criativo, sempre unindo música ao teatro, além, é claro, das dicas de violão, foram muito importantes em minha formação. Obrigado! O outro é o Luis Felipe. Obrigado demais pelo primeiro baixo, por ter me inscrito na escola de música Villa Lobos, por sempre ter incentivado o estudo e por ter entrado em nossas vidas.

Pedro Castanheira, meu irmão mais velho e companheiro de criação. Obrigado por estar sempre próximo, pelas conversas, por compartilhar os sonhos e por todo apoio que você sempre deu desde que decidi me tornar músico.

Juliana Manhães, agradeço muito por tudo que aprendi ao longo destes seis anos de convivência, e por todo amor e companheirismo que estamos constantemente construindo e reconstruindo, agora ainda mais, com nossa primeira gravidez.

Silvio Barbosa, um dos grandes trombonistas do Brasil. Obrigado pelos tantos bailes que tocamos e por ter me inspirado a tocar, além do baixo, o trombone de vara.

Jorge Potyguara, outro irmão que admiro muito, pela capacidade de aprender a partir das pesquisas virtuais, e por seu gosto eclético. Obrigado pela paciência na ajuda com as traduções.

Gostaria de agradecer ainda a todos meus familiares, em especial aos meus tios Jorge e Jairo, que se não estiveram ligados diretamente à composição da presente pesquisa, certamente influenciaram o meu gosto pelo samba e pelos gêneros musicais brasileiros. Lembro até hoje como nossos encontros familiares terminavam sempre em rodas musicais improvisadas ao som de baldes, panelas, e claro, alguma cerveja.

Meu avô Jaime e minha avó Josa (*in memoriam*) pelo amor e ajuda na minha criação.

Luciana Requião, por ser uma orientadora tão próxima, disponível, simples e competente. É muito bom ser orientado por uma professora que é também baixista, e tão

próxima da música popular. Obrigado ainda por me proporcionar a experiência de tocar na maravilhosa Orquestra Lunar.

Esse trabalho não teria sido o mesmo sem as entrevistas dos baixistas, que abrilhantaram a pesquisa compartilhando suas experiências de aprendizagem. Muito obrigado Adriano Giffoni, Arthur Maia, Bororó, Jorge Helder, Ivan Machado, Louchard, Júlio Florindo, Rodrigo Ferrera, Rodrigo Villa e Zé Luiz Maia.

Obrigado aos colegas de academia, em especial Francisco Falcon, pela constante troca de materiais de pesquisa.

Muito obrigado aos colegas músicos, que me ensinaram muito através de shows, bailes, ensaios e gravações.

Alexandre Magalhães e Paul Gutierrez, professores da escola de música Villa Lobos e que me orientaram na forma de tocar em minha primeira prática no samba como baixista, no final da década de 1990.

Obrigado aos músicos do grupo Zambalo, que entenderam a minha ausência nos ensaios e apresentações por conta da elaboração da pesquisa.

Obrigado ao amigo saxofonista Timóteo Cuche, e ao professor e agitador cultural Antônio Prista, por terem me apresentado Moçambique e por terem feito com que eu percebesse uma série de similaridades entre a música do sul de Moçambique e o samba, que por hora não entram na pesquisa, mas que me suscitam vontades para uma futura pesquisa de doutorado.

Amigos do bloco Céu Na Terra, por terem me convidado para ser arranjador de uma série de sambas, o que muito contribuiu com o aprendizado no gênero, e por terem aceitado realizar o carnaval Brasil Moçambique 2016, que em pleno processo de escrita, me incentivaram a continuar tocando e escrevendo arranjos.

Marcelo Fedrá, por ajudar na edição da filmagem de todas as entrevistas, e que acabaram resultando no filme “O baixo elétrico no samba: dez entrevistas com importantes nomes do instrumento”, disponível no sítio Youtube.

CASTANHEIRA, Sergio. *O baixo elétrico no samba e a escuta nos processos de aprendizagem: a importância da relação entre o baixo e a percussão 2016*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Compreender e analisar a aprendizagem do samba por baixistas na construção de linhas de baixo elétrico constitui a questão central dessa pesquisa. A partir da constatação de uma lacuna em âmbito acadêmico sobre o assunto, o presente trabalho iniciou-se a partir da pesquisa de campo. Foram selecionados dez informantes qualificados e a partir de entrevistas semiestruturadas foram elencadas categorias de análise de acordo com a frequência com que os temas foram abordados. A importância da escuta, do aprendizado a partir da prática em conjunto, da troca de saberes entre pares, e o entendimento da notação tradicional como um material complementar, mas não autossuficiente ao aprendizado no gênero, foram alguns pontos abordados por todos entrevistados e que nos levaram aos conceitos de escuta trabalhados por Lucy Green (2002). Além de abordar todos estes pontos em sua pesquisa com os músicos populares da Inglaterra, a forma como Green conceitua os diferentes tipos de escuta, as dividindo entre intencional, atenta e distraída, foram de suma importância para uma segunda análise das entrevistas. Diretamente relacionado a todos estes pontos está um dos assuntos mais abordados pelos entrevistados e que se tornou um segundo ponto de partida para o trabalho: a necessidade de entender a relação entre o baixo e a percussão. Todos os entrevistados enfatizaram essa questão, ressaltando a criação de levadas de baixo a partir da adaptação de elementos da percussão ao instrumento – escuta intencional – ou através de uma linha de baixo que se relacione com a percussão, porém sem o objetivo de recriar na condução elementos dos instrumentos percussivos – escuta atenta. Luizão Maia foi destacado como a maior referência para execução do samba no contrabaixo, sendo observada a forma percussiva do músico ao criar suas levadas como um ponto central. Buscamos, a partir de análises de trechos de levadas de Luizão e dos baixistas entrevistados, tecer relações entre as linhas de baixo e as levadas de percussão – estas últimas a partir do referencial de Bolão (2003) e Rocca (1986) – onde foi possível relacionar as escutas intencionais e atentas aos instrumentos de percussão do samba, em especial o surdo, o tantã e o pandeiro de partido alto. Concluiu-se então que a escuta é uma ferramenta fundamental para aprendizagem do baixo no samba, assim como é necessário o entendimento da relação entre o baixo e a percussão. Além disso, observou-se que o processo de enculturação, sobretudo em seu momento inicial, contribui para o gosto musical e da escolha do baixo elétrico como instrumento. Ainda como fruto deste trabalho, constatou-se que as linhas de baixo analisadas de Luizão Maia, assim como as dos entrevistados, podem de fato serem relacionadas à percussão. Assim entendemos que em processos de ensino/aprendizagem musical, em particular o samba, a escuta é um importante meio, seja a partir de gravações ou através da busca de locais onde ocorra o samba, e que o conhecimento dos instrumentos de percussão e sua inserção no gênero podem colaborar nos processos de ensino/aprendizagem de baixistas que buscam conhecer e trabalhar com este gênero musical

Palavras Chave: baixo elétrico; samba; escuta; percussão

CASTANHEIRA, Sergio. *The electric bass in samba and the listening in the learning processes: the importance of the relation between bass and percussion*. 2016. Dissertartation (Master Degree in Music) – Postgraduate Program in music, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

To understand and analyze the learning of samba by bassists through the creation of electric bass lines is the central issue of this research. From the discovery of a gap on the subject in an academic scope, the present work began by field research. Ten qualified informants were selected, and from semi-structured interviews categories of analysis were listed in accordance with the frequency in which the themes were addressed. The importance of listening, learning from ensemble practice, exchanging knowledge between peers, and the understanding of traditional notation as complementary material, but not self-sufficient in the genre, were some points raised by all the informants which took us to the concepts of listening developed by Lucy Green (2002). In addition to addressing all these points in her research with popular musicians from England, how Green conceptualizes the different types of listening, dividing them between intentional, attentive and inattentive listening, was of paramount importance for a second analysis of the interviews. Directly related to all these points is one of the topics most discussed by the informants and that became a second starting point for the work: the need to understand the relation between the bass and percussion. All the informants emphasized this point, stressing the creation of bass groovies adapting percussion elements to the instrument - intentional listening - or through a bass line that relates to percussion, however without attempting to recreate elements from percussive instruments - attentive listening. Luizão Maia was highlighted as a major reference for the execution of samba on bass, being seen as a central point the musician's percussive way to create riffs. We sought, from analysis of parts of groovies by Luizão and the other bassists interviewed, to establish relationships between the bass lines and the percussion groovies - the latter from the reference of Bolão (2003) e Rocca (1986) - where it was possible to relate the intentional and attentive listenings to samba percussion instruments, particularly the surdo, the tantã and the pandeiro de partido alto. It was therefore concluded that listening is an essential tool for bass learning in samba, as well as the understanding of the relationship between the bass and the percussion is needed. Moreover, it was observed that the enculturation process, especially in its early time, contributes to the musical taste and the choice of electric bass as an instrument. Also as a result of this work, it was found that the bass lines analyzed from Luizão Maia, as well as from the informants, may be infact related to percussion. Thus we understand that in teaching and learning music, particularly the samba, listening is an important means, either by recordings or by finding places where samba happens, and that knowledge of percussion instruments and their integration to this genre can collaborate in the processes of teaching and learning of bassists that seek to know and work with this musical genre.

Key words: electric bass; samba; listening; percussion

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Violone	19
FIGURA 2. Leo Fender.....	22
FIGURA 3. O contrabaixista e trompetista Bonfiglio de Oliveira.....	24
FIGURA 4. Diagrama do braço do instrumento.....	32
FIGURA 5. Relação entre bumbo e caixa.....	35
FIGURA 6. Adaptação da percussão na bateria.....	38
FIGURA 7. Exercícios em partitura e tablatura.....	39
FIGURA 8. Exercícios para baixo a partir da percussão.....	41
FIGURA 9. Levada de samba calcada no surdo.....	45
FIGURA 10. Adriano Giffoni.....	50
FIGURA 11. Arthur Maia.....	51
FIGURA 12. Bororó.....	51
FIGURA 13. Ivan Machado.....	52
FIGURA 14. Jorge Helder.....	52
FIGURA 15. Julio Florindo.....	53
FIGURA 16. Luis Louchard.....	53
FIGURA 17. Rodrigo Ferrera.....	54
FIGURA 18. Rodrigo Villa.....	54
FIGURA 19. Zé Luis Maia.....	55
FIGURA 20. Os surdos de segunda e primeira.....	101
FIGURA 21. Surdos de corte ou de terceira.....	102
FIGURA 22. Levada de Luizão para música Eu hein Rosa.....	103
FIGURA 23. Comparação entre surdo de primeira e baixo elétrico.....	104
FIGURA 24. Mão percutindo a membrana.....	105
FIGURA 25. Comparação entre mão na membrana do surdo e baixo de Luizão.....	105
FIGURA 26. Levada de Luizão na introdução da música Eu hein Rosa.....	106
FIGURA 27. Relação entre a rítmica dos primeiros tempos do surdo e do baixo.....	107

FIGURA 28. Comparação entre o quarto compasso da transcrição e o exemplo de Bolão.....	108
FIGURA 29. Levada de Luizão Maia para introdução de Escadas da Penha.....	108
FIGURA 30. Comparação entre surdo de primeira e levada de Luizão.....	109
FIGURA 31. Relação entre variação do surdo e variação da levada de baixo.....	109
FIGURA 32. Levada de Luizão para música Desenredo.....	110
FIGURA 33. Antecipação na levada de surdo.....	110
FIGURA 34. O tantã e a notação.....	112
FIGURA 35. Levada de Luizão para a música Amor até o Fim.....	114
FIGURA 36. Exemplo de levada de tantã.....	114
FIGURA 37. Baixo em relação ao tantã.....	114
FIGURA 38. Levada relacionada ao tantã com variação.....	115
FIGURA 39. Comparação entre exemplo de Bolão e transcrição.....	116
FIGURA 40. Levada de Luizão para a música Vai Passar.....	116
FIGURA 41. Exemplos de tantã.....	117
FIGURA 42. Célula rítmica bastante presente nas levadas de tantã.....	117
FIGURA 43. Compassos da transcrição que tem relação com tantã, incluindo Fuste...	118
FIGURA 44. Levada de Luizão para música Clichê.....	118
FIGURA 45. Baixo em relação ao tantã, incluindo o Fuste.....	119
FIGURA 46. Relação rítmica e melódica semelhante ao tantã.....	120
FIGURA 47. Imagens do pandeiro e os toques de polegar, bloco de dedos e base da mão.....	121
FIGURA 48. Pandeiro e o toque denominado mão.....	121
FIGURA 49. Dedo pressionando membrana do pandeiro.....	122
FIGURA 50. Notação para pandeiro.....	122
FIGURA 51. Levada no "samba tradicional".....	123
FIGURA 52. Levada de partido alto.....	123
FIGURA 53. Notação para pandeiro de Bituca.....	124
FIGURA 54. Som solto e abafado no pandeiro.....	124
FIGURA 55. Toques no pandeiro por Bituca.....	124
FIGURA 56. Levada de Luizão para a música Cobra Criada.....	125

FIGURA 57. Célula rítmica da levada de Luizão.....	126
FIGURA 58. Levada de pandeiro no partido alto.....	126
FIGURA 59. Exemplo de Bolão com compassos em ordem invertida.....	127
FIGURA 60. Comparação entre levada de pandeiro invertida e célula base de Luizão.....	128
FIGURA 61. Pandeiro no partido alto de Bituca.....	128
FIGURA 62. Levada de Bituca começando no terceiro tempo.....	129
FIGURA 63. Comparação entre Luizão e Bituca.....	129
FIGURA 64. Levada de Luizão para a música Capoeira Coração.....	130
FIGURA 65. Célula base da levada de Luizão.....	130
FIGURA 66. Exemplo disposto no livro de Bolão com marcação nossa.....	131
FIGURA 67. Exemplo de Bolão com marcação nossa.....	131
FIGURA 68. Exemplo de Bolão com texto nosso inserido.....	132
FIGURA 69. Comparação entre Luizão e os graves da levada de Bituca.....	133
FIGURA 70. Levada de Giffoni.....	134
FIGURA 71. Comparação entre as rítmicas de Luizão Maia e Giffoni.....	135
FIGURA 72. Levada de Arthur Maia.....	137
FIGURA 73. Comparação entre Luizão Maia e Arthur Maia.....	137
FIGURA 74. Exemplos de Bolão com duas colcheias no segundo tempo.....	138
FIGURA 75. Levada de Luizão Maia.....	140
FIGURA 76. Comparação entre levadas de Luizão de e Bororó.....	141
FIGURA 77. Exemplos de pandeiro.....	142
FIGURA 78. Levada de Bororó com acentuação de pandeiro e marcação de surdo....	142
FIGURA 79. Levada de Ivan Machado para a música Pequeno Burguês.....	143
FIGURA 80. Comparação entre surdo de primeira levada de Ivan.....	144
FIGURA 81. Comparação entre exemplo de Bolão e transcrições de Ivan e Luizão...	144
FIGURA 82. Levada de Jorge Helder.....	145
FIGURA 83. Levada de Júlio Florindo.....	149
FIGURA 84. Levada de Julio Florindo e surdo de primeira.....	150
FIGURA 85. Comparação entre as levadas de Julio Florindo e Luizão Maia.....	150
FIGURA 86. Levada de Louchard.....	149

FIGURA 87. Variações do surdo de terceira.....	150
FIGURA 88. Anacruse das levadas de Luizão e Louchard - surdo de terceira.....	150
FIGURA 89. Levada de tantã e groove de Louchard.....	151
FIGURA 90. Comparação entre Luizão e Louchard.....	151
FIGURA 91. Levada de Rodrigo Ferrera.....	152
FIGURA 92. Levada de Rodrigo Villa.....	154
FIGURA 93. Levada de pandeiro.....	154
FIGURA 94. C. 3 e 4 da levada de Villa.....	155
FIGURA 95. Comparação entre levada de Luizão Maia e Rodrigo Villa.....	155
FIGURA 96. Levada de Zé Luis Maia.....	156
FIGURA 97. Comparação entre as levadas de Luizão Maia e de Zé Luis Maia.....	156
FIGURA 98. Comparação entre as "puxadas" de Luizão Maia e Zé Luis Maia.....	157

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZANDO O INSTRUMENTO E A PESQUISA.....	18
1.1 O Contrabaixo acústico e baixo elétrico	18
1.1.1 O contrabaixo acústico.....	18
1.1.2 O baixo elétrico.....	21
1.1.3 o contrabaixo acústico na música brasileira.....	23
1.1.4 o baixo elétrico no samba.....	27
1.2 Pesquisas existentes sobre o baixo elétrico: produção acadêmica e livros com fins de ensino para baixo elétrico.....	28
1.2.1 Produção acadêmica sobre baixo no Brasil.....	28
1.2.2 Análise dos materiais escritos com fins de ensino para o baixo elétrico..	29
1.2.2.1 Iniciação ao contrabaixo.....	31
1.2.2.2 Música Brasileira para Contrabaixo.....	32
1.2.2.3 Toque junto baixo.....	34
1.2.2.4 Música Brasileira para Contrabaixo: volume II.....	35
1.2.2.5 Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira.....	37
1.2.2.6 Manual do Groovie.....	38
1.2.2.7 Técnicas para baixo elétrico na música popular brasileira.....	40
1.2.2.8 Toque Junto Bossa Nova.....	41
1.2.2.9 10 estudos para contrabaixo com ritmos brasileiros.....	42
1.2.2.10 <i>Slap</i> com ritmos brasileiros.....	43
1.2.2.11 Contrabaixo brasileiro.....	44
1.2.2.12 Análise geral das publicações.....	45
1.3 – Considerações sobre o primeiro capítulo.....	47
CAPÍTULO II: OS INFORMANTES QUALIFICADOS E SEUS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM.....	49
2.1 Análise das entrevistas.....	49
2.1.1 os informantes qualificados.....	50

2.1.2 Análise das entrevistas a partir do referencial teórico de Lucy Green...55	55
2.1.2.1 – O início do processo de aprendizagem: enculturação.....59	59
2.1.2.1.1- O meio musical onde cresceram: influências e escolhas.....59	59
2.1.2.1.2 – A escuta no processo de enculturação.....63	63
2.1.2.2 – O aprendizado dos baixistas.....64	64
2.1.2.2.1 - Principais referências do instrumento: a escuta unânime de Luizão Maia e outras influências.....64	64
2.1.2.2.2 – A prática primordial de escutar e copiar (<i>listening and copying</i>) e as práticas em conjunto.....68	68
2.1.2.3 - O sentimento: habilidades que a escuta e a relação entre músicos proporcionam72	72
2.1.2.3.1 – Percebendo a sonoridade.....73	73
2.1.2.3.2 – A forma de tocar o baixo tem relação com a formação instrumental.74	74
2.1.2.3.3 – A construção das linhas de baixo e os padrões harmônicos.....76	76
2.1.2.4 – A relação entre baixo e a percussão: a escuta atenta e intencional.....78	78
2.1.2.4.1 – A escuta atenta das percussões.....78	78
2.1.2.4.1.1 – Buscar locais onde a percussão é muito presente.....78	78
2.1.2.4.1.2 – Os diferentes sotaques do samba a partir da percussão.....79	79
2.1.2.4.1.3 – A escuta atenta e o diálogo entre baixo e percussão.....81	81
2.1.2.4.2 - Escuta Intencional da percussão.....82	82
2.1.2.5 - Estudo Formal e as práticas de ensino informais.....87	87
2.1.2.5.1 – Os espaços formais e o baixo no samba.....87	87
2.1.2.5.2 – Os livros e revistas com fins de ensino para baixo.....90	90
2.1.2.5.3 – As práticas de aprendizagem informais.....91	91
2.1.2.6 - De baixista para baixista: sugestões para o aprendizado a partir da vivência informal e uma escuta intencional.....94	94
CAPÍTULO III: ANÁLISES DE TRECHOS DAS LEVADAS DE EM RELAÇÃO À PERCUSSÃO.....98	98
3.1 - Luizão Maia e a percussão: analisando suas linhas de baixo a partir de uma escuta intencional.....98	98
3.1.1 - Os surdos do samba.....100	100
3.1.1.1 - Eu hein Rosa.....103	103
3.1.1.2 - Enredo do meu samba.....105	105
3.1.1.3 - Escadas da Penha.....108	108

3.1.1.4 – Desenredo.....	109
3.1.1.5– Considerações sobre o baixo e o surdo.....	111
3.1.2 -Tantã	111
3.1.2.1 - Amor até o fim.....	113
3.1.2.2 - Vai Passar.....	116
3.1.2.3 – Clichet.....	118
3.1.2.4 – Considerações sobre o baixo e o tantã.....	120
3.1.3 – Pandeiro.....	121
3.1.3.1 - Cobra criada.....	125
3.1.3.2 - Capoeira Coração.....	129
3.1.3.3 Considerações sobre o baixo e o pandeiro.....	133
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE TRECHOS DE LEVADAS DOS	
ENTREVISTADOS EM RELAÇÃO À REFERÊNCIA PERCUSSIVAS E AOS	
<i>GROOVES</i> DE LUIZÃO.....	
	134
4.1 – Análise das levadas dos entrevistados.....	134
4.1.1 – Adriano Giffoni.....	134
4.1.2 – Arthur Maia.....	136
4.1.3 – Bororó.....	139
4.1.4 – Ivan Machado.....	142
4.1.5 - Jorge Heldér.....	144
4.1.6 – Julio Florindo.....	146
4.1.7 –Louchard.....	148
4.1.8 – Rodrigo Ferrera.....	152
4.1.9 – Rodrigo Villa.....	153
4.1.10– Zé Luis Maia.....	155
4.1.11 – Considerações sobre as análises dos entrevistados.....	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	168

INTRODUÇÃO

Em meados dos anos de 1990 ganhei um baixo elétrico, presente de meu padrasto, uma espécie de segundo pai que participou de forma importante em meu processo de criação e que percebia em mim grande interesse pela música. Lembro-me bem como ele e minha mãe gostavam bastante de samba e como era comum escutar gravações de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Cartola, entre outros ícones do gênero. Antes, porém, a convivência com meu pai, um ator que tocava muito bem o violão e compunha alguns sambas certamente já influenciara o meu gosto pelo gênero. O fato de ter ido morar, logo após ganhar o instrumento, no bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro, justamente no período em que se iniciava um processo que ficaria conhecido como revitalização do bairro da Lapa¹, certamente teve um papel importante em meu crescente interesse pelo gênero.

Ainda no início de processo de aprendizagem no instrumento, fui matriculado na escola de música Villa - Lobos e logo entrei em um grupo, em uma disciplina denominada Prática de Conjunto, onde comecei a praticar o baixo no samba. Lembro com clareza do Pessoal da Villa, nome do grupo que passei a tocar, e que fazia ao mesmo tempo referência à escola de música Villa Lobos e à Vila Isabel, terra de Noel Rosa e Martinho da Vila, importantes compositores de samba. Em paralelo, nas aulas de baixo elétrico comecei a utilizar um livro recém lançado pelo baixista Adriano Giffoni, denominado Música Brasileira para Contrabaixo (1997), e que tinha algumas páginas destinadas ao ensino do baixo no samba. O que parece ser importante destacar, no entanto, é que apesar de ter sido criado em um ambiente familiar bastante favorável, ou no mínimo inspirador ao aprendizado no gênero, e de ter tido acompanhamento de alguns professores na escola de música Villa Lobos, tive um grande bloqueio inicial no aprendizado do baixo no samba. A dificuldade no entendimento de como tocar o baixo e me relacionar com os demais instrumentos por algumas vezes me fez pensar em desistir de aprender o gênero ou de me integrar a grupos de samba.

¹ A partir do final da década de 1990, começou-se a movimentar um grande comércio na Lapa, sobretudo impulsionado pelo samba, onde muitas casas de shows e bares abririam, fazendo do bairro atualmente um dos destinos turísticos noturnos da cidade, e se estabelecendo um mercado de trabalho para músico voltado, principalmente, para o samba. Uma discussão sobre o processo onde se deu a criação de um mercado para o músico popular pode ser encontrado em Requião (2010).

Quase duas décadas depois, já vivendo de música e participando de trabalhos principalmente voltados ao universo do samba e do choro, atuando como instrumentista e arranjador, mas também como professor de Educação Musical em uma escola municipal do Rio de Janeiro, comecei a questionar o porquê desse processo inicial de aprendizagem ter sido tão difícil. Será que outras experiências em outros tipos de abordagem teriam levado a caminhos mais fluídos? Ao pensar sobre isso, logo me vieram as imagens dos baixistas que hoje possuem algum destaque no meio do samba. Como teriam sido os seus percursos de aprendizagem?

Após constatar, a partir de revisão bibliográfica, uma lacuna em pesquisas sobre o baixo elétrico no âmbito acadêmico, decidimos iniciar esta pesquisa através do contato direto com os contrabaixistas envolvidos com o samba, que aqui são chamados de informantes qualificados. Ainda sem um referencial teórico definido, foram realizadas dez entrevistas semiestruturadas com o objetivo de que estas fornecessem elementos que direcionassem os caminhos a serem tomados na própria pesquisa. Em paralelo, livros publicados com fins de ensino para baixo elétrico no Brasil, como o já citado livro de Giffoni, também foram analisados, com enfoque naqueles que abordam a questão do baixo elétrico na música popular brasileira, com objetivo de realizar um levantamento daquilo que foi publicado para o instrumento².

A partir das transcrições dos depoimentos dos entrevistados, pôde-se perceber que alguns pontos apareceram de forma constante nas falas dos baixistas. A partir destes foram criados tópicos principais que nos ajudaram a organizar estas falas e entender de que forma se deu o processo de aprendizagem em cada baixista entrevistado. A influência da família e de pessoas próximas na escolha do instrumento e do próprio “gosto” pelo samba; o aprendizado a partir da prática de conjunto e da troca de saberes entre amigos; a influência principal do baixista Luizão Maia, considerado de forma unânime o principal nome do instrumento no samba e - um dos assuntos mais destacados pelos entrevistados - a importância da relação entre o baixo e a percussão; estes foram pontos abordados por todos os entrevistados. A importância da escuta apareceu também de forma determinante em todas as falas, como uma ferramenta fundamental de aprendizagem que permeava todos esses pontos abordados.

² CHAVES (1989), MACHADO (2010), PESCARA (2004) E SYLLOS (2008) foram alguns dos autores utilizados na análise desses livros, como poderá ser visto mais à frente.

A partir de uma primeira análise destes depoimentos pode-se notar uma grande relação com a pesquisa da educadora inglesa Lucy Green, já que muitos pontos abordados pelos baixistas entrevistados foram discutidos em seu livro *How Popular Music Learn: a Way Ahead for Music Education*³ (2002), quando entrevistou uma série de músicos populares da Inglaterra com o objetivo de entender suas práticas de aprendizagem. Apesar de sua pesquisa não se tratar especificamente de samba, muitos pontos abordados por ela convergiam com os percursos de aprendizagem dos baixistas entrevistados. E mais, que os conceitos abordados por ela, sobretudo no que diz respeito às diferentes formas de escuta, como veremos melhor no capítulo II, se transformaram em um ótimo referencial teórico para uma segunda e pormenorizada análise destas falas.

No primeiro capítulo, foi realizado um breve panorama da história do baixo elétrico e de seu “antecessor”, o contrabaixo acústico, com o objetivo de fornecer um panorama contextual do instrumento, com informações sobre sua origem e sua entrada no Brasil. Também foi apontado o ainda escasso material acadêmico sobre o baixo elétrico encontrado a partir de revisão bibliográfica, onde foram considerados, além de teses e dissertações, monografias e livros digitais oriundos de pesquisas acadêmicas. Em seguida aparece também o levantamento das publicações não acadêmicas com fins de ensino para o baixo elétrico - os materiais popularmente conhecidos como *métodos* - com um recorte naqueles que abordaram a música popular brasileira para o instrumento.

No segundo capítulo foram analisadas dez entrevistas realizadas ao longo do ano de 2015, com baixistas aqui denominados de informantes qualificados por suas ligações com o samba, principalmente como instrumentistas, mas também como arranjadores, produtores, compositores e autores. Estas entrevistas foram relacionadas a conceitos abordados por Green (2002), sobretudo às questões das escutas Intencional, Atenta e Distraída⁴, que se mostraram muito presentes no depoimento dos entrevistados, e apareceram como principais ferramentas de aprendizagem no gênero.

A referência unânime de Luizão Maia como baixista que mais influenciou os entrevistados e a importância da relação entre o baixo e a percussão para o aprendizado no gênero foram temas recorrentes entre os baixistas e que direcionaram a pesquisa a uma série de análises nos terceiro e quarto capítulos. No terceiro, a partir da transcrição de

³ Como aprendem os músicos populares: um passo à frente na educação musical (tradução nossa).

⁴ Esses conceitos serão explicados e relacionados às entrevistas no capítulo II.

trechos de *levadas*⁵ de Luizão Maia foi possível detectar relações entre suas linhas de baixo e a percussão. No quarto foram analisados trechos de levadas de cada entrevistado, a fim de observar as relações entre estas e a percussão, assim como semelhanças entre suas linhas e a forma como Luizão Maia tocava. O livro do baterista Oscar Bolão, *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro. Para músicos, arranjadores e compositores* (2003) e o livro de Rocca, *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão* (1986) foram utilizados como referências das levadas dos instrumentos de percussão do samba, que foram relacionadas às linhas de baixo.

Desta forma, foi possível chegar a algumas conclusões:

- A escuta aparece como ferramenta principal na aprendizagem dos baixistas que tocam samba;
- O entendimento da relação baixo/percussão é fundamental ao aprendizado dos baixistas que tocam samba;
- Luizão Maia aparece como principal referência de baixo elétrico no samba;
- Alguns trechos transcritos das linhas de baixo de Luizão Maia deixam claro que existe uma grande relação entre seus baixos e a percussão do gênero;
- Alguns trechos transcritos das linhas de baixo dos entrevistados também mostram relações com a percussão. A partir das análises das mesmas foi possível estabelecer ainda relações entre estas e as levadas transcritas de Luizão Maia;
- As levadas de baixo no samba podem ser construídas a partir de uma relação direta ou indireta com a percussão. Isto é, a partir de uma adaptação de elementos da levada de percussão do samba ao baixo, em um processo relacionado ao conceito de Escuta Intencional (GREEN, 2002), ou ainda criadas de forma a se relacionarem com as levadas de percussão, e com a formação instrumental como um todo em que está inserido o baixista, mas sem simular os instrumentos no baixo, criando linhas que dialoguem com esse naipe em um processo relacionado ao conceito de Escuta Atenta (idem);

⁵ Levada, condução ou *groovie* são expressões utilizadas pelos baixistas quando se referem à linha de baixo que desenvolvem durante determinada música, linha esta com função de acompanhamento. Durante a presente dissertação, levada, condução, *groovie* ou linha de baixo devem ser entendidas como sinônimos.

- Existem detalhes na construção de uma levada de samba no baixo e na sua relação com a percussão que são difíceis de serem transpostos a partir, somente, da notação. Desta forma, análises e exercícios podem ser utilizados como materiais complementares, mas a escuta se torna fundamental no processo de aprendizagem do instrumento no gênero.

CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZANDO O INSTRUMENTO E A PESQUISA

1.1 – O contrabaixo acústico e o baixo elétrico

Neste item será realizado um breve panorama histórico sobre o contrabaixo acústico e o baixo elétrico, assim como será abordada a forma como os instrumentos foram introduzidos na música popular brasileira, principalmente no samba. Esta seção está apoiada em autores que abordaram o contrabaixo em suas pesquisas, como Carvalho (2006), Carraro (2011), Souza, (2007)⁶, assim como em materiais com fins didáticos desenvolvidos por contrabaixistas que abordam o aspecto histórico dos instrumentos, principalmente Pescara (2004 e 2005), mas também Montanhaur e Syllos (2002) e Giffoni (1997). Serão ainda usados como referências complementares livros e pesquisas que não são necessariamente sobre contrabaixo, mas que ajudarão a traçar essa contextualização histórica, como é o caso de Cabral (2007), Diniz (2012) e Trotta (2011).

Para que se possa obter clareza com os termos utilizados, iremos nos referir ao instrumento mais antigo como contrabaixo acústico ou apenas contrabaixo, e ao instrumento criado por Leo Fender (como veremos mais para frente) como baixo elétrico ou apenas baixo.

1.1.1– O contrabaixo acústico

Apesar do contrabaixo acústico não ser o foco da presente pesquisa, é importante traçar um breve histórico do instrumento para que se possa entender algumas questões relativas à relação entre baixo elétrico e percussão, e à própria criação do baixo elétrico, como veremos melhor a seguir.

Em seu livro *Dicionário Brasileiro de Contrabaixo*, Pescara aponta como é difícil precisar de onde vieram os “ancestrais” ou parentes mais próximos dos instrumentos de arco, como violino, violoncelo e o próprio contrabaixo (PESCARA, 2005, p.17). O autor defende que o mais provável é que o contrabaixo seja descendente do maior e mais grave instrumento da família das Violas, que se dividam em violas de braço e viola de pernas.

⁶ Estes autores consideram o contrabaixo acústico como objeto principal de sua pesquisa, no entanto naturalmente o baixo elétrico é citado em seus materiais. Como veremos melhor na seção que se destina às revisões bibliográficas, na presente pesquisa não foi possível encontrar nenhuma pesquisa acadêmica de Pós-Graduação voltada para o baixo elétrico.

Como ressalta o autor, a música realizada por volta de 1200 era composta por duas ou três vozes com tessitura limitada, até que novos estudos harmônicos viriam a expandir a extensão musical. Aproximadamente em 1450 se começaria a usar o registro do baixo, mas como não haviam instrumentos que atingissem estes registros, Pescara afirma que “a solução encontrada na época (luthiers) foi simplesmente reconstruir os instrumentos existentes, só que em escala maior, aumentando-lhe o tamanho, mas sem trocar a forma ou o modo de construção desses novos instrumentos” (Idem, p.17).

Ao analisar esse período, Carraro (2011) deduz que:

Um dos pontos predominantes para o surgimento do contrabaixo está diretamente relacionado com o aumento da tessitura instrumental (que naquele momento começa a ganhar força) sugerindo o aumento de vozes que primeiramente eram dobradas em uníssono e que posteriormente (início da Renascença) começam a ganhar outro tratamento, como as evoluções no sentido harmônico que sugeriam a abertura de vozes em registros diferenciados (CARARRO, 2011, p.29).

Ainda segundo Carraro (2011) no início do século XVI o precursor do contrabaixo era conhecido principalmente por três nomes: “Grande Viole Basse, Contrabasso de Gamba ou Violone” (p.29). Na figura abaixo podemos observar o Violone:

Figura 1: Violone



Fonte: <<http://ianwatchorn.com.au/VioloneBusch.htm>> Acesso em: 8/01/ 2015

Além de também citar o Violone, Pescara (2005) destaca ainda em seu Dicionário Brasileiro de Contrabaixo elétrico mais dois instrumentos pertencentes a família das

violas. O primeiro é o Violone Grosso, que seria uma versão simplificada do Violone, com quatro cordas e na afinação do cello, porém uma oitava abaixo. O outro é a Viola da Gamba Baixo, um instrumento renascentista originário da família da Viola da Gamba (PESCARA, 2004, p.62).

Carvalho (2006) em sua pesquisa sobre as linhas de baixo no Brasil, afirma que foi durante o período Clássico que o contrabaixo passou a ganhar mais importância na música, haja vista a evolução na construção do instrumento, o que impulsionou uma melhora do nível técnico dos instrumentistas.

Melhores instrumentos e instrumentistas permitiram linhas mais complexas, da mesma forma que, linhas mais elaboradas demandavam melhores instrumentos e exigiam maior domínio técnico dos músicos. Aos poucos, os instrumentos foram tendo sua extensão em direção aos graves e sua potência sonora aumentadas, isto foi fundamental num período em que as orquestras e as salas de concerto se tornavam maiores. Sobretudo os instrumentos contrabaixos (contrabaixo, contrafagote, tuba, etc.) passam a ser especialmente importantes nas grandes formações, a partir do período Clássico (CARVALHO, 2006, p.11).

No que diz respeito à música popular, o autor afirma que é a partir do século XX que o instrumento vai conquistar o seu espaço: “a partir dos anos 1930 o contrabaixo acústico aparece como o principal instrumento baixo” (CARVALHO, 2006, p.9). O autor revela ainda que este espaço é conquistado definitivamente a partir da consolidação da formação envolvendo contrabaixo acústico e bateria nos conjuntos de jazz. Ainda segundo o autor, nas três primeiras décadas a função de baixo no jazz se alternava entre a tuba e o contrabaixo acústico, mas a partir de 1930 o contrabaixo “passa a ser o instrumento preferido dos conjuntos e bandas” (CARVALHO, 2006, p.15).

Em seu primeiro livro, *Contrabaixo Completo para Iniciantes*, Pescara nos alerta, no entanto, que na música popular americana o contrabaixo logo demonstrou ter problemas no que diz respeito a sua locomoção e propagação do som. É que o instrumento apresentava uma incômoda caixa acústica, enorme, para que o instrumento atingisse os registros mais graves, o que levava a uma difícil locomoção do mesmo. Além disso, apesar do tamanho, o volume atingido pelo instrumento era muito baixo, o que fez com que a partir da década de 1940, contrabaixistas experimentassem formas de captação no instrumento acústico: “No final dos anos 40, a amplificação já desempenhava um papel dominante na música popular americana (...) alguns contrabaixistas – limitados a enormes

baixos acústicos – instalaram captadores, usando amplificadores adaptados para esse fim” (PESCARA, 2004, p.19).

Estavam então latentes as necessidades para invenção do instrumento que, segundo Carvalho (2006), se tornaria o mais utilizado na função de criação de linhas de baixo na música popular do mundo a partir da década seguinte: o baixo elétrico.

1.1.2 – O baixo elétrico

Foi a partir da observação sobre as dificuldades vivenciadas pelos contrabaixistas acústicos que o perito em eletrônica americano, Clarence Leo Fender, criou em 1951 o Fender *Precision*, a versão elétrica do contrabaixo acústico (PESCARA, 2004, p.18). Fender denominou o baixo de *Precision* (preciso em inglês) pois o instrumento agora passava a ter trastes, isto é, marcações no braço do baixo que facilitavam e muito a sua execução. Porém os fatores mais importantes de se mencionar na invenção de Leo Fender são os seguintes: o instrumento era muito menor, bem mais fácil de carregar, e era elétrico, o que conferia ao mesmo uma equiparação com os outros instrumentos em termos de volume que o contrabaixo acústico, ainda com amplificação improvisada, não conseguia atingir (*idem*).

Carraro (2011) também cita a invenção de Leo Fender acrescentando que, com o instrumento novo, a forma de se tocar também mudava:

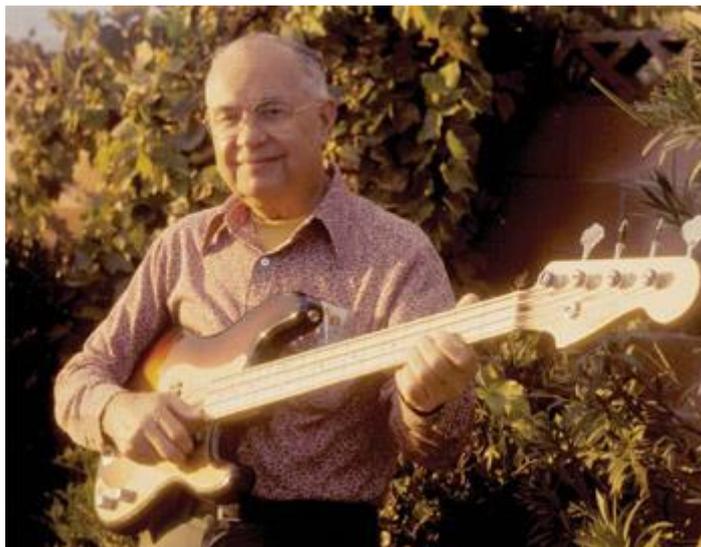
Leo Fender instituiria um instrumento que possuindo a mesma afinação do contrabaixo acústico e mesma tessitura, desempenharia objetivamente a mesma função desse instrumento na música popular. Não seria mais tocado verticalmente como é o caso do contrabaixo acústico, agora seria utilizado na horizontal, seguindo o mesmo panorama da guitarra elétrica [...] este instrumento possuía trastes na escala ao contrário do contrabaixo acústico, uma captação capaz de equilibrar o volume sonoro com outros equipamentos e instrumentos elétricos, além de oferecer uma comodidade muito grande, tanto no âmbito de tocar como de transportar o instrumento (p.32)

Pescara (2004) nos revela o quão rápido foi a aceitação do novo instrumento: “O primeiro baixo maciço de Leo Fender – o Fender *Precision* – entrou em produção em 1951. Em apenas dois anos o instrumento havia se transformado num grande sucesso” (PESCARA, 2004, p.19). Carvalho (2006) nos mostra que esse “grande sucesso”, apontado por Pescara, faria do novo instrumento o mais tocado para exercer a função de linha de baixo: “na década de 1950 ele [o contrabaixo acústico] passa a ser

progressivamente substituído pelo baixo elétrico, que é hoje em dia o instrumento mais usado” (CARVALHO, 2006, p.9).

O próprio Leo Fender, em entrevista ao jornalista Tom Wheeler, explicou o porquê de sua invenção: "precisávamos de libertar o baixista da grande casa de cachorro, o baixo acústico. Aquela coisa era geralmente confinada a parte de trás da banda"⁷

Figura 2: Leo Fender



Fonte:

<http://www.premiarguitar.com/articles/Escape_From_the_Dog_House_Fenders_Bass_Revolution>

Acesso em 8/01/2016

Carvalho (2006) afirma que o baixo elétrico passava a ser o instrumento baixo ideal para acompanhar os conjuntos de rock que surgiam nos Estados Unidos a partir da década de 1950. Segundo o autor, este novo gênero ficaria muito ligado a um sentimento de rebeldia da juventude e o instrumento, agora com *design* mais moderno, respondia melhor aos anseios desse público. Se no início o contrabaixo acústico ainda era utilizado nos grupos de rock, logo o baixo elétrico se mostrou o instrumento ideal para compor essas formações, assim como a bateria e as guitarras com distorção (CARVALHO, 2006, p.16 e 17).

A entrada do instrumento no Brasil parece ter tido motivação semelhante. Para o contrabaixista Gilberto de Syllos “o contrabaixo elétrico chegou ao Brasil impulsionado

⁷ Disponível em:

<http://www.premiarguitar.com/articles/Escape_From_the_Dog_House_Fenders_Bass_Revolution>
Acesso em 8 jan. 2016

pelo movimento da Jovem Guarda⁸, na década de 60” (MONTANHAUR e SYLLOS, 2002, p.14). Pescara (2008) também aponta 1960 como sendo a década de entrada do baixo elétrico no Brasil, no entanto revela que a utilização do instrumento não foi um processo simples:

No Brasil, o baixo elétrico foi introduzido na década de 1960 e substituiu, gradativamente, o baixo acústico muito comum em bandas de baile, orquestras e trios de jazz-bossa nova (...) Houve certa resistência por parte dos músicos, mas com o passar do tempo a aceitação foi cada vez maior e o contrabaixo elétrico passou a figurar nos movimentos musicais mais importantes de então, ou seja, grandes festivais da música da TV Record, Tropicália, Jovem Guarda, Bossa Nova, etc. (PESCARA, 2008, p. 17 e 18)

1.1.3– O contrabaixo acústico na Música Popular Brasileira

Em sua dissertação de mestrado, o contrabaixista Jorge Oscar Souza traça um panorama do contrabaixo em três períodos: de 1831 a 1930, onde ainda não se observa uma participação expressiva do contrabaixo na música popular; de 1930 a 1960, período em que o contrabaixo aparece na música popular, porém de forma discreta e de 1960 a 1981, onde o contrabaixo acústico atua com maior participação, principalmente nos grupos de música instrumental e bossa nova (SOUZA, 2007). O autor nos revela não ter encontrado nenhuma referência ao uso deste instrumento no campo da música popular realizada no Brasil durante o século XIX.

Jorge Oscar afirma que, embora no último quarto do século XIX a música popular brasileira tenha começado a se formar, o contrabaixo não participaria deste primeiro momento: “o gênero de música que chamamos hoje de música popular só começaria a aparecer em torno do último quarto do século XIX, no entanto, diga-se de passagem, para o contrabaixo acústico, parece que o surgimento desse novo gênero pouco significou naquele momento” (SOUZA, 2007, p. 38).

Carraro (2011) também traz visão semelhante ao afirmar que

Até meados dos anos de 1920 o contrabaixo não era empregado na MPB, os baixos (linhas melódicas de tessitura mais grave) eram executados por formações instrumentais que não contemplavam esse instrumento [...] uma valorização mais efetiva do contrabaixo na MPB iniciaria por volta da década de 1930, quando o contrabaixo acústico

⁸ A Jovem Guarda foi um movimento musical criado no Brasil nos anos 1960 a partir da influência de grupos de rock dos Estados Unidos e da Inglaterra. Para entender melhor a Jovem Guarda ver PUGIALLI (2006).

começou a ser valorizado em gravações, formações instrumentais e grupos regionais (p.37)

Carvalho (2006) considera o período de 1930 como sendo aquele onde o contrabaixo passou a ser mais utilizado do que a tuba, embora defenda que antes deste período, ainda que preterido em relação à tuba, o instrumento também seria empregado na música popular: “o contrabaixo dividiu a execução da linha de baixo com a tuba até o início da década de 1930, e só a partir desse período é que ele passa a ser o instrumento preferido dos conjuntos e bandas” (CARVALHO, 2006, p.15).

Por outro lado, em sua dissertação sobre o contrabaixo no choro, Guedes (2003) defende que o instrumento pode ter sido usado bem antes da década de 1930 na música popular. O autor supõe que seria possível, por exemplo, a participação do contrabaixo nos bailes realizados pelo grupo do flautista Joaquim Callado (1848 – 1880):

O contrabaixo foi largamente utilizado em conjuntos de música de salão, costume importado da Europa. Na medida em que os gêneros que estão associados ao choro eram executados em salões brasileiros, é lícito supor que sua prática utilizava o contrabaixo (GUEDES, 2003, p.26).

No entanto as pesquisas acima citadas não tiveram acesso a materiais onde fosse possível uma maior comprovação da presença do contrabaixo na música popular nesse período. O que existem são alguns registros fotográficos do início do século XX, como na figura 3, datada de 1912, retirada do livro de Henrique Cazes, *Choro: do quintal ao municipal*.

Figura 3: O contrabaixista e trompetista Bonfiglio de Oliveira



Fonte: CAZES, 2010, p.55

Se no período anterior à década de 1930 existem poucos registros sobre a atuação do contrabaixo na música popular (SOUZA, 2007), a partir de então a situação começa a melhorar para o instrumento. Diversos autores aqui citados (GUEDES, 2003; PESCARA, 2008; SOUZA, 2007; CARRARO, 2011) afirmam que durante esta década o contrabaixo passa a ser mais utilizado do que a tuba.

Interessante perceber é que muitos fatores contribuíram para que tal fato ocorresse. Os avanços tecnológicos relativos à gravação no Brasil beneficiaram muito a participação do contrabaixo acústico na música brasileira. Como aponta CAZES (2010), no começo do século XX eram realizadas as denominadas “gravações mecânicas”, onde

O registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessária potência sonora para garantir que a gravação do som fosse eficaz (CAZES, 2010, p.39).

Não é difícil deduzir porque a tuba, com muito maior poder de projeção sonora, era preferida ao contrabaixo durante este período de gravação. No entanto, DINIZ (2006) nos revela que em 1927 essa situação começaria a se modificar, com o advento da tecnologia da gravação elétrica, que possibilitaria a gravação de sons com menos potência sonora:

A energia mecânica contida nos sulcos dos novos discos, gravados pelo sistema elétrico, era convertida em energia elétrica, que o alto-falante transformava novamente em energia mecânica. Isso possibilitava que sons até então inéditos pudessem ser percebidos (DINIZ, 2006, p.42).

SOUZA (2007) também credita ao avanço tecnológico uma maior participação do contrabaixo: “o advento da gravação elétrica se mostrou, pois, um grande aliado para o Contrabaixo. Porque o introduziu no contexto das gravações sonoras” (p.49).

Mais à frente autor complementa:

O contrabaixo acústico começa a ter efetivamente uma participação maior nas gravações de música brasileira, a partir de 1931, quando sua presença nas gravações realizadas por Pixinguinha passa a ser incrementada. Lentamente ele foi ganhando seu espaço, chegando a ocupar o lugar da tuba no final dos anos 30 (Idem, p.50 e 51).

Moura (2004) nos revela o ano de 1933, onde pode-se constatar a presença do contrabaixo no samba *Agora é Cinzas*, gravado pelo intérprete Mário Reis, na gravadora RCA Victor. O autor nos informa que um ano antes, Pixinguinha, um dos arranjadores da Victor, teria formado o grupo Diabos do Céu para realizar o acompanhamento dos artistas

da gravadora, grupo este que contava com a presença do contrabaixista José Alves, que participou da gravação (p.81).

Outro fator importante para maior utilização do contrabaixo foi a evolução tecnológica da rádio no Brasil, como veremos a seguir. Diniz (2006) discorre sobre o amadorismo presente nas rádios brasileiras durante a década de 1920, e o salto tecnológico e profissional ocorrido durante a década de 1930. A rádio Nacional, criada em 1936, seria um modelo seguido por todas as rádios posteriores, já possuindo em seu primeiro ano muitos artistas de primeira linha contratados (DINIZ, 2006, p.57 e 58).

Segundo Cazes:

A década de 1930 trouxe um salto qualitativo e quantitativo para a música popular no Brasil. Uma geração de compositores e cantores de altíssimo nível surgiu e ganhou espaço, tendo o rádio como principal veículo de divulgação. Para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo 'regional' (CAZES, 2010, p.83).

Cazes explica ainda que os grupos regionais eram muito presentes nas rádios, principalmente por serem formados por músicos que conseguiam tocar de improviso, isto é, sem precisar ensaiar, assim como acompanhar cantores de ouvido, o que era muito valioso para as rádios, que ainda em processo de profissionalização, recorriam constantemente aos regionais para “tapar buracos” de programação (CAZES, 2010, 83).

Aqui pode-se retornar à citação de Cararro quando afirmou que a maior utilização do contrabaixo a partir da década de 1930 se deu a partir das gravações, formações instrumentais e grupos regionais (CARARRO, 2011, p.37).

O músico Caçula, em entrevista a Guedes (2003) confirmou que vários regionais tinham a presença do contrabaixo acústico: “o regional do Arlindo tinha contrabaixo, assim como o regional do Pernambuco do Pandeiro e vários outros. Tinha também aquele conjunto Os boêmios, do Homero, que também tinha contrabaixo” (GUEDES, 2003, 148). No entanto, Caçula obviamente se referia a regionais posteriores a década de 1930, haja visto sua idade, 71 anos. Como já tocava com regionais aos doze anos⁹, daí seu apelido, deduz-se que as memórias do músico na rádio se dão a partir da de 1950.

⁹ Disponível em <<http://www.revistamusicalbrasil.com.br/homenagens/cacula-memoria-viva-dos-antigos-regionais>> Acesso: 9 jan. 2015

No entanto Cabral (2007) revela que entre os músicos contratados pela rádio Mayrink Veiga, estava também o “saxofonista e clarinetista Luís Americano que, de vez em quando, também tocava baixo” (CABRAL, 2007, p.166).

1.1.4 – O baixo elétrico no samba

Como dito anteriormente, a entrada no baixo elétrico no Brasil se deu a partir da década de 1960 com a Jovem Guarda (MONTANHUR e SYLLOS, 2002), e também nos festivais de TV da Record do final da década, assim como substituindo progressivamente o contrabaixo acústico em grupos de bossa nova (PESCARA, 2008). Syllos (2002) afirma que músicos como Luizão Maia seriam responsáveis por *abrasileirar* o baixo elétrico: “a partir da década de 70, músicos talentosos, como Luizão Maia, começaram a criar uma linguagem nacional para o instrumento (MONTANHAUR, SYLLOS, 2002, p.14).

Outros autores fazem referência direta a Luizão afirmando que o músico teria criado uma forma de se tocar baixo elétrico no samba baseado em instrumentos de percussão, principalmente o surdo, como veremos mais à frente (CONCEIÇÃO, 2008; GIFFONI, 1997; PESCARA, 2004; RIBEIRO, 2013).

Pescara (2008) aponta ainda a importância de Luizão Maia para a criação de uma forma específica de se tocar o baixo elétrico no Brasil, especialmente no samba. Segundo o autor, na medida em que os baixistas migraram para o baixo elétrico, traziam ainda uma forma de tocar o instrumento adaptando-o às técnicas de baixo acústico, fato este que seria modificado com Luizão Maia. Isto é, a partir de Luizão Maia o instrumento teria uma nova linguagem no samba, pensada e construída para baixo elétrico (Idem, p.82).

O desenvolvimento desta forma de se tocar o instrumento recém-chegado ao Brasil parece ter sido impulsionado nos anos de 1970 por uma maior utilização do baixo elétrico nas gravadoras. Como nos explica Trotta (2011), a entrada no mercado musical de novos arranjadores traria uma visão mais abrangente no que diz respeito às formações instrumentais utilizadas nas gravações e shows dos artistas de samba. O baixo elétrico passaria a ganhar espaço, assim como outros instrumentos pouco comuns ao gênero, que passariam a construir uma nova sonoridade:

Durante a década de 1970 essa sonoridade incorpora uma gama cada vez maior de instrumentos e combinações instrumentais, ampliando sua diversidade estética. Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Beth Carvalho se associam a arranjadores jovens (Cristóvão Bastos, Rildo Hora) e consagrados (Maestro Gaya) para aprimorar a sonoridade de

seus discos. Aos paradigmáticos ‘cavaco, pandeiro e tamborim’ são acrescidos baixo elétrico, bateria, piano, teclados, e praticamente todos os instrumentos de sopro vão aos poucos se revezando nos arranjos dos artistas mais proeminentes do gênero (TROTТА, 2011, p.67).

No site de pesquisa Discos do Brasil, que dispõe a ficha técnica de ampla discografia brasileira, pode-se confirmar o que diz Trotta, com a participação do baixista Dinho no LP de Paulinho da Viola, Nervos de Aço, gravado em 1973 e com Luizão Maia no LP de Beth Carvalho, Canto por um novo dia, também de 1973¹⁰.

1.2 - Pesquisas sobre baixo elétrico: produção acadêmica e livros com fins de ensino para baixo elétrico

1.2.1– A produção acadêmica sobre o baixo elétrico no Brasil

A partir de buscas em bancos de teses e dissertações não foi encontrada nenhuma dissertação ou tese cujo o objeto de estudo fosse o baixo elétrico. Todavia, dissertações como as de Carvalho (2006) e Souza (2007) abordam o instrumento como complementação ao assunto principal de suas pesquisas, as linhas de baixo e o contrabaixo acústico na música popular, respectivamente.

Sobre o antecessor do baixo elétrico, o contrabaixo acústico, o resultado é um pouco mais animador. Foram encontradas seis dissertações sobre o instrumento, sendo três voltadas ao estudo da música popular – a já citada pesquisa de Souza (2007), a dissertação de Guedes (2003), sobre o contrabaixo no choro a partir de uma análise na semiologia, e a dissertação de Assis (2010) sobre o uso do arco na improvisação de contrabaixo acústico na música instrumental brasileira – e três voltadas ao campo da música erudita, Arzolla (1996), Cunha (2001) e Zanon (2005).

No entanto, apesar de não encontrar teses ou dissertações específicas sobre baixo elétrico, foram encontradas diversas monografias que abordaram o instrumento (ABRAMOVITZ, 1999; AMORIM; 2013; FALCON, 2014; FERREIRA, 2009; LIMA, 2013; NILSON, 2009; MONTEIRO, 2009). Dentre elas, deve-se destacar os trabalhos de Abramotiz (2009) e Lima (2013) que abordaram a questão do ensino do baixo elétrico no samba. Ambos autores apontaram a importância da relação do baixo com a percussão para o aprendizado do samba no instrumento, embora a escrita de monografia não os

¹⁰ Disponível em < discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/consulta.php?Conteudo=Musico > acesso em: 9 jan. 2016.

tenha permitido se aprofundar no assunto. Os dois autores utilizaram o educador musical Keith Swanwick¹¹ como principal referencial teórico.

Foram encontrados também dois livros digitais que abordaram o baixo elétrico no samba. O primeiro foi o livro de Rodrigues (2013) intitulado *O samba do Luizão: Um peculiar contrabaixista brasileiro na Música Brasileira*. Apesar do pequeno tamanho, quarenta folhas, o livro traz informações relevantes sobre o assunto. A entrevista com o contrabaixista Sizão Machado, músico que substituiu Luizão Maia em algumas ocasiões, e com Zé Luís Maia, filho de Luizão, contribuem bastante com o campo ainda carente de bibliografia, assim como as transcrições de levadas de três músicas onde Luizão acompanhou Elis Regina. O livro traz ainda informações biográficas do músico e análises sobre a forma como o mesmo tocava.

Outro livro digital encontrado foi o de Carraro (2011) *O contrabaixo e a bossa: uma perspectiva histórica e prática*. Como o próprio nome já diz, o livro tem como objetivo principal discutir a presença do contrabaixo acústico na bossa nova. Contudo, durante a pesquisa o autor relaciona o contrabaixo acústico com o baixo elétrico, chegando a traçar um breve panorama da história do instrumento, citando o seu inventor, Leo Fender, assim como principais instrumentistas. O contexto em que o baixo elétrico entrou no Brasil também é brevemente abordado.

1.2.2 - Análise dos materiais escritos com fins de ensino para o baixo elétrico:

Esta seção diz respeito aos materiais publicados com fins de ensino do baixo elétrico no Brasil, voltados para o estudo da música brasileira, com o objetivo de traçar um perfil destes livros e procurar entender até que ponto abordam a questão do baixo no samba e a relação entre o baixo e a percussão. Foram analisados os livros lançados pelas duas editoras que mais publicam sobre contrabaixo – Irmãos Vitale e Lumiar – assim como editoras menores, que tem publicações sobre o contrabaixo e que foram encontradas a partir de pesquisa na internet ou através da indicação de músicos, ou ainda no próprio catálogo das editoras disponíveis nas publicações analisadas ou na internet. Desta forma foram levantados onze livros, e a partir da leitura dos mesmos foram apontadas algumas categorias de análise que possibilitarão um maior entendimento da forma como os autores

¹¹ Em ambas as pesquisas foram utilizados conceitos do educador presente em sua obra *Ensinando Música Musicalmente*

priorizam e abordam os conteúdos presentes nas publicações¹². As categorias de análise terão como base alguns pontos sugeridos por Requião (2002), que também realizou um levantamento das publicações das editoras Lumiar e Irmãos Vitale, porém com um olhar mais amplo, abarcando publicações que envolviam livros de harmonia, improvisação ou a prática no instrumento.

Tabela 1: Publicações analisadas, por ordem alfabética

Título	Autor	Editora	Ano
Iniciação ao contrabaixo	Luís Chaves	Zimbo	1989
Música Brasileira para contrabaixo	Adriano Giffoni	Irmãos Vitale	1997
Toque junto baixo	André Rodrigues	Lumiar	2000
Música brasileira para contrabaixo: volume II	Adriano Giffoni	Lumiar	2002
Bateria e contrabaixo na música popular brasileira	Gilberto de Syllos e Ramon Montanhaur	Lumiar	2002
Manual do groovie	Jorge Pescara	Irmãos Vitale	2008
Técnicas para baixo elétrico na música brasileira	Gilberto de Syllos	Souza Lima	2008
Toque junto Bossa Nova	Ney Conceição	Lumiar	2008
10 estudos para contrabaixo com ritmos brasileiros	Adriano Giffoni	Baixo Brasil	2010
Slap com ritmos brasileiros	Adriano Giffoni	HPM	2010
Contrabaixo Brasileiro	Sizão Machado	Souza Lima	2010

Dados observados:

- a) Autor
- b) Público alvo
- c) Seleção de conteúdo – colocamos aqui os saberes dispostos nos livros

¹² Livros como os de Assumpção, 2002; Giffoni, 2001; Azevedo, 2013; Pereira, 2007, Pescara, 2004 e Pescara 2005 foram analisados, mas não inseridos na pesquisa por serem livros voltados para técnica do instrumento, sem abordar a questão do contrabaixo na música popular brasileira.

- d) Organização do conteúdo – destacamos a forma como esses saberes são organizados
- e) O samba – observamos se o gênero é abordado e qual destaque é dado ao mesmo nas publicações
- f) A relação entre o baixo e a percussão – Destacamos aqui quais livros fazem alguma relação entre os instrumentos de percussão e o baixo elétrico na forma de se tocar o samba

1.2.2.1– Iniciação ao contrabaixo

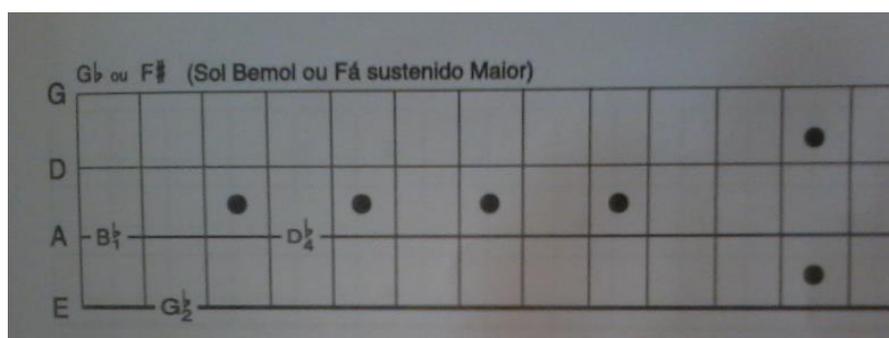
Sendo o livro mais antigo dentre todos que serão aqui analisados, foi escrito pelo contrabaixista Luís Chaves, que se destacou principalmente ao contrabaixo acústico tocando com seu grupo instrumental de nome Zimbo Trio, a partir da d 1960. Jorge Oscar Souza, em sua dissertação sobre o contrabaixo acústico na música popular, ressalta a importância que Luís Chaves teve nesse meio: “celebrizou-se através de suas performances como contrabaixista do Zimbo Trio e que por mais de trinta anos sustentou a bandeira do instrumento dentro do contexto da música instrumental no Brasil” (SOUZA, 2007, p.114).

Embora sua especialidade fosse o contrabaixo acústico, o livro em questão é destinado principalmente ao ensino do baixo elétrico, já que as figuras ilustrativas mostram este instrumento. Na introdução, Chaves demonstra que também pretendia que o seu livro fosse utilizado pelos professores de baixo, pois segundo ele seu material tem como proposta responder às seguintes questões: “como lecionar ou como estudar” (CHAVES, 1989, p.2).

O livro é basicamente composto por conteúdos elementares da teoria e prática musical, com informações iniciais que vão desde a leitura de partitura aos procedimentos para se afinar o instrumento e obter uma boa postura ao segurar o mesmo.

Todos os exercícios e exemplos são escritos em partitura, porém o livro traz diagramas que representam o braço do instrumento para que o aluno melhor visualize a digitação das escalas, como no exemplo abaixo:

Figura 4: diagrama do braço do instrumento



Fonte: CHAVES, 1989, p.47

Podemos destacar também que esse método traz exercícios do tipo completo, isto é, exercícios de escrita para o aluno responder, em geral ligados à teoria musical.

Apesar de não aparecer no índice do livro, existe uma parte destinada à alguns gêneros musicais, sendo o samba o único gênero brasileiro a ser inserido no material. Cabe ao samba apenas uma página e meia, compostas por uma introdução textual, onde Chaves considera o samba “o ritmo fundamental do qual derivam os outros estilos de música brasileira” (p. 27), e uma página de exemplos em partitura. Neste livro, não pôde-se observar nenhuma relação entre o baixo e a percussão para a prática do samba.

1.2.2.2– Música Brasileira para Contrabaixo

Escrito por Adriano Giffoni, este foi o primeiro dos cinco livros com fins didáticos para contrabaixo lançados pelo autor. Giffoni é contrabaixista com grande experiência em gravações de estúdio e com uma série de CDs instrumentais autorais gravados, com grande destaque para o estudo dos ritmos brasileiros. Segundo o compositor Roberto Menescal “além de gravar os próprios CDs com composições que se destacam por mostrar a qualidade rítmica e melódica dos estilos musicais brasileiros, é difícil encontrar um disco de nossos principais artistas sem a sua presença” (GIFFONI, 2002, p. 5).

Apesar de não especificar o público alvo, pode-se perceber que o estudante deve ter conhecimentos básicos de teoria musical, posto que todo os exemplos são escritos em partitura. O livro é dividido em oito partes, cada uma referente a um gênero musical. Há de se ressaltar o grande destaque ao estudo do samba no livro de Giffoni. Sendo este o primeiro gênero a ser apresentado, o samba é dividido em 6 partes. Como explica o autor: “por ter muitas variações, o capítulo Samba foi dividido em seis segmentos, cada qual com seus respectivos exemplos” (GIFONNI, 1997, p. 8). O livro ainda é composto por

uma parte introdutória, onde apresenta alguns exemplos de “síncopes brasileiras” e outra parte final, uma espécie de coda, onde destina um capítulo à técnica de Slap, e mais outro ao estudo de baixo de 5 cordas na música brasileira.

Sobre a forma como autor trabalha o Samba no livro, podemos fazer alguns apontamentos. O autor subdivide o Samba em seis segmentos: Samba; Samba de partido alto; samba-Funk; sambaião; sambão; samba canção. Dentre estes, podemos separar aqueles onde o baixo tem instrumentos de percussão como referenciais para construção de sua levada (samba, samba de Partido Alto e sambão) e outros onde as referências vêm de outros elementos que não propriamente da percussão (sambaião, samba-funk, samba canção). Uma visão pormenorizada de como Giffoni trabalha o samba em seu primeiro livro se faz importante na medida em que isso nos ajudará a entender suas próximas publicações a serem analisadas:

O que Giffoni definiu como sendo o samba, seria o ritmo que teria como principal característica a acentuação no segundo tempo, acentuação esta que é comum à levada do surdo, o instrumento mais grave do naipe de percussão do samba. Apesar de não colocar explicitamente a relação com o surdo na hora de se pensar esta ênfase, há de se destacar que o autor coloca a figura de Luizão Maia como principal referência do gênero, nos revelando que Luizão “destacou-se no cenário das gravações devido à sua forma percussiva de tocar samba’ (GIFONNI, 1997, p.12). Como alguns entrevistados na pesquisa nos revelaram, essa forma percussiva de Luizão tocar era muitas vezes próxima ao surdo. Podemos ainda destacar aquilo que o contrabaixista Ney Conceição escreve na introdução de seu livro *Toque Junto Bossa Nova*: “todos nós baixistas usamos alguma coisa de Luizão. Como por exemplo, esta forma de se tocar baixo como surdo no samba, que foi inventada por ele” (CONCEIÇÃO, 2008, p.3). Podemos então deduzir que esta ênfase no segundo tempo, colocada por Giffoni, tem o surdo como instrumento referencial.

Em seguida o autor descreve mais cinco variações de samba: aquelas onde o baixo se baseia em instrumentos de percussão para construção rítmica dos chamados *groovies* e sambas onde as referências para essas construções são outras, como será analisado a seguir.

A primeira variação do chamado Samba que Giffoni apontou seria o Samba de partido alto. Nesse, o pandeiro aparece como uma espécie de base onde o baixista deve

se apoiar para construir sua levada. Posteriormente o sambão, onde a referência são os surdos tocados nas escolas de samba¹³.

Os outros tipos de samba descritos por Giffoni não apresentam a percussão como referência para criação das linhas de baixo. No samba canção Giffoni indica a condução baseada no uso de semínimas e colcheias. No sambaião, que segundo Giffoni praticamente não conta com instrumentos de percussão, o baixo tem como principal característica a antecipação da última colcheia do compasso. Já no samba funk, o papel do baixo seria justamente se contrapor às percussões, na medida em que este tocaria padrões rítmicos do funk americano, junto com a bateria, enquanto as percussões destacariam as rítmicas brasileiras.

Sendo assim podemos notar uma clara divisão na construção didática do livro de Giffoni, no que tange à construção de levadas no baixo elétrico do samba: aquelas que se baseiam em padrões rítmicos oriundos dos instrumentos de percussões e as que, ao contrário, buscam outras referências. Para um melhor entendimento, observe a tabela 2:

Tabela 2: o baixo e os segmentos do samba em Giffoni

Levadas de Sambas baseados na percussão	Levadas de Sambas a partir de outras referências
Samba – ênfase no segundo tempo - Rítmica do surdo	Samba Canção – uso de semínimas pontuadas e colcheias como guia
Samba de partido alto – Pandeiro, com ritmo mais sincopado	Sambaião – Antecipação da colcheia como principal característica
Sambão – Surdos de escola de samba, sendo os surdos de corte como referências para variações rítmicas.	Samba Funk – Contraposição aos instrumentos de percussão

1.2.2.3– Toque junto baixo

André Rodrigues é um contrabaixista mais ligado ao universo musical *pop*, embora já tenha atuado com diversos artistas de samba, tais como Marquinho Satã, Almir Guineto e Jovelina Pérola Negra (RODRIGUES, 2000, p.8). Seu livro, ao que parece, é destinado aos músicos com alguma experiência. No entanto, ainda que todos os exemplos sejam escritos em partitura, Rodrigues oferece como material complementar um CD com

¹³ Sobre isso podemos destacar o livro Batuque é um privilégio (BOLÃO, 2003) que nos mostra muito bem como funcionam os surdos de escola de samba. Segundo Bolão, estes se dividem em surdos de marcação, formados pelo surdo de primeira e surdo de segunda, responsáveis por marcar o segundo e o primeiro tempo respectivamente, e os surdos de corte ou de terceira, responsáveis pelas variações.

gravações dos exemplos, para que os músicos tenham também a possibilidade de “tirar de ouvido” as linhas de baixo propostas (Idem, p.10).

Assim Giffoni, Rodrigues também divide seu material em seções por gêneros musicais, mas aqui a influência *pop* de Rodrigues confere um caráter mais internacional aos exemplos, onde a bossa nova, o baião e o samba são estudados ao lado do *reggae*, *rock*, *funk fusion* e o *jazz*. Cada uma das seções é composta por uma gravação de Rodrigues e um texto analisando a mesma.

A relação que Rodrigues propõe em todo o método é entre o baixo e o bumbo da bateria. Na parte destinada ao samba não é diferente, sendo esta composta por uma transcrição e análise da linha de baixo de Rodrigues, e uma posterior demonstração de contraposição entre a bateria e o baixo, como podemos observar na figura 5:

Figura 5: Relação entre bumbo e caixa

1) levada baixo/bumbo na **Intro**:

The image shows a musical score for the introduction of a samba piece. It consists of two staves. The top staff is labeled 'bumbo' and is in 2/4 time. It shows a simple rhythmic pattern of quarter notes: a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter rest, followed by a quarter note. The bottom staff is labeled 'baixo' and is also in 2/4 time. It shows a more complex rhythmic pattern of eighth and quarter notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. A 'C 7M' chord symbol is written above the first two notes of the bass line.

Fonte: RODRIGUES, 2000, p. 26

Não se pode observar um olhar mais aprofundado ao samba, assim como Rodrigues não teceu nenhuma relação entre o baixo e a percussão em sua análise.

1.2.2.4– Música Brasileira para Contrabaixo: volume II

Este livro é o segundo volume do Música Brasileira para Contrabaixo, analisado anteriormente, de Adriano Giffoni. Assim como em seu volume anterior, Giffoni parece destinar seu livro a músicos já com alguma iniciação musical, sendo os exercícios escritos em partitura, acompanhados de gravações.

Neste livro são abordados oito “estilos musicais”¹⁴, com a organização do material bastante semelhante ao volume anterior. Além da apresentação dos estilos musicais, que estruturam a parte central do livro, há um material introdutório composto por alguns exercícios rítmicos, e uma parte final que o autor denomina como “estudos inéditos” (GIFFONI, 2002, p. 6). Nesta seção, aparecem estudos específicos para o baixo sem traste (ou *fretless*) e o baixo de seis cordas na música brasileira. É interesse perceber na proposição deste material de Giffoni a constante ressalva ao estudo voltado para a música brasileira.

O Samba recebe novamente um olhar mais aprofundado em relação aos demais estilos. Agora o autor não mais divide o samba em segmentos, mas dedica três capítulos ao gênero, sendo dois deles relacionados à técnica do instrumento: samba, *slap* no samba II (continuação do volume I) e samba-condução de mão direita. Os outros sete estilos são bossa-nova, chorinho, forró, maxixe, maracatu do Ceará, carimbó e marcha-rancho.

A parte denominada samba é praticamente idêntica à que aparece no volume anterior, no que diz respeito às suas definições. O que muda são os exercícios para praticar, com uma seção específica para o uso da mão direita no samba e um aprofundamento do estudo do *slap* no gênero.

Se no primeiro livro de Giffoni a relação entre baixo e percussão já estava presente, neste material ela é posta ainda mais em evidência. Giffoni nos explica essa relação na seção sobre o samba: “Neste segundo livro serão apresentados novos exemplos de condução de samba com pizzicato e com a técnica de *slap*, usando as notas mortas para simular o ritmo executado por instrumentos de percussão” (GIFFONI, 2002, p. 14). Na parte destinada à técnica de *slap*, Giffoni nos explica que esta “funcionará perfeitamente no samba se o baixista tomar como referência os instrumentos da percussão brasileira. Instrumentos como o pandeiro, a caixa e o tamborim podem ser imitados pelo baixo, proporcionando um ótimo efeito para a condução no samba” (GIFFONI, 2002, p.18)¹⁵. Sobre a parte destinada à condução na mão direita, Giffoni chama novamente a atenção ao uso das notas mortas, que nos demonstra mais uma ferramenta para simulação dos

¹⁴ Definição do próprio autor (GIFFONI, 2002, p.6).

¹⁵ No primeiro volume Giffoni já havia feito a relação entre a técnica de *slap* e a percussão, porém de uma maneira mais generalizada. Aqui os exercícios são especificamente para a condução no samba.

efeitos percussivos no baixo: “as notas mortas serão abafadas pela mão esquerda e darão o efeito percussivo” (GIFFONI, 2002, p.21).

1.2.2.5 – Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira

Esse livro foi desenvolvido à duas mãos, ou melhor, para dois instrumentos. Escrito pelo contrabaixista Gilberto de Syllos e pelo baterista Ramon Montagner, o material traz uma linguagem inovadora, na medida em que propõe um estudo compartilhado entre bateria e baixo, como poderá ser visto a seguir. Gilberto de Syllos, responsável pela parte de baixo, é professor do instrumento na faculdade Berklee Souza Lima, em São Paulo, e atua como instrumentista acompanhando músicos ligados à bossa nova e ao jazz¹⁶.

O livro é destinado a baixistas com noções de leitura e escrita, já que todos os exercícios são escritos com o uso de partitura, embora este material também seja composto por gravações, onde podem ser ouvidos os exercícios escritos. O conteúdo é destinado aos baixistas e bateristas, por isso os exercícios para cada instrumento foram colocados de forma intercalada, e não divididos em duas grandes seções. Isto é, da forma como o material é composto, os estudantes podem olhar os materiais específicos de seu instrumento e relacioná-los com o conteúdo do outro.

O material é dividido em quatro grandes seções: Samba, Carnaval, Bossa Nova e Nordeste, cada qual dividido em alguns sub-ítems. Além disso há ainda uma parte introdutória, explicando a relação entre baixo e bateria adotada no livro e realizando uma pequena contextualização dos instrumentos bateria e baixo no Brasil. Na parte final denominada Técnicas e Inovações, são colocadas algumas técnicas específicas para os instrumentos não aplicadas no resto do livro, como, no caso do baixo, o uso do *tapping*.

A parte destinada ao samba foi dividida em nove itens: Samba no Prato, Samba de Morro, Samba Choro, Samba Cruzado, Partido Alto, Samba Canção, Samba Funk, Samba Rock e Pagode. O item Samba de Prato funciona como uma pequena introdução onde são feitas algumas considerações que devem ser lidas antes dos estudos de samba. No que diz respeito à parte relativa ao baixo, são abordados alguns conhecimentos básicos de teoria musical, como arpejos, indicações de leitura de cifras, formação de acordes, para que possam ser utilizados no estudo do samba.

¹⁶ Informações retiradas do site da editora Souza Lima. Disponível em <<http://www.souzalima.com.br/editora/autores/gilberto.html>> acesso em: 23/12/2015.

Apesar de ser um método que proporciona uma leitura de exercícios compartilhada entre baixo e bateria, a relação de ambos os instrumentos com a percussão está presente o tempo inteiro. Se o método propõe a relação do baixo com a bateria, esta é toda construída a partir dos instrumentos de percussão do samba. Como explica Montanhaur: “ a bateria sintetiza os principais sons da percussão de uma batucada” (MONTANHAUR, SYLLOS, 2002, p. 17). A figura 6 demonstra bem essa relação:

Figura 6: Adaptação da percussão na bateria



Fonte: MONTANHAUR, SYLLOS, 2002, p. 13

Na seção destinada ao baixo há também relações diretas com a percussão: “ quanto o quinto grau é tocado uma oitava abaixo, o som produzido é semelhante ao do surdo” (MONTANHAUR, SYLLOS, 2002, p. 24).

1.2.2.6– Manual do Groove

O livro Manual do Groove foi desenvolvido pelo contrabaixista Jorge Pescara, que antes deste já havia escrito outros quatro livros com fins de ensino para o baixo elétrico: Arthur Maya Transcriptions (1995), Contrabaixo completo para iniciantes (2004), Dicionário Brasileiro de Contrabaixo Elétrico (2005), Coleção Toque de mestre – Harmônicos (2006). Pescara é um instrumentista com experiência na bossa nova, música pop, rock e música instrumental em geral, tendo tocado com nomes como: Arthur Maia,

Ithamara Koorax, Roberto Menescal, Carlos Lyra, entre outros (PESCARA, 2008). Em sua biografia não se pode notar sua atuação com artistas ligados ao samba, embora seu livro contemple este gênero, como veremos melhor mais à frente.

Apesar de não explicitar no livro, Pescara desenvolveu um material que pudesse atingir tanto músicos experientes quanto músicos iniciantes. Todos os exercícios são escritos com notação tradicional, a partitura, mas também com notação alternativa, a tablatura, como podemos observar na figura 4:

Figura 7: Exercícios em partitura e tablatura

The image shows a musical exercise with five measures. Above each measure is a chord name: E^bmaj⁷, Am⁷(^b5), D⁷(5[#]), Gm, and G⁷. Below the chord names is a bass clef staff with notes: a whole note E^b in the first measure, a whole note A in the second, a whole note D in the third, a whole note G in the fourth, and a whole note G in the fifth. Below the bass staff is a guitar tablature staff with fret numbers: 1 in the first measure, 5 5 in the second, 3 in the third, and 3 in the fifth. The letters 'A' and 'B' are written on the left side of the tablature staff, indicating the strings.

Fonte: PESCARA, 2008, p. 25

Há ainda uma faixa gravada destinada aos iniciantes, em um CD que aparece como material complementar, para ajudar a afinar o instrumento. No entanto, o livro não aborda outras questões básicas de teoria musical, pois Pescara já havia escrito anteriormente um livro voltado para os iniciantes (PESCARA, 2004).

Como o próprio nome da publicação já diz, este é um livro voltado para o estudo dos *groovies*, isto é, das levadas ou conduções no baixo elétrico. Para tal, o material traz informações histórico-estilísticas dos gêneros musicais que o autor considerou mais difundidos na música ocidental. Dividido em cinco capítulos (África, América do Norte, América Latina, América Central e Música Popular Brasileira), o livro apresenta texto com informações sobre a história dos gêneros musicais de diferentes partes do mundo, além de informações relativas aos principais instrumentistas, indicações de gravações e dicas sobre o uso de equipamentos.

No capítulo voltado para Música Popular Brasileira é realizado um breve apanhado histórico sobre a MPB, choro, samba, e a bossa nova. Deve-se destacar que, se comparada com a seção destinada à América do Norte, o capítulo referente à música popular brasileira possui menos atenção. Sem nenhum exemplo escrito em partitura e com menor espaço textual, o capítulo fica menos completo. O texto relativo ao samba, portanto, é

composto por três parágrafos que fazem um breve apanhado histórico do gênero no Brasil. Por outro lado, dentro desse capítulo há um trecho destinado à história do contrabaixo no Brasil, onde o autor destaca os contrabaixistas que considera importantes na história da música popular brasileira.

O autor tece relações entre o baixo e a percussão no samba, na medida em que exalta a figura de Luizão Maia como principal nome do instrumento no gênero: “o contrabaixo moderno brasileiro deve sua genialidade a Luizão Maia com seu ‘sambaixo’, que pode ser sintetizado em uma linha de condução calcada na rítmica do surdo” (PESCARA, 2008, p.80). Mais à frente Pescara afirma ainda que Luizão foi responsável por criar uma linguagem específica para o instrumento elétrico. Como o próprio autor nos alerta, o baixo elétrico havia sido inventado a pouco tempo e até a aparição de Luizão, a maioria dos baixistas transpunham a técnica do baixo acústico para o baixo elétrico. (PESCARA, 2008, p.82).

1.2.2.7 – Técnicas para baixo elétrico na música popular brasileira

Do mesmo autor de Bateria e contrabaixo na música popular brasileira, analisado anteriormente, Gilberto de Syllos desenvolve agora um livro todo voltado à técnica de baixo elétrico na música brasileira.

Apesar de todos os exercícios serem escritos em partitura, o livro é voltado para um público mais iniciante, com seções destinadas à forma correta de afinação do instrumento, postura e com exercícios básicos para obtenção da posição correta das mãos no instrumento.

O livro é composto por oito capítulos: Posicionamento do Instrumento; Violão; MPB – Choro, Samba e Bossa Nova; Técnicas; Imitando a Percussão; Ritmos Nordestinos; Carnaval e Músicas. O último capítulo pode ser observado como uma segunda seção do livro, pois sozinho tem o mesmo tamanho do que todos os outros capítulos juntos, e é destinado às transcrições das músicas do autor.

Apesar de não haver um capítulo específico para o samba no livro, podemos perceber que este gênero é abordado em vários capítulos. No segundo, por exemplo, o autor demonstra como transpor levadas de violão para o baixo, utilizando como exemplo o samba e a bossa nova. No terceiro há uma pequena abordagem histórica do choro, samba e bossa nova, porém sem exercícios para praticar. No capítulo Técnicas os exercícios de

slap e *tapping* são feitos em exemplos de samba. No quinto capítulo, Imitando a Percussão, os instrumentos base são percussões do samba, a cuíca e o surdo.

O livro de Syllós traz a relação entre o baixo e a percussão no samba no capítulo cinco, denominado Imitando a Percussão. Apesar de não ser um livro voltado para o aprendizado das levadas de samba, mas sim da exploração de técnicas do instrumento, neste capítulo fica clara a possível relação da percussão como elemento base para criação das levadas de baixo no gênero, como podemos ver na figura 9:

Figura 8: Exercícios para baixo a partir da percussão



Fonte: SYLLOS, 2008, p. 29

Deve-se salientar, no entanto, que este capítulo apenas aponta essa possibilidade a partir de três exemplos, sem um maior desenvolvimento.

Ainda sobre a relação baixo / percussão, o autor faz a seguinte sugestão aos estudantes: “procure ouvir, conhecer e se possível tocar os instrumentos de percussão que fazem parte da instrumentação dos gêneros brasileiros. Observe a organização dos batusques e variedade de sons dos instrumentos de uma escola de samba.” (Idem).

1.2.2.8 – Toque Junto Bossa Nova

Ney Conceição, autor deste livro, é baixista com vasta experiência na música instrumental, bossa nova e MPB. Dentre os inúmeros trabalhos que participou estão os realizados com João Bosco, João Donato, Gonzalo Rubalcaba e Danilo Caymmi. Este é o seu primeiro livro com fins de ensino no baixo elétrico e pertence a mesma coleção Toque Junto, da editora Lumiar, da qual faz parte o livro de André Rodrigues, analisado anteriormente.

O material parece voltado para um público que já tenha algum conhecimento de teoria musical, posto que todos os exemplos são escritos em partituras e não há nenhuma explicação introdutória sobre teoria.

O livro, como o próprio título indica, é voltado para o estudo da Bossa Nova. A partir do sistema de *play along*, onde o autor coloca como material complementar um CD com a gravação de todos os exemplos escritos para que o aluno possa tocar junto, o material é dividido em sete capítulos, cada um referente à transcrição da gravação que Conceição fez de sete músicas do gênero bossa nova. Primeiro aparece a melodia escrita em clave de fá e depois a condução criada por Conceição para acompanhamento da música. Diferentemente do livro de Rodrigues (2000) as transcrições não são acompanhadas de textos explicativos, sendo todo o resto do livro composto pelas transcrições em partitura e gravações.

Apesar de ser um material voltado para o estudo da bossa nova, o livro faz algumas referências ao samba. Conceição dedica o livro à Luizão Maia, e exalta a linguagem criada por ele para o baixo no samba: “de uma forma ou de outra, às vezes até sem saber, todos nós baixistas usamos alguma coisa do Luizão. Como, por exemplo, esta forma de tocar o baixo como surdo no samba, que foi inventada por ele” (CONCEIÇÃO, 2008, p.2). Na “nota do autor”, Conceição nos revela que, embora esteja interpretando músicas da Bossa Nova, em alguns momentos se utiliza da percussão do samba como referencial para criação de suas levadas, como no caso da música *Insensatez*: “na música *Insensatez*, na maioria das vezes eu uso só a fundamental, com o segundo tempo mais forte (...) é como se o baixo fosse o surdo de primeira de uma escola de samba” (Idem, p. 12).

1.2.2.9 – 10 estudos para contrabaixo com ritmos brasileiros

Este é o terceiro livro de Adriano Giffoni voltado para o estudo da música brasileira aqui analisado, agora com o enfoque nos estudos melódicos. O livro segue o padrão dos demais materiais, com exercícios escritos acompanhados de CD. Este livro é voltado para alunos com alguma iniciação musical, pois contém análises das notas dos acordes, assim como o uso de partitura, o que pressupõe uma base teórica.

O livro é dividido em dez “estudos”, segundo denominação do autor, sendo cada um relativa a um gênero musical diferente. Esses estudos são compostos por duas partes: uma textual e outra com partitura de exercício melódico acompanhado de cifra. O texto começa com uma rápida definição do gênero abordado, em uma ou duas linhas, e é

seguido pela análise da frase melódica a ser estudada. O autor analisa a tonalidade, as notas utilizadas com relação aos acordes e dá orientações sobre a melhor regulagem dos timbres do instrumento para cada exemplo. Por fim Giffoni destaca alguns artistas de cada gênero que devem servir como referência de escuta.

Não se pode perceber no livro nenhuma ênfase ao estudo do samba e nem a relação entre baixo e percussão para criação de levadas, até pelo fato do material ser baseado em criações melódicas a partir das características dos gêneros musicais em questão.

1.2.2.10 – *Slap* com ritmos brasileiros

É o quarto livro analisado do contrabaixista Adriano Giffoni. Este todo dedicado à técnica do *slap* na música brasileira. Assim como seus livros anteriores, este faz uso principal da partitura, utilizando inclusive nomenclaturas dos símbolos musicais nas explicações textuais dos exercícios, onde deduz-se que o material foi escrito para estudantes já com alguma introdução na teoria musical.

O livro é todo voltado para a música brasileira, sendo dividido em oito partes referentes à gêneros musicais, e uma última parte à utilização da técnica *slap* no baixo de cinco cordas. Cada capítulo é composto por dez exemplos escritos em partitura, e dez parágrafos explicando como o autor pensou cada exemplo, além de uma pequena introdução, também de um parágrafo, explicando como a técnica será utilizada.

Assim como nos outros livros de Giffoni aqui analisados, o samba tem um olhar mais aprofundado em relação aos outros gêneros abordados, sendo estudado em três capítulos: Samba, Samba de Partido Alto e Sambão.

No que diz respeito a relação entre o baixo e a percussão, este material é bastante rico. No capítulo Samba, por exemplo, Giffoni se baseia em três instrumentos de percussão diferentes para construir suas levadas:

Esse é um ritmo que usa muita percussão e soa muito bem com *slap*. Instrumentos como surdo, tamborim, repique e ganzá podem ser simulados com essa técnica. O polegar, na maioria das vezes, faz o papel de surdo, enquanto o indicador pode simular a levada de um tamborim ou repinique. A combinação do polegar com o indicador pode também ser usada com sucesso para fazer o papel do ganzá na execução das notas mortas (GIFFONI, 2010, p.7).

Já no capítulo Partido Alto, o pandeiro se une ao surdo como referências para criação de levadas no baixo: “para tocar partido alto com *slap* o baixista usa o polegar

para simular o surdo para os movimentos com notas mortas, e o indicador toca os baques de pandeiro característicos do gênero” (GIFFONI, 2010, p.22).

No capítulo Sambão mais uma vez Giffoni se utiliza de referenciais como surdo, repinique, ganzá e tamborim para criação de levadas no baixo (GIFFONI, s/d, p.42).

É importante ressaltar que a própria técnica de *slap* consiste em tocar o baixo de uma forma percussiva. Como nos explica Pescara (2005), em seu livro Dicionário Brasileiro de Contrabaixo, na técnica do *slap* “alterna-se a batida da falange do dedo polegar nas cordas enquanto os demais são usados para puxá-las causando uma sonoridade percutida e estalada” (PESCARA, 2005, p.40). Nesse sentido, é interessante relacionar este livro de Giffoni ao seu primeiro, *Música Brasileira Para Contrabaixo*, feito em 1997 e aqui anteriormente analisado, onde foi possível dividir os segmentos de samba que tinham a percussão como elemento de referência para criação de levadas (o Samba, o Partido Alto e o Sambão), e os que possuíam outras referências (o Samba-Funk, o Samba Canção e o Sambaião). Pode-se perceber que Giffoni mantém sua linha de raciocínio e adapta para a técnica percussiva do *slap*, os segmentos do samba que entende ter a percussão como elementos geradores de levadas.

1.2.2.11 - Contrabaixo brasileiro

Este livro foi escrito por Sizão Machado, que é considerado um seguidor de Luizão Maia por Pescara (2008): “seguindo os passos de Luizão (Maia), surge Sizão Machado (...) desenvolveu um verdadeiro dicionário de levadas e *groovies* afro-brasileiros” (p.83). A importante influência de Luizão no trabalho de Sizão fica mais clara com a entrevista disponível no trabalho de Ribeiro (2013), onde o autor nos revela a forma como Sizão tocava o baixo no samba com base na linguagem desenvolvida por Luizão. Além de tocar com Elis, Sizão trabalhou com diversos artistas da música brasileira e do jazz, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Chet Baker, entre outros.

O livro de Sizão Machado parece ser destinado a estudantes com alguma iniciação musical, uma vez que os exemplos todos escritos em partitura. Porém, este livro também contém um CD complementar com todos os exemplos musicais gravados.

O material é estruturado de forma similar ao de Giffoni (2010), porém agora o enfoque está nas conduções de baixo. O livro é separado em nove capítulos divididos em duas partes: a primeira com um texto explicando a forma como conduziu as músicas e a

segunda com as partituras. É preciso salientar que se no livro de Giffoni (2010) havia uma análise pormenorizada dos exemplos melódicos, mas com os exemplos não muito extensos, agora acontece uma inversão. No livro de Sizão Machado os textos explicativos não passam de um parágrafo, onde o autor relata de forma bem sucinta a forma como escolheu criar suas levadas de baixo. Por outro lado, as seções destinadas as partituras são muito mais extensas, tratando-se de uma transcrição completa das levadas realizadas por Sizão Machado em todas as gravações disponíveis no CD anexo ao livro.

Pode-se perceber uma predileção pelo samba no material de Sizão, na medida em que a maioria das conduções que transcreveu foram para este gênero. No entanto é preciso ressaltar a sua influência jazzística, que fica clara nos capítulos onde escreveu as suas linhas de baixo para as músicas Samba- Jazz e Se Você.

Como dito anteriormente, as partes textuais de seu livro são muito curtas, o que não permite perceber em suas explicações a ligação entre baixo e percussão, muito embora no samba Apple, a ênfase no segundo tempo pareça ser uma proposital intenção de imitação do surdo no baixo:

Figura 9: Levada de samba calcada no surdo



Fonte: MACHADO, 2010, p. 23

1.2.2.12 - Análise geral das publicações

De acordo com os dados observados, podemos resumir as características das onze publicações analisadas da seguinte forma:

Tabela 3: Análises geral das publicações

Autores	Todos os autores são contrabaixistas. Todos tocam baixo acústico e elétrico e, em geral, o perfil de atuação profissional é ligado a área da bossa nova, música instrumental e jazz.
Público Alvo	Apesar de não indicarem explicitamente, a maioria dos livros foi produzido para baixistas com alguma iniciação teórica, haja visto o uso de partitura como principal notação. No entanto, com exceção de Chaves (1989) todos os livros oferecem um CD como material complementar, onde os exercícios são gravados e podem auxiliar aqueles que tem dificuldade com a leitura da notação tradicional. Frequentes orientações de como afinar o baixo e forma correta de postura corporal mostram uma preocupação com os estudantes com menos experiência.
Seleção e organização dos conteúdos	A maioria dos livros é formada por capítulos divididos em duas seções: uma textual e uma de exercícios em partitura. Nas publicações analisadas pôde-se perceber que o estudo dos gêneros musicais foi uma constante, embora alguns tenham dedicado partes do livro a seções de teoria musical.
O samba	Entre as publicações analisadas o samba foi o gênero musical que mereceu maior atenção entre os autores. Luizão Maia foi destacado por todos como o maior nome do baixo elétrico no gênero.

<p>A relação entre o baixo e a percussão no samba</p>	<p>Os livros de Giffoni e Syllós foram os que mais enfatizaram a relação entre o baixo e a percussão no samba, mas, com exceção de CHAVES (1989) e RODRIGUES (2002), todas as outras publicações fizeram essa relação, seja destacando a linguagem de Luizão no baixo elétrico a partir do surdo, seja exemplificando alguma levada de baixo com células rítmicas da percussão do samba.</p>
--	--

1.3 – Considerações sobre o primeiro capítulo

Neste capítulo foi traçado um breve panorama sobre a história do baixo elétrico e sua entrada no Brasil, assim como de seu “antecessor”, o contrabaixo acústico. Necessidades de ordem técnicas e práticas permearam a invenção dos dois instrumentos, sendo o baixo elétrico um instrumento relativamente recente, inventado na década de 1950, e introduzido no Brasil a partir dos anos 1960.

Luizão Maia apareceu como principal referência do instrumento no samba, sendo a ele atribuída a criação de uma linguagem brasileira para a forma de tocar o baixo elétrico. (MONTANHUR e SYLLOS, 2002; PESCARA).

No que diz respeito às pesquisas acadêmicas sobre o baixo elétrico, foi detectada uma enorme lacuna. Não foi encontrada nenhuma tese ou dissertação específica sobre baixo elétrico no Brasil. Foram possíveis encontrar, no entanto, algumas pesquisas relacionadas ao contrabaixo acústico, que apesar de não terem o baixo elétrico como objeto central da pesquisa, acabam citando o instrumento de forma a complementar o assunto em questão, das quais podem-se destacar as dissertações de Carvalho (2006) e Souza (2007). Por outro lado, foram encontradas diversas monografias sobre o baixo elétrico, algumas inclusive tecendo relações diretas entre o instrumento e o samba, como a pesquisa de Abramotiz (2009), ou abordando de forma direta a relação entre o baixo e a percussão, como a monografia de Lima (2013). A falta de teses e dissertações sobre baixo elétrico acaba levando à seguinte reflexão: o que acontece entre a graduação e a pós-graduação que resulta em uma não continuidade destas pesquisas?

No entanto, se não foram encontradas teses e dissertações direcionadas ao baixo elétrico, o mesmo não se pode dizer das publicações não acadêmicas. Na última seção deste capítulo foi realizado o levantamento e análise das publicações não acadêmicas com fins de ensino no baixo elétrico, com enfoque naquelas que abordam a questão do instrumento na música brasileira. O resultado foi bem mais animador, com onze publicações analisadas. Embora não se tenha encontrado nenhum livro específico sobre o baixo no samba, diversos autores abordaram e até enfatizaram este assunto em seus livros. Destaca-se entre eles o baixista e autor Adriano Giffoni, com 5 publicações voltadas ao ensino do baixo elétrico na música brasileira, com diversas seções destinadas ao samba e seus segmentos.

Pôde-se constatar tanto nas publicações como nas monografias, relações entre o baixo e a percussão, em especial no que diz respeito à construção de levadas para o baixo no samba. Na visão de Syllos (2002), foi Luizão Maia o responsável pela criação de uma linguagem brasileira para o instrumento. Outros autores corroboraram com essa ideia e complementaram afirmando que esta linguagem de Luizão se destaca pela forma percussiva como o baixista passou a tocar o instrumento no gênero, adaptando elementos da percussão, principalmente o surdo, ao baixo para criação de *grooves* (CONCEIÇÃO, 2008; GIFFONI, 1997; PESCARA, 2004; RIBEIRO, 2013).

No próximo capítulo serão analisadas as entrevistas com dez baixistas atuantes no meio do samba. A partir de uma investigação sobre os seus processos de aprendizagem no gênero, será possível perceber a confirmação de alguns aspectos abordados no primeiro capítulo, como a importância de Luizão Maia no samba, e a ampliação de outros, como a relação entre o baixo e a percussão, que levarão à problematização da relação entre a escuta e a notação, e dos aprendizados adquiridos através da troca de experiências.

CAPÍTULO II: OS INFORMANTES QUALIFICADOS E SEUS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

2.1 - Análise das entrevistas:

A partir do momento em que se constatou, por intermédio de revisão bibliográfica, uma lacuna no que diz respeito às pesquisas sobre baixo elétrico em âmbito acadêmico, utilizou-se como metodologia iniciar a investigação a partir de entrevistas. Isto é, buscar os principais nomes do baixo elétrico do samba, nossos informantes qualificados, e deixar que seus depoimentos dessem “pistas” para os próximos passos a serem seguidos. Foram então entrevistados, ao longo do ano de 2015, dez baixistas com destaque no cenário do samba, seja acompanhando cantores e grupos do gênero, seja participando de gravações, ou até criando material didático para o assunto, como é o caso de Adriano Giffoni. Destas entrevistas foram percebidos muitos pontos em comum, que aqui denominados como categorias análise. A partir destas, pôde-se perceber uma grande relação com a pesquisa da autora e educadora inglesa Lucy Green, que escreveu o livro *How Popular Musicians Learn: a way ahead for music education*¹⁷, a partir de entrevistas com músicos populares da Inglaterra e que desenvolveu alguns conceitos que se mostraram muito propícios às análises dos depoimentos concedidos pelos baixistas no presente trabalho. Neste ponto, tendo Lucy Green como referencial teórico, foi feita uma segunda análise das entrevistas, a partir de conceitos apresentados pela autora, sobretudo no que diz respeito à escuta, como veremos a seguir.

Antes de discorrer sobre o referencial teórico e analisar as entrevistas a partir dos conceitos de Green, seguirá uma seção onde serão apresentados os informantes qualificados entrevistados na presente pesquisa. Embora muitos tenham um currículo extenso, tendo desenvolvido trabalhos com artistas de várias correntes, aqui serão expostos breves históricos profissionais dos baixistas relativos ao trabalhos de samba¹⁸.

Vale destacar também os entrevistados Arthur Maia e Zé Luis Maia, sobrinho e filho, respectivamente, daquele que foi considerado a maior referência do baixo elétrico

¹⁷ Como aprendem os músicos populares: um caminho à frente para a educação musical (tradução nossa)

¹⁸ Alguns baixistas ficaram bastante conhecidos por acompanhar determinados artistas, como é o caso de Arthur Maia ao integrar por anos a banda de Gilberto Gil, mas aqui serão destacados apenas os trabalhos ligados ao samba realizados pelos entrevistados.

no samba por todos os entrevistados: Luizão Maia, e que aqui trouxeram, além de suas experiências profissionais, alguns relatos de suas vivências com Luizão..

2.1.1 – Os informantes qualificados

Adriano Giffoni é compositor, contrabaixista e professor e autor. Lançou cinco publicações com fins de ensino no baixo elétrico, sendo quatro delas com amplo destaque para o estudo do samba: *Música Brasileira para Contrabaixo* (1997), *Música Brasileira para Contrabaixo Volume II* (2002), *10 Estudos para contrabaixo com ritmos brasileiros* (2010) e *Slap com Rítmos Brasileiros* (2010). Como instrumentista, Giffoni é bastante atuante em gravações, tendo participado de CDs em homenagem a Candeia, Pixinguinha, Ary Barroso, além dos Songbooks de Chico Buaque e Dorival Caymmi¹⁹. Tocou também com Martinho da Vila, Alcione e João Nogueira²⁰.

Figura 10: Adriano Giffoni



Fonte: Entrevista realizada em sua casa, na Tijuca, em maio de 2015

Arthur Maia é compositor, multi-instrumentista e produtor musical. Já compôs para escola de samba Acadêmicos do Engenho da Rainha²¹ e além do baixo toca bateria e percussão. Como instrumentista já gravou com inúmeros artistas ligados ao samba, como Martinália, Martinho da Vila, Délcio Carvalho e participou dos songbooks de Ary Barroso e João Bosco²². A convivência com seu tio Luizão Maia permeou seu processo de aprendizagem no instrumento, fato que trouxe contribuições interessantes à entrevista.

¹⁹ Informações disponíveis no site Disco do Brasil. Disponível em <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>> Acesso em 5/01/2015.

²⁰ A informação referente a estes últimos três cantores de samba que ele acompanhou foi fornecida ao autor por Giffoni via mensagem privada em rede social da internet denominada Facebook.

²¹ Em entrevista ao autor

²² As informações relativas a discografia gravada foram pesquisadas no site Disco do Brasil. Disponível em <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>>

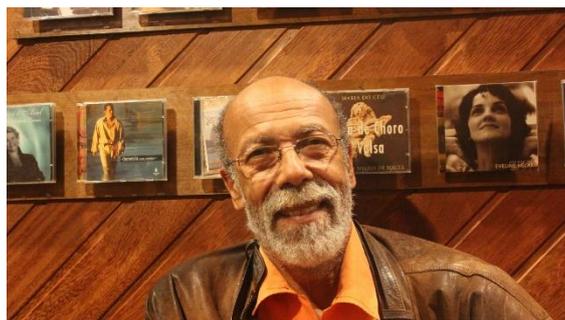
Figura 11: Arthur Maia



Fonte: Entrevista realizada na Secretaria Municipal de Cultura de Niterói, em agosto de 2015

Bororó é contra baixista e produtor musical. Como instrumentista, desenvolve uma linha onde constrói as linhas de baixo com base nos instrumentos de percussão²³. Já tocou e gravou com diversos artistas ligados ao samba, como Beth Carvalho, Délcio Carvalho, Nei Lopes, além de participar dos *songbooks* de Ary Barroso e Dorival Caymmi²⁴.

Figura 12: Bororó



Fonte: Entrevista realizada em um estúdio de Laranjeiras, Rio de Janeiro, em outubro de 2015

Ivan Machado é um contra baixista com grande parte de sua carreira dedicada a acompanhar artistas de samba, onde deve-se destacar Martinho da Vila, com quem toca há mais de uma década. Já gravou com Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto, Nelson Cavaquinho e Beth Carvalho²⁵. No site Discos do Brasil aparecem ainda gravações suas com Dudu Nobre, Martinália, Roberto Ribeiro, Elza Soares e em CDs homenageando Adoniran Barbosa, Candeia e Mário Lago.

²³ Entrevista ao autor

²⁴ As informações relativas a discografia gravada foram pesquisadas no site Disco do Brasil. Disponível em <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>>

²⁵ Em entrevista ao autor

Figura 13: Ivan Machado



Fonte: Entrevista realizada em sua casa, em Botafogo, Rio de Janeiro, em agosto de 2015

Jorge Hélder é contrabaixista muito atuante na música popular brasileira. Há muitos anos integra a banda do cantor Chico Buarque, além de atuar com outros artistas ligados ao samba. Gravou com Moacyr Luz, Rosa Passos, Rildo Hora, Wilson das Neves, participou do CD em homenagem a Pixinguinha e dos Songbooks de Ary Barroso, Braguinha, Dorival Caymmi, João Bosco²⁶.

Figura 14: Jorge Helder



Fonte: Entrevista realizada em uma cafeteria, em Botafogo, Rio de Janeiro, em setembro de 2015

Júlio Florindo é um dos entrevistados da geração mais recente do baixo no samba. Vem desenvolvendo há alguns anos trabalho como produtor musical da cantora de samba Ana Costa, assumindo os arranjos e direção musical de seu último DVD, em finalização para lançamento. É dono da produtora Verde Agogô, que produziu recentemente os cantores de samba Mariana Íris e Luís Henrique. Acompanhou por três anos a cantora

²⁶ As informações relativas a discografia gravada foram pesquisadas no site Disco do Brasil. Disponível em <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>>

Leila Pinheiro no seu show “Eu canto Samba”. Além delas, já tocou com outros artistas do samba, como Moisés Marques.²⁷

Figura 15: Júlio Florindo



Fonte: Entrevista realizada em minha casa, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, em Março de 2015

Louis Louchard é um baixista bastante atuante no cenário do samba carioca. Há anos faz parte das bandas de Zeca Pagodinho e de Moisés Marques, além de ter participado de gravações com Nelson Sargento, Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho, João Callado, Fernando temporão e Ronaldo do Bandolim. Participou ainda do CD em homenagem a Mário Lago,²⁸ além de gravar com Alcione e Roberta Sá no Songbook de Zeca Pagodinho, em 2013.

Figura 16: Luís Louchard



Fonte: Entrevista realizada em Botafogo, Rio de Janeiro, em julho de 2015

Contrabaixista da nova geração, Rodrigo Ferreira tem carreira muito ligada ao samba e ao jazz. Já tocou com Elza Soares além de ser figura fácil nos bailes de samba que acontecem no bairro da Lapa, tendo acompanhado cantoras como Roberta Espinosa, Karla da Silva, entre outras.

²⁷ Todas essas informações foram passadas por e-mail ao autor, em 9 de janeiro de 2016.

²⁸ As informações relativas a discografia gravada foram pesquisadas no site Disco do Brasil. Disponível em <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>>

Figura 17: Rodrigo Ferreira



Fonte: Registro feito em sua casa, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, em fevereiro de 2016, em encontro acontecido após sua entrevista

Rodrigo Villa é outro dos baixistas entrevistados da geração mais recente do baixo no samba, mas já com uma boa experiência no meio. Integrou a banda dos cantores Martinho da Vila, Elza Soares, Dorina, Nilze Carvalho, Diogo Nogueira, Moisés Marques, Áurea Martins, Pedro Holanda e atualmente é o baixista da cantora Martinália. Rodrigo Villa foi ainda um dos fundadores da orquestra de gafieira Garrafieira, uma das primeiras a tocar no processo de revitalização do bairro da Lapa²⁹.

Figura 18: Rodrigo Villa



Fonte: Entrevista realizada em sua casa, em Copacabana, Rio de Janeiro, em junho de 2015

Zé Luís Maia é baixista e produtor musical com carreira ligada ao samba e à música instrumental. Filho de Luizão Maia, produziu o CD de Wilson das Neves de 2009, que ganhou o prêmio de melhor disco de samba e o CD Verde e Amarelo, de Nilze Carvalho, indicado ao Grammy latino em 2015. Também integra a formação atual do

²⁹ Entrevista ao autor

grupo Galo Preto, que em 2015 realizou o show em homenagem aos noventa anos de Nelson Sargento.

Figura 19: Zé Luís Maia



Fonte: Entrevista realizada em sua casa, Copacabana, Rio de Janeiro, em setembro de 2015

2.1.2 - A análise das entrevistas a partir do referencial teórico de Lucy Green

Lucy Green (2002) escreveu o livro denominado *Como Aprendem os Músicos Populares: um caminho à frente para educação musical*³⁰ (tradução nossa), onde aponta os principais meios de aprendizagem de 14 entrevistados ligados à música popular na Inglaterra, com idades entre quinze e cinquenta anos, relacionando a fala dos mais jovens, que passavam pelas primeiras experiências com aprendizado no instrumento, a de músicos profissionais, que trabalhavam com gravações, shows ou com contratos temporários (*free-lancers*). A música popular abordada por Green foi principalmente o rock, devido às experiências de seus entrevistados, mas também em alguns momentos era direcionada ao Jazz e ao que ela chamou de *World Music*. No entanto, o livro de Green não se limita a discutir a questão do universo dos músicos populares e os seus processos de aprendizagem. As experiências mais autônomas de aprendizagem de seus entrevistados são o tempo todo relacionadas aos universos dos conservatórios de música, escolas regulares e professores particulares, assim como são contrapostas as aprendizagens do universo popular e da música clássica. Nesse sentido, a autora contrapõe de forma constante em seu livro o que chama de educação formal e práticas de

³⁰ How Popular Musicians Learn: A way Ahead for Music Education

ensino informais. Abaixo a autora explica de forma mais detalhada o que entende por educação formal:

Durante os últimos 150 anos, mais ou menos, muitas sociedades têm desenvolvido complexos sistemas formais de educação musical baseados em modelos ocidentais. Comum à maioria são uma ou mais das seguintes: instituições educacionais de escolas primárias até conservatórios, parcialmente envolvendo ou dedicando totalmente ao ensino e aprendizagem da música; programas de ensino instrumental e vocal, acontecendo ou dentro dessas instituições ou junto com estas instituições; currículos definidos, programas de estudo ou tradições explícitas de ensino; professores profissionais, palestrantes e ‘*masters musicians*’ que na maior parte dos casos possuem algum tipo de qualificação relevante; mecanismos sistemáticos de avaliação, como exames graduados, exames nacionais de escolas ou universidades; uma variedade de diplomas e certificados; notação musical que às vezes é considerado periférico, mas comumente central; e finalmente um corpo de literatura incluindo textos sobre música, textos pedagógicos e materiais de ensino (p. 3 e 4, tradução nossa)³¹.

Por outro lado, a aprendizagem informal é entendida pela autora como um processo ocorrido fora do ambiente formal, que pode acontecer de maneira consciente ou inconsciente. Fazem parte do aprendizado informal as trocas entre colegas ou membros familiares, que não agem como professores “oficiais”, mas sim através de encontros musicais, que podem ser programados ou casuais; os métodos utilizados para aprendizado desenvolvidos através do auto aprendizado; e o próprio processo de aprendizado que ocorre no meio em que esses músicos crescem, sobretudo nos estágios iniciais de aprendizagem.

Green analisa então, os processos de aprendizagem dos músicos populares mais jovens, quando estes ainda vivenciam as suas primeiras experiências no fazer musical, e dos mais experientes, que através da memória acessam percursos que o levaram a caminhar do início (*the beginning*) ao momento em que são considerados profissionais

³¹ During the last hundred and fifty years or so, many societies all over the world have developed complex systems of formal music education based on Western models, common to most of which are one or more of the following: educational institutions from primary schools to conservatories, partly involving or entirely dedicated to the teaching and learning of music: instrumental and vocal teaching programmes running either within or alongside these institutions; written curricula, syllabuses or explicit teaching traditions; professional teachers, lecturers or ‘masters musicians’ who in most cases possess some form of relevant qualifications; systematic assessment mechanisms such as grade exams, national school exams or university exams; a variety of qualifications such as diplomas and degrees; music notation, which is sometimes regarded as peripheral, but more usually, central; and, finally, a body of literature, including texts on music, pedagogical texts and teaching materials”

(*the ends*), trazendo depoimentos específicos sobre a relação entre o aprendizado e a vivência neste meio profissional.

Na presente pesquisa serão analisados os pontos que foram abordados com mais frequências pelos baixistas entrevistados, a partir de conceitos propostos por Green, principalmente no que diz respeito à escuta. É necessário apontar, portanto, a maneira como a autora entende a questão da escuta no que diz respeito ao aprendizado do músico popular. Segundo Green, são três os tipos de escuta:

A primeira é a escuta intencional (*purposive listening*), que tem como característica, como o próprio nome já diz, a intencionalidade no ato do aprendizado através da escuta. Isto é, na escuta intencional o objetivo é prestar atenção de forma detalhada naquilo que está ouvindo para que dali possa retirar elementos que contribuam no ato de fazer música. Aprender uma música de ouvido, perceber a harmonia da mesma ou até analisar a música são exemplos de exercícios praticados através da escuta intencional (p.24).

Em seguida a escuta atenta (*attentive listening*), que difere da escuta intencional justamente no que diz respeito à intenção do aprendizado. Pode envolver uma atenção no ato de ouvir determinada música semelhante a praticada na escuta intencional, no entanto a escuta atenta não tem o objetivo direto de retirar elementos para um uso posterior na música. Quando uma pessoa ouve um grupo que gosta muito, pode prestar atenção em todos os detalhes da música executada, mas sem o objetivo específico de tocá-la posteriormente, lembrar ou anotar quaisquer elementos da mesma, sendo, portanto, o que a autora classifica como escuta atenta.

Há também a escuta distraída (*distracted listening*), onde o grau de atenção na música em si é pequeno. Segundo Green, esta escuta está mais relacionada ao entretenimento. A autora inclui também à escuta distraída o que chama de *hearing*, a audição onde há a consciência de que determinada música está sendo executada no ambiente, mas não se está prestando praticamente nenhuma atenção a mesma.

Desta forma, as análises dos depoimentos dos baixistas em relação aos conceitos propostos por Green serão divididos em seis partes principais.

A primeira parte se refere ao início do processo de aprendizagem informal dos entrevistados, quando estes ainda não tocavam baixo elétrico. Nessa seção serão

destacadas a influência familiar, das pessoas próximas à família e do próprio ambiente em que o entrevistado cresceu, em um processo ao qual Green se refere como *enculturação*. Neste processo, Green destaca a audição como primordial: “A escuta é uma parte fundamental da enculturação que está intrínseca ao desenvolvimento do músico popular, desde os primeiros momentos em que faz música até sua carreira profissional³²” (tradução nossa, p.24).

A segunda parte se refere ao aprendizado dos entrevistados a partir do momento em que os mesmos decidiram pelo baixo como instrumento principal. Nela serão destacadas as principais influências dos entrevistados no instrumento, além das práticas informais de aprendizagem destacadas por Green, que também foram citadas pelos baixistas, como a prática de ouvir e copiar (aprender músicas a partir da escuta de gravações, ou mesmo do ato de ouvir em apresentações ao vivo) e do aprendizado que ocorre em práticas de conjunto.

Na terceira parte serão destacados alguns depoimentos dos baixistas entrevistados que estão diretamente relacionados àquilo que Green denominou como sentimento (*feel*), que diz respeito aos saberes dos músicos relativos a algumas particularidades do universo da música popular difíceis de serem explicadas a partir da notação e que não são comumente abordadas no ensino formal. Aqui serão demonstradas as falas dos baixistas que dizem respeito a forma como pensam o uso do timbre, da relação do músico com a banda e da própria dificuldade do uso da notação para alguns aspectos, isto é, saberes que ajudam a compor o seu sentimento.

A quarta parte diz respeito a relação entre o baixo e a percussão, tema este abordado por todos os entrevistados, e aqui analisada a partir das escutas de Green. Há de se destacar duas formas de abordagem principais: a escuta atenta da percussão, onde o baixista ouve os variados instrumentos percussivos para saber de que forma o baixo deve se portar em relação a esse contexto sonoro; e a escuta intencional da percussão, onde o baixo escuta estas percussões com o objetivo de aprender suas características para posteriormente adaptá-las ao baixo, ajudando desta forma na criação das levadas de baixo no samba.

³² Listening is a fundamental part of the enculturation that is intrinsic to the development of popular musicians, from their earliest attempts at making music right through their professional careers”(GREEN, 2002).

Na quinta parte serão analisadas as vivências dos entrevistados com as práticas de aprendizagem informais em relação às suas experiências de formação no ensino formal. Essa relação, que também foi feita por Green em seu livro, aqui será abordada a partir dos depoimentos dos baixistas que, ora apontam pontos positivos, ora negativos, em ambas as abordagens de aprendizado.

Por fim, na sexta parte os baixistas irão sugerir caminhos de estudo aos baixistas iniciantes que querem tocar samba. Neste último trecho, será destacada a forma como, entre outras questões, os entrevistados sugerem de forma unânime a escuta como a ferramenta mais importante para o aprendizado.

2.1.2.1 – O início do processo de aprendizagem: enculturação

Green aponta o processo de enculturação musical como sendo algo que ocorre com todas as pessoas, independentes de se tornarem profissionais da música, pelo simples fato de ser impossível viver de ouvidos tampados. Dentro dessa perspectiva, todas as pessoas são expostas, a cada dia, a uma série de sonoridades que contribuem para compor o que Green destaca como *habilidades e conhecimentos* na música: “A concepção de enculturação musical se refere a aquisição de habilidades e conhecimentos musicais existentes na imersão cotidiana de práticas musicais em determinado contexto musical” (p.22, tradução nossa)³³.

Dentro deste processo, os três tipos de escuta aparecem como ferramentas primordiais especificamente relacionadas às práticas de aprendizagem dos músicos populares (p.23). Assim como nas falas dos entrevistados apresentadas por Green em sua pesquisa, a escuta está presente de forma constante, da mesma forma, a escuta apareceu como o principal pilar no processo de aprendizagem dos baixistas entrevistados na presente pesquisa, sobretudo nas primeiras experiências com a música.

Alguns baixistas ressaltaram os locais em que foram criados e atribuíram a essas experiências sua ligação com o samba.

2.1.2.1.1- O meio musical onde cresceram: influências e escolhas

³³ The conception of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowlegble by immersion inthe everyday music and musical practices of one’s social contexto.

Estar imerso em locais onde havia a prática do samba parece ter influenciado muito o aprendizado de Arthur Maia. Um deles foi uma escola de samba no Engenho da Rainha, que ficava ao lado da casa em que morava:

Eu sou um baixista que eu nasci no morro, nasci no segundo andar da colina ao lado de uma escola de samba, então eu fui formado a base disso. Sou compositor de vários sambas, inclusive de samba enredo, da escola que eu nasci do lado que era Acadêmicos do Engenho da Rainha (MAIA, 2015).

Rodrigo Ferrera é outro a destacar como o ambiente em que foi criado e que o fez escutar muito samba: “sempre ouvi, porque eu venho da Zona Norte, sempre tem essa coisa do samba muito forte, assim né? E depois, com a década de noventa, a coisa do pagode também muito forte, né?”

Louchard revela que a audição de grupos de samba fazia parte de seu cotidiano:

Sempre, sempre ouvi samba. Chico, Gonzaguinha, Elis Regina, os sambas em todas as vertentes. Aquela coisa do samba de boate, que o pessoal diz que é baixo, piano e bateria, também eu gostava muito de ouvir, como também com cavaco, percussão, que nem sempre tem o baixo, né? (LOUCHARD, 2015).

A importância da família e das pessoas próximas a este círculo são destacadas por Green no momento inicial de aprendizagem. Segundo ela “adultos e outras pessoas próximas, incluindo irmãos e amigos, têm uma grande influência sobre a forma como as crianças serão enculturadas na música³⁴” (p.24). Júlio Florindo nos revela como além da influência paterna, pessoas próximas eram tratadas como familiares, e tinham influência em seu processo de enculturação:

Minha família toda...meu pai sempre foi sambista, assim. Meu pai teve grupo, foi percussionista, tentou ser músico, mas não rolou, aí começou a trabalhar com áudio e tal. E na família, meu pai de Bangu. Eu ia *pra* [sic] casa da minha vó, tinha aquele samba na rua, tal...e meu pai trabalhando com samba, com a galera. Então os músicos da casa do samba estavam sempre perto. Tem vários assim que *pra* mim são como se fossem meus tios, né. Tipo, a relação que eu tenho, assim, é quase familiar, né? Os caras que são hoje, assim, os maiores, que gravavam com todo mundo, a galera da casa do samba. E eu acompanhava o carnaval pela T.V. Era *vidradasso*, assim. Torcedor do Império Serrano, né? Eu via dede moleque os desfiles na televisão, aí tipo, quando o Império Serrano ia mal no carnaval eu chorava. Eu nem lembro dessa parada. Minha mãe fala: “ tu chorava (...) Aí ficava lá, uma criança desolada”. Era uma parada meio de moleque, assim. E já tava ali, pô, inserido naquele contexto ali (FLORINDO, 2015).

³⁴ Adults and other surrounding people, including siblings and friends, have a profound effect upon the ways in which infants and young children are enculturated into music” (tradução minha).

Ivan Machado também destacou a influência familiar, ressaltando a figura paterna: “meu primeiro contato com a música foi vendo e ouvindo meu pai, que era jornalista, tocando violão e cantando canções daquela época. Tocava um pouco de tudo, Ary [Barroso], Noel [Rosa], Pixinguinha, Dolores [Duran]³⁵

Jorge Helder também menciona o ambiente familiar como muito importante em sua trajetória de aprendizagem. É válido mencionar que pelo fato de seu pai ser um “chorão”, e também gostar muito de samba, levava Jorge Hélder a escutar o tempo todo esse tipo de música em casa:

Desde pequeno tive fortes influências do meu pai, da família do meu pai. Meu pai era chorão, tocava bandolim, ouvia muito Pixinguinha, Jacob, e muito samba, adora Martinho da Vila. Isso no começo da década de setenta... Cartola, Noel Rosa, sempre ouvia muito isso em casa...Dino sete cordas, ele adorava Dino sete cordas (HELDER, 2015).

Rodrigo Villa é outro a destacar também, além dos pais, a importância de pessoas próximas ao seu círculo familiar. No seu caso, vizinhos músicos tiveram importância como influência musical:

Meus pais tinham muitos discos de bossa nova e de MPB em geral. Minha família não é de músicos mas tinha bom gosto musical. Eu morava num prédio que era muito musical, meus amigos [foram os] que mais me influenciaram para a música. O baixista Edson Lobo era meu vizinho. Eu assistia desde criança os ensaios na casa dele com sua esposa Tita, o pianista Jetro Alves, que depois foi para os EUA e lá se tornou diretor musical da Whitney Houston, a noite toda. Ele foi um dos baixistas que mais me influenciou. Outro morador do prédio era o produtor musical Kassin, meu amigo de infância³⁶ (VILLA, 2015).

Green afirma que os parentes têm uma grande influência sobre a relação da criança na escolha de seus primeiros instrumentos (p.25). Nesse sentido, Arthur Maia declara como a convivência com seu tio, Luizão Maia, fez com que tivesse uma relação muito próxima com o baixo, instrumento que tocava posteriormente:

Meu primeiro contato com o samba no baixo foi vendo o meu tio tocar baixo. Sou sobrinho do Luizão Maia, *pra* mim o pai do baixo, meu pai do baixo, não só do samba, mas da MPB. Eu cresci ouvindo o Luizão tocar, eu era baterista e ele me dava umas novidades da bateria e a gente tocava na sala da minha casa (...) A minha primeira experiência foi, talvez, a primeira vez que eu me lembro de sentar e tocar com o meu tio, baixo e bateria, porque eu também, como baterista, eu tocava samba (...) que eu me lembre, com oito anos de idade tocando na sala da minha casa com o *Big Lue*. (MAIA, 2015).

³⁵ Essa fala de Ivan foi concedida posteriormente à entrevista em sua casa, por e-mail

³⁶ Essa fala de Villa foi concedida posteriormente à entrevista em sua casa, por e-mail.

Arthur destaca ainda a importância de conviver com os músicos que tocavam com seu tio desde quando era pequeno: “cresci ouvindo Luizão, Paulo Braga, Hélio Delmiro. Até o César Camargo, eu me lembro do César desde que eu tenho oito anos de idade”.

Zé Luis Maia, filho de Luizão, aponta como a música estava muito presente no seu cotidiano, e como a influência de seu pai faria com que, não só ele, mas outros familiares comesçassem a tocar baixo elétrico. Sendo Luizão uma grande referência no samba, pode-se supor que o gênero também fosse bastante escutado dentro de casa:

Ele vivia contrabaixo, os primos, os sobrinhos. “ ah, eu quero tocar baixo”. Ele pegava e dava um baixo. Deu um baixo pro Arthurzinho, deu um baixo pro Fernandinho, um outro *prum* primo meu, deu um baixo pra mim. Saía distribuindo contrabaixo. E era música o dia inteiro. Ele praticamente criou o samba *pro* contrabaixo. Foi o fundador (Zé MAIA, 2015)

Jorge Helder nos revela como a escolha de seu primeiro instrumento, o bandolim, se daria a partir da influência das reuniões organizadas por seu pai:

Do que eu lembro, quando do tinha cinco anos...meu pai sempre fazia um sarau em casa e esse sarau reunia os amigos para fazer uma roda de choro. Eu tinha cinco anos. Eu sentava ao lado dele, eu lembro muito bem, eu não tocava nada ainda, e ficava ouvindo ali aquele chorinho e samba a noite inteira, porque eles cantavam também. Meu primeiro contato com o samba foi esse, praticamente no berço. Eu cheguei a montar um grupo chamado Só Mirim, que era um grupinho de samba com choro e nesse grupo eu tocava bandolim. Eu tinha doze anos...onze anos, precisamente onze anos. Então meu contato com o samba foi aí, a gente cantava todos aqueles sambas da época, da década de setenta. A gente gostava de Cartola, Martinho da Vila, era o sucesso da época. Isso em 1971, 1972 (HELDER, 2015).

Green revela em sua pesquisa que a maioria de seus entrevistados começou a tocar determinado instrumento a partir do encorajamento dos pais. No entanto, a autora ressalta que além desta influência, outros fatores contribuem para esta escolha, como por exemplo, a inspiração em alguma música e, particularmente, a sonoridade de algum instrumento presente na mesma, ou ainda a performance de algum instrumentista (p.26). O depoimento de Florindo aparece nesse sentido, quando mostra que ao acompanhar seu pai em seu trabalho, ficou fascinado pelo baixo elétrico a partir da sonoridade do instrumento e da performance do músico que tocava:

Meu pai é técnico de som e trabalhou com Zeca Pagodinho muito tempo. E eu quando era pequeno, eu ia muito com ele ver os shows e ficava ali no *bakstage*, tipo no cantinho, na mesa ali do monitor assistindo as paradas. Aí eu lembro, eu devia ter, acho que uns seis ou sete anos, sei lá, mais ou menos, aí eu fui ver um show do Zeca na Suan

de Realengo, cara, na época assim, início do início, aí o Maurício, irmão do Márcio Huck, sabe? Que era o baixista da *gig*. E aí eu lembro que fui nessa parada, vi ele tocando, e aí eu falei com meu pai: “cara, que quero tocar baixo, eu quero um baixo” (FLORINDO).

2.1.2.1.2 – A escuta no processo de enculturação

Como vimos anteriormente, nos depoimentos dos baixistas referentes ao seu processo de enculturação, a escuta estava presente em todas as falas e, embora muitas vezes não tenham ficado claras as formas como os entrevistados escutavam, é possível fazer algumas ponderações a respeito.

Quando Jorge Hélder traz o depoimento dos saraus promovidos por seu pai, está claro que a sua escuta tem bastante atenção: “eu sentava ao lado dele, eu lembro muito bem, eu não tocava nada ainda, e ficava ouvindo ali aquele chorinho e samba a noite inteira”. Como não tocava nenhum instrumento, é de se supor que ainda não havia a intenção do aprendizado naquela escuta, mas essa escuta atenta o levaria, posteriormente a tocar em um grupo de choro, ainda criança. É claro que, em uma noite inteira de sarau, provavelmente deve ter havido momentos em que sua atenção foi desviada para outros assuntos, ainda mais por se tratar de uma criança, mas essa escuta distraída também faz parte de um todo que constrói o processo de enculturação descrito por Green. Neste sentido a autora nos alerta que “diferentes tipos de escuta não são isolados. Uma pessoa pode facilmente passar de uma escuta para outra durante a duração de uma música³⁷” (p.24, tradução nossa).

Arthur Maia e Zé Luis Maia também demonstravam bastante atenção nas práticas que desenvolviam com Luizão. Ainda como baterista, Arthur Maia percebeu aspectos do baixo que iria utilizar posteriormente, mas que naquele momento não tinha uma intenção de aprendizado imediato: “eu comecei a sentir aquela pegada do Luizão, que era uma coisa que...na verdade depois eu entendi o quanto ela modificou o sotaque da música brasileira, né”. Neste sentido, a audição de Arthur estaria mais ligada à escuta atenta. Por outro lado, pode-se imaginar que Zé Luís Maia, que ouvia seu pai tocando baixo diariamente, poderia tentar retirar dali algum conhecimento para o instrumento que começava a tocar, sendo desta forma uma escuta intencional.

³⁷ Different types of listening are not discrete. A listener can easily pass from one to another or even experience all the types suggested here during the course of a piece of music”.

De forma semelhante, pode-se pensar na escuta de Ivan Machado em relação ao violão de seu pai, que tocava repertório dentro de casa basicamente composto por samba. É razoável pensar que esta escuta iria influenciar a forma com que o contrabaixista iria tocar posteriormente.

Rodrigo Ferrera nos revela que as regiões em que morou proporcionaram a ele uma escuta frequente do samba, ainda que muitas vezes sem tanta atenção. Como aponta o baixista, apesar de seu primeiro contato com o baixo ter se dado a partir de outros gêneros musicais, o baixista afirma que esta escuta distraída fez com que o samba fizesse parte de seus “genes familiar”:

Eu comecei tocando numa banda de rock, depois de reggae. Quando eu comecei a tocar samba, nas primeiras vezes, eu me senti muito íntimo, assim. Porque o samba *pra* mim, eu vivo o samba desde que eu nasci, porque eu fui [criado] na Zona norte, depois da Zona Norte, na zona oeste, e eu crescia sempre ouvindo o samba. Independente do estilo que eu estava tocando eu sempre ouvia samba. Então o samba *pra* mim, sei lá, posso dizer que faz parte da minha vida desde sempre, assim. *Tá* dentro do genes familiar. Mesmo não tendo músicos, mas sempre fui influenciado assim, ouvindo samba, as duas partes da família (FERRERA, 2015).

Mais à frente, Ferrera traz um interessante relato, quando revela que a escuta distraída dentro de casa, ocorrida durante seu processo de enculturação, iria auxiliá-lo posteriormente, quando profissional:

Elza Soares, eu também sempre ouvia, minha mãe sempre ouvia em casa os disco dela, então *pra* mim era assim uma grande referência. Estar do lado dela, tocando com ela então, mais ainda. Então a gente aprende muito e aí eu pude executar essas coisas (Idem).

2.1.2.2 – O aprendizado dos baixistas:

Nessa seção serão abordados os depoimentos dos entrevistados relacionados ao período onde o baixo já era o instrumento principal. Mais uma vez a escuta (ou as escutas) aparecerá como elemento central na aprendizagem, onde serão levantados aspectos comuns entre todas as falas, como principais influências no instrumento; as bandas de baile; a relação entre o baixo e a percussão.

2.1.2.2.1 - Principais referências do instrumento: a escuta unânime de Luizão Maia e outras influências

Nesta seção serão apontados os baixistas que mais influenciaram os entrevistados. Embora Luizão Maia apareça como o nome mais citado e, na maioria dos casos, como a influência mais importante, serão destacados outros baixistas citados pelos entrevistados, de modo a fornecer um panorama mais completo destas influências.

A constante presença de Luizão Maia tocando e gravando com artistas que interpretavam sambas influenciaram o gosto musical de alguns entrevistados pelo gênero. Alguns tiveram a oportunidade de, além de ouvir, assistir e conviver com Luizão Maia, enquanto outros criaram esta relação a partir da escuta de gravações. De qualquer modo, de perto ou de longe, a escuta de Luizão aparece como fundamental em seus processos de construção como baixistas.

Bororó revela que Luizão Maia foi a sua principal referência e afirma tê-lo ouvido muito em seu processo de aprendizagem:

Ouvi muito o Luizão Maia. Luizão Maia é o nosso mestre. Assim como é o mestre, acredito, de todos os contrabaixistas (...) O carioca tem uma maneira muito própria, muito peculiar de tocar o samba e como eu ouvi muito o Luizão, o Luizão foi o início da história minha com o samba”(BORORÓ, 2015).

No entanto, Bororó também nos aponta a importância de baixistas que não eram ligados ao samba, mas que influenciaram sua forma de tocar, tais como Quati, também de Goiânia, além de Charles Mingus, Ray Brown, Ron Carter, Abraham Laboriel, Alphonso Jhonson e Nathan East.

Jorge Hélder também afirmou que sua principal referência de baixo no samba foi Luizão Maia e que ele teria sido seu principal “método”, fazendo uma alusão aos materiais formais para estudo do instrumento, como veremos mais à frente. Ele nos revelou ainda que, além de Luizão, o baixista Sizão Machado foi uma grande influência:

Olha, já falamos do Luizão Maia, que além de ser uma grande referência, eu dei a sorte de me tornar amigo dele ao ponto de sentir saudade quando ele se foi, porque era uma pessoa muito agradável, engraçada e eu acho que isso tem a ver com o samba. O estilo do Luizão, o comportamento do Luizão era bem...um comprometimento muito grande com esse estilo, samba (...). Minha outra referência é Sizão Machado, quando tocava no Sururu de Capote, com Djavan. Nessa época Djavan fazia muitos sambas, sambas maravilhosos e o Sizão com

o Teo Lima era uma cozinha, assim como o Luizão com o Paulinho Braga³⁸ (HELDER, 2015).

Além de Luizão Maia, Rodrigo Ferrera destaca Sizão Machado, Prateado, Jamil Joanes e o próprio Arthur Maia.

As referências maiores que eu tinha de samba sempre foram, pra mim, o Luizão Maia, O Sizão Machado, que eu ouvi bastante a gravação dele com o Djavan (...) e um cara que gravou e produz muito pagode, que é o Prateado (...) outro cara que eu sempre curti vendo tocando samba foi o Arthur Maia (...) e o último que eu acho que ouvi muito também foi o Jamil Joanes (FERRERA, 2015).

Contudo, assim como destacaram os demais entrevistados, Luizão Maia aparece com uma importância maior dentre todas as influências de Ferrera: “Na verdade, Luizão *pra* mim é o cara que realmente ensinou a galera a tocar samba – ó, gente, é assim que toca samba no baixo elétrico, ó – entendeu?”.

Rodrigo Villa destaca, além de Luizão, Sizão Machado, Arthur Maia e Nico Assumpção:

Minha maior referência seria o quê? O Luizão Maia, com certeza. Todo mundo ouviu ele pra caramba e até os baixistas mais velhos aprenderam a tocar samba com ele. Mais recente seria o Arthur Maia, *pra* mim também foi uma grande referência, Nico Assumpção, Sizão Machado (VILLA, 2015).

Giffoni destaca Luizão Maia e Sizão Machado, e lembra o fato de que Luizão Maia, assim como Giffoni, tinha o violão como instrumento anterior ao baixo elétrico:

Nessa época eu ouvia bastante o Luizão Maia, Sizão Machado, os baixistas de São Paulo eram sempre uma referência *pra* gente, porque é onde tinha mais movimento de disco, Rio de Janeiro também. E comecei a ouvir, principalmente o Luizão. Foi uma grande referência porque eu gostava principalmente de samba, sempre gostei de tocar samba, então foi muito interessante ver como é que ele desenvolvia. Também teve uma formação parecida com a minha porque ele tocou também muito bem o violão antes de ser contrabaixista, né? (GIFFONI, 2015).

Interessante quando destaca que uma das razões de escutar Luizão era a sua ligação com o samba. Giffoni aponta ainda os contrabaixistas da rádio nacional importantes em seu aprendizado: “a minha pesquisa no samba, especialmente, começou,

³⁸ Aqui Jorge Helder cita os bateristas que tocavam junto com os baixistas citados. Luizão Maia e Paulinho Braga, que se notabilizaram juntos pelo trabalho com a cantora Elis Regina, e Sizão Machado com Teo Lima, pelo trabalho com Djavan.

como eu falei, através do trabalho do Luizão, mas também eu sempre escutei todos os baixistas de samba, o pessoal da Rádio Nacional, que foi uma referência muito grande”.

Ivan Machado é outro a citar Luizão. Nesta fala ele destaca a importância de Luizão como referência principal para os mais jovens:

Olha, a minha referência é o Luizão Maia. Ele é totalmente, até hoje, a minha referência. Ele é o cara que nos disse, a todos nós, contrabaixistas, como é que se toca samba no contrabaixo. Então eu sigo aquela linha (...) Acho que se algum jovem baixista quiser aprender a tocar contrabaixo, qualquer contrabaixo, a gente tem aqui uma referência. Porque ele é referência *pros* músicos americanos. O John Patitucci que é um grande contrabaixista americano, uma cara que gosta de música brasileira. Quando ele tocava com Chick Corea, na *Electric Band*, ele praticamente se ajoelhou aos pés do Luizão quando viu Luizão uma vez. Luizão parece que não sabia direito quem era, foram falar pra ele “olha, esse aí é o John Patitucci”, aí ele “que legal”. Por tudo que ele trouxe, né? Ele é considerado um gênio. Em termos do que ele deixou aí pra gente...ouvir os discos da Elis...ele gravou também muito com Roberto Ribeiro (MACHADO, 2015).

No entanto, Ivan nos revela que sua primeira influência relacionada ao baixo elétrico estava ligada ao rock, e posteriormente aos baixistas de jazz:

Essa minha influência com o Luizão...minha primeira influência de contrabaixo foi o Paul McCartney, de baixo elétrico mesmo. Ouvi Paul McCartney, ouvi os Beatles (...) Ele foi uma influência e depois eu fui morar nos Estados Unidos. Morei um ano em Nova York, aí eu comecei a ouvir uns contrabaixistas lá, Ron Carter, comecei a ver a música americana, o jazz. Ali eu comecei a ouvir o jazz, aquilo me impressionou muito, né? Fui ver um show do Ron Carter tocando, sou fã do Ron Carter, sabe? (idem).

Zé Luís Maia destaca como foi influenciado de forma dupla por seu pai, Luizão Maia: “minha história...todo mundo fala que o Luizão Maia é o pai de todos os baixistas. Eu sou baixista e acabou que rolou uma duplicidade: meu pai duas vezes”(ZÉ MAIA, 2015).

Além de Luizão Maia, Zé Luis Maia destacou outros baixistas que foram importantes como referências:

Cara, Jamil Joanes é uma coisa fora de série, é impressionante a pegada do Jamil. O Arthur Maia eu acho também fora de série, gosto muito das coisas do Arthur. É que vem um lance mais moderno, de sonoridade. O Nico Assumpção tocando samba era bom demais. Ouvi o Jamil, o Ivan, o Bororó, o Adriano. O Adriano tem um lance interessantíssimo de sonoridade, uma técnica maravilhosa, um som bonito, ele cuida do som, né? Quando surgiu o Prateado eu também achei um barato, o cara fica livre a música toda (ZÉ MAIA, 2015).

Júlio Florindo teve inicialmente uma influência muito grande de baixistas estrangeiros. No Brasil, chegou a Luizão Maia posteriormente, a partir de indicações de baixistas a quem admirava, como Ivan Machado:

Escolha um baixista no mundo inteiro, esse é o cara, Marcus Muller. Mas, pô, eu ouvi muito Pastorius, Victor Wooten, depois de um tempo ouvi muito Bonna, que surgiu a menos tempo, pelo menos *pra* mim. (...) E dos baixistas brasileiros tem três caras que, *pra* mim, os caras que eu mais copiei, que ouvia, que é o Ivan Machado, o Louchard e o Maurício, são os caras que eu, tipo, ouvia muito, assim. E o Bororó também, posso botar o Bororó nessa conta também, esses quatro são os caras que eu ouvia muito. O Ivan pra mim é o cara, o Ivan Machado é o cara que eu mais ouvi (...) O Luizão, né, que é o mestre dos mestres, mas assim, por exemplo: o Luizão, embora seja uma referência de todos esses caras que eu citei foi um cara que eu, pessoalmente, comecei a ouvir depois. Tipo, comecei a ouvir através dos caras, tipo assim, eu ouvia muito o Ivan, eu ouvia o Louchard, aí eles falavam pra mim: O Luizão que é o cara que eu me inspirei”. Aí foi que eu: “ pô, vou lá ver então quem é o cara”. Tipo, o Ivan que eu idolatro, o ídolo do cara é esse, então eu vou lá ver qual é. Tipo, eu cheguei no Luizão depois, eu cheguei no Ivan Machado primeiro (FLORINDO, 2015).

2.1.2.2.2 – A prática primordial de escutar e copiar (*listening and copying*) e as práticas em conjunto:

Green aponta que a primordial prática de aprendizagem para o músico popular é escutar e copiar (p.60). Segundo a autora, para a maioria das pessoas não é comum ter músicos por perto, o que faz com que o processo de aprendizagem mais comum seja a partir da cópia de ouvido das gravações.

Alguns entrevistados mencionaram ter passado por este processo. Giffoni revela como se utilizava de gravadores e da escuta em programa de rádios para aprender músicas:

Quebrei vários gravadores da minha mãe voltando música, tentando tirar coisas, porque não tinha partitura, não tinha nada, tinha que ouvir mesmo, tirar pedaço por pedaço. Ficar ouvindo na rádio, sem ter gravador. Aí mudava de estação. Nesse ponto era bacana aquela coisa do vinil, porque a gente tinha acesso àquelas informações todas. Quem tocou, o que usou de instrumentos, até isso tinha nos vinis, né? (GIFFONI, 2015).

Júlio Florindo também escutava músicas e tocava junto, aprendendo as mesmas a partir de um processo de escuta:

Eu nunca gostei muito de fazer os exercícios, eu gostava de tirar as linhas, eu queria tocar a música. Eu comecei a estudar assim, tipo, me dedicar mesmo depois de grande, cara (...) eu ficava tocando, botava os

discos do Fundo de Quintal e ficava tipo, tentando tocar em cima, em casa (FLORINDO, 2015).

Além dos discos, Júlio menciona ter tocado junto com a rádio: “eu ligava o rádio e tocava junto com o rádio. Eu fazia a minha roda. Aí eu ia aprendendo, tocava a primeira vez, ia tocando”.

Green ressalta que embora a prática de aprendizado a partir da escuta de gravações seja comum aos músicos populares, o estudo solitário não é uma das características principais destes músicos. Neste sentido, a escuta de gravações, em geral, funciona como uma ferramenta utilizada para aprendizado das músicas a serem realizadas em grupo.

Em relação aos baixistas entrevistados a maioria relatou ter passado pela experiência de tocar em grupos de baile, e como isso foi determinante em seu processo de aprendizagem. Muitos dos baixistas entrevistados indicaram, inclusive, que o seu primeiro contato com baixo e, em alguns casos, com o samba, se deu a partir das práticas nesses grupos.

Louchard é um desses casos. Morando na Alemanha, o músico já tocava violão, mas uma oportunidade profissional o fez começar a tocar baixo em um grupo de baile:

Nos anos noventa eu morei um pedaço da minha vida na Alemanha, aí eu tocava violão, meu primeiro instrumento foi o violão. Aí uns amigos estavam tocando numa casa noturna de música brasileira, um pianista americano que era apaixonado pela música brasileira, tocava todos os estilos falou: “hi, Louchard, o baixista faltou aqui, não dá para você tocar?”. Eu falei: “ah Joe, nem baixo eu tenho”, “não, mas aqui na casa tem, vamos lá”, aí eu fui lá naquela de sub, né? De substituto e acabei me apaixonando pelo instrumento, porque a minha visão de tocar o baixo também tem muito a ver com a harmonia (LOUCHARD, 2015).

Bororó também aponta a importância dos grupos de baile em seu aprendizado:

Nos conjuntos de bailes que tinham antigamente tinha que tocar todos os estilos, tocava samba, maracatu, baião, cha cha cha, bolero, mambo, todos os estilos. De tanto você tocar cada estilo *n vezes* você começa a compreender, à medida que o tempo vai passando, você vai compreendendo como você pode se posicionar com cada estilo (BORORÓ, 2015).

Interessante perceber na fala de Bororó, aquilo que Lucy Green destacou ser uma das características principais do aprendizado de músicos populares a partir da prática de conjunto: a flexibilidade. Segundo a autora, tocar em bandas de baile e em bandas *covers*³⁹, conferem aos músicos a aquisição de amplo repertório, conquistado

³⁹ Bandas que se dedicam a tocar repertório de artistas ou grupos musicais conhecidos.

principalmente através da prática de escutar e copiar. Alguns de seus entrevistados destacaram como se utilizavam de uma escuta intencional para aprender determinada música, prestando atenção em cada detalhe e reproduzindo no instrumento. Outros destacaram que sem o objetivo direto de tocar no instrumento, se utilizaram do conhecimento adquirido ao longo de sua experiência musical em músicas que já haviam escutado com muita atenção, e que os ajudava a tocar. Até a escuta distraída foi apontada como contribuindo para este processo, no que diz respeito a aquisição de uma série de elementos necessários para o músico que precisa tocar repertório bastante variado.

Bororó ressalta ainda que foi através das bandas de baile que teve seu primeiro contato com o samba: “esse foi meu primeiro contato com o samba, tocando nos conjuntos de baile”.

Adriano Giffoni revela como a prática de aprendizado a partir da escuta de gravações era utilizado como uma ferramenta para que pudesse tocar sua banda de baile:

Comecei tocando em banda de baile e foi muito interessante *pra* mim porque eu, como autodidata, tinha facilidade de tirar as harmonias mas não tinha técnica pra tocar aquelas coisas. Era a época da discoteca, então tinha muito baixo difícil. A gente tinha um sistema de tirar três músicas por semana, era uma coisa legal, desenvolvi bastante lá (GIFFONI, 2015).

Giffoni destaca que, um pouco depois, já no Rio de Janeiro, teve uma experiência ainda mais intensa com a prática de conjunto, tocando quase diariamente na banda de baile do saxofonista Joarez Araujo:

O Juarez Araujo, saxofonista, que me deu o primeiro trabalho aqui e me apresentou *pro* maestro Cipó da Rede Globo. Ele estava querendo estrear uma banda com 23 músicos no Asa Branca, na Lapa. Eu fui convidado *pra* ser o baixista, fazer um teste, ver se dava certo no estilo e eu fui muito bem recebido (...) então o Rio de Janeiro foi muito bom pra isso porque eu entrei na banda, fiquei um ano no Asa Branca, tocando com ele de segunda à sábado e lá foi uma super escola, porque lá eu tocava bolero, tocava jazz, salsa, todos os ritmos brasileiros. Uma banda de 23 músicos contratados. Isso é um negócio muito raro hoje em dia (Idem).

Ivan Machado foi outro que teve a prática de conjunto como fundamental em seu processo de aprendizagem. No baixo elétrico, seu primeiro contato foi em grupos de rock, mas foi a partir das bandas de baile que Ivan começou a tocar samba:

Eu tenho 63 anos. Comecei, eu tinha 17 anos...16 anos (...) Era uma coisa não muito formal. Aquela época ou você estudava *pra* entrar para orquestra ou você era um músico de rua, né? Vamos dizer assim. Época

do iê iê iê, dos Beatles, né? Os Beatles foram a minha inspiração, né? E eu tocava iê iê iê. Toquei com Raul Seixas, por exemplo. Toquei em festival com ele. Então eu tava todo ligado ao Rock. Você está fazendo uma pesquisa aí sobre o samba, né? Aí começou tudo no rock. Aí eu comecei a ouvir mais samba, mesmo...eu fui tocar nas boates no Rio de Janeiro, nos anos setenta, oitenta. Nas boates se tocava muito samba. Muita bossa nova e muito samba (MACHADO, 2015).

Assim como a experiência de Giffoni no Rio de Janeiro, Ivan destaca que tocava em grupos de baile quase diariamente, em um processo de aprendizagem que denominou de “prática de conjunto remunerada”:

Eu estudei assim tocando né? No Rio de Janeiro você tinha as boates, né? Você era contratado...meu irmão que é professor de música fala isso *pra* mim, você tem a aula de prática de conjunto remunerada naquele tempo, né? Que hoje você não tem mais. Você trabalhava de terça a Domingo. Folgava Segunda. Então você tocava todo dia, então só isso já te fazia tocar. Tinham os ensaios, né? (GIFFONI, 2015).

Criado em um ambiente onde se ouvia principalmente os gêneros musicais jazz e bossa nova, Rodrigo Villa nos revelou que seu contato com o samba aconteceu através da prática de conjunto em um grupo de baile denominado Garrafieira:

Foi no grupo Garrafieira, que era um grupo de gafieira, que *pra* mim foi um dos pioneiros desses grupos grandes da Lapa. Ali eu comecei a me aprofundar mais no samba com o pessoal que frequentava e fazia música lá, o Gallote, o Pedro Holanda, o pessoal todo daquele movimento (VILLA, 2015).

Jorge Hélder, como vimos anteriormente, já havia destacado a prática de conjunto enquanto criança, tocando bandolim em grupos de choro, influenciado por uma escuta atenta dos saraus promovidos por seu pai. No entanto, seu primeiro contato com o baixo elétrico no samba se deu a partir de um ambiente mais profissional, já com uma cantora renomada, porém de forma semelhante, a partir de uma prática em conjunto:

Engraçado, foi mais quando eu fui morar em Brasília, porque em Fortaleza, quando eu comecei a tocar o baixo elétrico, começar a tocar com alguns artistas locais, a música era muito regional. E a música regional lá na época era muito voltada ao baião... tinha muito essa coisa bem típica...Maracatu. Raramente tinha um samba. Uma composição autoral no estilo samba, mas aí quando eu cheguei em Brasília eu conheci a Rosa Passos e aí a Rosa Passos é bossa nova, samba, aprendi tudo ali. Em Brasília que eu fui conviver mais com esse estilo (HELDER, 2015).

Rodrigo Villa aponta ainda um outro aspecto da prática de conjunto, as participações sem ensaio em shows de outras pessoas, denominadas popularmente de

canjas. Diferente de alguns entrevistados, Villa não tinha em sua família nenhum músico, e afirma ter sido esse fato que o motivou a sair às ruas:

Eu também não tenho a facilidade de ter uma pessoa na família, não tive tipo, um pai que é músico há quinhentos anos e que me ensinou tudo. Infelizmente. Quer dizer, ou felizmente. Mas não tive. O fato é que eu não tive. Então eu tive que aprender as coisas sozinho sempre, tocando. Por outro lado, também isso desenvolve outras coisas em você, né? Você acaba indo mais *pra* guerra. Você não fica estudando em casa, ali com o vídeo. Você chega e vai se virar. Vai atacar na noite, perguntar as coisas. Eu vejo muitas pessoas que tem medo, assim, de tocar, de dar canja. Até amigos meus que tem a maior dificuldade. Claro que é uma situação que realmente desafia pra pessoa que está começando. Pô, chegar e atacar, mas eu acho que é assim que eu aprendi, né? (VILLA, 2015).

Quando Villa afirma que teve de “se virar” para aprender as coisas “sozinho”, na verdade ele nos indica que, não tendo ninguém na família que o pudesse orientar musicalmente, ele saiu às ruas em busca de práticas de conjunto, onde pudesse ter uma relação de troca, “perguntar as coisas”. Nesse sentido, sua fala revela uma das características abordadas por Green como sendo comum aos músicos populares em suas práticas de aprendizagem em grupo: o aprendizado em pares (*peer direct learning*). Nela, sem a presença de um professor formal, um músico pode ensinar ao outro.

Florindo é outro a destacar o aprendizado a partir de uma troca de conhecimentos em meio a uma prática em conjunto:

Aí conheci o Daniel, a gente começou a tocar junto no colégio e o Daniel começou a me apresentar a galera do jazz, que era um universo *pra* mim completamente fora da parada que eu conhecia, assim. Eu conhecia, assim, os baixistas por causa do Louchard, do Maurício. Conhecia o Jaco Pastorius, mas os caras mais novos, tipo Victor Wooten, já não conhecia. Conhecia o Pastorius e o Marcos Muller. Os caras mais novos não era a minha praia. O Daniel já trouxe uma galera, tipo Pat Metheny, Mike Stern, os guitarristas que ele curti. Montamos um trio e começamos a tocar jazz. Aí eu levava as coisas pro Louchard, aí a gente tirava junto, ele me dava uns toques. Tocava samba também, no meio da onda ali (FLORINDO, 2015).

2.1.2.3 - O sentimento: habilidades que a escuta e a relação entre músicos proporcionam

Green afirma que o processo de internalização da música e a sua própria reprodução não se limita às notas, ritmo e a forma musical de determinada peça. Igualmente importante é prestar atenção nos “efêmeros detalhes”, os quais os músicos

populares percebem através do que Green denomina sentimento (*feel*). “Este sentimento inclui o exato tempo das notas tocadas no tempo ou a variação em cima do mesmo, as mudanças constantes no timbre de cada instrumento, as sensíveis relações entre os instrumentos e inúmeros outras sutilezas” (p.32).

A escuta certamente é responsável por perceber uma série de fatores que, de maneira geral, a notação mais formal não consegue dar conta. Por outro lado, a percepção que se adquire no ato de tocar em conjunto e a partir das trocas de informações entre pares também contribuem para este processo.

Com base nisso, essa seção destaca uma série de relatos dos baixistas entrevistados no que diz respeito às suas percepções musicais relacionadas a estes “efêmeros detalhes” de Green, ou sentimentos:

2.1.2.3.1 – Percebendo a sonoridade

Aqui alguns entrevistados destacam as percepções adquiridas através da escuta, e que segundo Green não são comumente abordadas a partir da notação tradicional.

Arthur Maia nos revela como através de uma escuta atenta, começou a perceber detalhes relativos ao timbre e à forma como Luizão Maia desenvolvia suas levadas no baixo. Aspectos como a percepção do timbre fazem parte desta percepção através do sentimento:

Quando o Luizão botou, o que a gente fala, a pata do urso, porque ele era um ursão, o som dele pesava igual a ele, e ele tocava o *precision* de unha. Só o *pick-up* do meio e ele começou a botar nota morta, que é aquele *pick-up* do surdo (MAIA, 2015).

Zé Luís Maia é outro a destacar a sonoridade de Luizão Maia a partir do uso da unha, que faziam com que não embolasse o baixo com o surdo “o lance era grave e ele tocava com a unha, tirava o som com uma frequência média, juntava com o surdo e aparecia, sobressaía, né”.

Giffoni destaca a influência do baixista César Dias, que deu dicas sobre como utilizar o timbre do baixo em relação a tocar em grandes formações:

Tinha um baixista chamado César Dias que tocava na orquestra Tabajara, também, que tocava muito bem samba, foi uma das minhas referências também. Tocava mais nas orquestras e foi também o baixista da orquestra do Cipó. Ele me deu muitas dicas sobre os estilos, de como fazer. Porque tocar também em banda grande é um pouco

diferente, a sonoridade tem que ser também mais cheia (GIFFONI, 2015).

2.1.2.3.2 – A forma de tocar o baixo tem relação com a formação instrumental

Outro aspecto relativo a percepção através do sentimento tem relação com o comportamento do baixista em acordo ao agrupamento instrumental a que está inserido. Muitos entrevistados destacaram que a formação da banda tem influência direta na forma como pensam a criação de suas linhas de baixo.

Jorge Hélder aponta aqui como a forma de uma baixista se portar em um grupo de samba tem relação com a própria formação deste grupo. Isto é, não existe um padrão para se tocar uma levada de samba, pois esta deve levar em conta a formação do grupo. Segundo Green, a interação entre os músicos influencia a maneira como tocam de variadas formas, dependendo do estilo e período histórico em que a música tocada se encontra, o contexto da performance musical e as próprias relações entre os músicos de um grupo (p.34).

Jorge Hélder traz depoimento nessa direção:

Existe um comportamento do baixista num grupo, quando tem um violão de sete cordas, tem que haver uma sintonia muito grande dentre esses dois instrumentos *pra* não ter excesso de informação. Se não pode ficar meio confuso e em termos de grupo, talvez não seja um resultado muito bom. Talvez individualmente se sobressaíam mais como músicos, um bom baixista, um bom violão de sete cordas, mas em termos de grupo, *pra* música em si, tem que haver uma sintonia muito grande entre esses dois instrumentistas, porque eles passeiam mais ou menos na mesma região, na mesma frequência, já mais baixa. E o violão de sete cordas fraseia muito. No caso o baixo vai ter que tocar o mínimo possível *pra* poder se encaixar dentro de uma roda de samba (...) Fica mais simples, fica mais fácil pro baixista quando não tem um violão de sete cordas, porque ele pode se movimentar mais, ele pode participar mais...com mais notas, se for o caso, se for necessário (HELDER, 2015).

Ferrera corrobora com a ideia de que a formação influencia a maneira como deve tocar. Em sua fala, o baixista revela que em formações menores, sobretudo no que diz respeito aos instrumentos de percussão, ele fica com mais espaço para desenvolver suas levadas. Ferrera aponta ainda que a partir de uma escuta atenta dos elementos da bateria, por exemplo, ele pode se relacionar melhor com o grupo:

Quando eu estou tocando em trio: baixo piano e batera, baixo, batera e guitarra, sei lá...eu tenho essa liberdade de abrir essa coisa...de pensar como dois percussionistas juntos. Estar tocando o surdo ali e de vez em quando estar também mostrando um pouco de uma divisão do

tamborim, uma divisão de *hi-hat* de samba, entendeu? Então tem que *tá* ligado *pra* entender. Como é que é o *hi-hat* do samba? Tem bateristas que tem muito mais nítida essas coisas. Tem o Téo Lima, que tem essa coisa. Helivélton Silva, que é outro que eu ouço bastante...é impressionante a clareza dele, né, a subdivisão. Então ficar ligado nessas coisas é bom *pra* jogar junto com o cara, né? (FERRERA, 2015).

Mais à frente ele explica melhor essa ideia:

Se você *tá* tocando com um *percussa* e um batera vou segurar um pouco mais a mão e entender os espaços onde eu possa estar tocando. Se você *tá* tocando só em trio, você e o batera, você tem um pouco mais de liberdade. E aí, se você vai tocar com um batera, tipo o Elivélton, que tem uma coisa mais repicada assim, você toca de um jeito, se você vai tocar com um cara que tem outra escola, por exemplo, na Elza eu *tava* tocando com Paulinho Criança, que é uma escola muito específica assim que eu gosto muito de tocar com esse cara, que é o lance do swing, né? (...) É uma escola que, tocando com eles, eu me sinto mais numa onda tocando como o Luizão Maia, por exemplo. O jeito de tocar o samba, né? Que a escola que eu mais ouvi. Então acho que é legal a gente estar pensando diferente, interpretar com quem você *tá* tocando e a formação que você *tá* tocando (Idem).

Louchard aponta como a formação influencia na forma como escolhe o timbre com que vai tocar:

O samba tem várias facetas, né? No meu caso, quando eu toco com o Zeca Pagodinho, que tem muita percussão, eu puxo mais *pro* médio grave, para ele não ficar escondido atrás do surdo, do tan tan, entendeu? Agora, quando é assim, baixo, piano e bateria, aí você escolhe o timbre que você quiser, né? (LOUCHARD, 2015).

Mais à frente, Louchard explica como a forma de tocar muda em relação a formação:

Eu acho que quando tem muita percussão e sete cordas também, você tem que tomar cuidado, porque tem tudo *pra* dar errado. Agora se você ver, eles não tocam na mesma região. Se pensar no bombardino e o trombone, ou o trombone e a tuba, você pode escolher caminhos distintos. O sete cordas, quando ele está se movimentando muito, você tem a opção de tocar com a percussão, né? Mais...como percussionista. E quando ele está mais comportado, digamos assim, você pode criar uma frase...não acabando, assim, na resolução do compasso, mas talvez dois tempos antes (Idem).

Zé Luis Maia também traz depoimento interessante sobre essa questão:

Eu gosto muito de ouvir cavaquinho e violão. Quer dizer, cavaquinho faz aquela levada rítmica de samba bem forte e o cavaquinho *tá* lá na outra ponta, né? Um lance também. Você *tá* tocando com um ritmista e o cara *tá* tocando pandeiro. Outro cavaquinho, outro violão e tal. Se tem dois percussões, o cara tocando tantã, você tem que se ligar, porque se você ficar fazendo o que o cara *tá* fazendo...aí depende da configuração

do lance. O baterista que você *tá* tocando. Cada coisa é uma história (ZÉ MAIA, 2015).

Giffoni ressalta que diferentes tipos de samba costumam ter formações instrumentais características, e estas influenciam a maneira como constrói suas levadas:

O sambão, como ele tem um andamento muito rápido, já tem surdo, tamborim, aquela coisa toda, eu toco com semínimas, eu não toco sambão com pontuada *pra* não embolar. Porque geralmente pode ter o surdo de resposta. No partido alto eu já me ligo mais no baque do pandeiro e no samba normal, samba médio assim, geralmente eu vejo qual é a ideia da combinação caixa e bumbo e sigo mais ou menos uma ideia com o baterista (GIFFONI, 2015).

Ivan Machado traz um depoimento próximo ao de Giffoni, fazendo uma oposição entre o que chamou de *sambet*, que seria um samba mais próximo à linguagem da bossa nova, e os sambas com linguagem mais próxima da percussão:

Tinha um pianista chamado Luis Carlos Vinhas, ele já morreu, gostava muito de samba, então ele fazia nas boates até samba enredo. Tudo cantado, tocado um pouco...tanto que o Emílio Santiago gravou uma coleção de disco, né? Aquarela, né? Eram só sambas enredos que ele fazia com piano, baixo e bateria. Ali você já tinha que tocar, o que a gente chama de *sambete*, aquele samba mais de apartamento, que veio da bossa nova, mas tem o samba, com aquele baixo mais parecido com o do Luizão, né? (MACHADO, 2015).

2.1.2.3.3 – A construção das linhas de baixo e os padrões harmônicos

Alguns baixistas se referiram ainda a dificuldade de explicar a forma como pensam as suas linhas de baixo através de uma linguagem mais tradicional, isto é, a notação. Ivan Machado, por exemplo, discorre sobre o processo de levadas no samba. Como se pode ver em sua fala, esses saberes são difíceis de serem transpostos para notação:

É simples, mas é complexo também. Não sei como, mas é. Uma coisa que você tem que saber respirar. Tudo *tá* na respiração. Eu acho que o negócio do samba, do baixo, é a respiração. Como é que *tu vai* [sis] respirar aquelas notas. E tem uma hora que você tem que dar aquela nota também no tempo. Quando tiver muito confuso você dá aquela nota branca espera...como é o samba, requer um pouco de malandragem (MACHADO, 2015).

Júlio Florindo também destaca esse aspecto ao dizer que é muito difícil explicar através de notação como constrói suas levadas de samba:

É difícil explicar mesmo, né cara? Acho que tocando, talvez, eu até consiga pensar assim: “isso aqui eu faço assim, isso aqui eu faço assado”. Mas se você for pensar assim, no campo das ideias, é um negócio muito subjetivo, né cara? Tem a coisa da nota morta, ali,

sempre na semicolcheia antes, tal...mas como é que você vai teorizar isso? Nem sempre é a semicolcheia, às vezes é no meio. Tem coisas no samba que não é nem uma semicolcheia nem a outra (FLORINDO, 2015).

Green nos revela ainda que na maioria dos casos, os músicos populares raramente se utilizam de notação, mas, para além do fato de usar ou não, eles devem estar aptos a tocar sem esta necessidade, com base no que aprenderam a partir da escuta. Sobre isso, Green aponta a existência de padrões harmônicos e rítmicos em música popular, que funcionam como uma base para os músicos. Ferrera traz um depoimento sobre a habilidade necessária para aquele que toca samba, que tem bastante relação com essa ideia: “o samba, ele tem alguns detalhes. Além de tocar você tem que entender. Tem umas harmonias, tem as tradicionais, ou as harmonias um pouco mais novas. Ela tem uns caminhos assim que (...) já tem, vamos dizer assim, a cara do samba, né?”.

Como pôde ser visto anteriormente, Giffoni declarou ter tido muita facilidade em “tirar músicas de ouvido”, pois, enquanto músico autodidata, desenvolvera bastante a escuta a partir das gravações como prática de aprendizagem. Green nos revela que há uma série de indicações nas abordagens de aprendizagem dos músicos populares que sugerem que geralmente, “aqueles que adquirem suas habilidades práticas primárias através de práticas de aprendizagem aurais têm um ‘ouvido muito bom’ ” (p.73). Nesse sentido, muitos entrevistados dela destacaram à autora como suas criatividade e habilidades musicais, incluindo o “bom ouvido”, se desenvolveram através da prática de escutar e copiar gravações.

2.1.2.4 – A relação entre baixo e a percussão: a escuta atenta e intencional

O assunto que mais trouxe depoimentos em comum entre os baixistas entrevistados na presente pesquisa foi a importância da relação entre o baixo e a percussão para o aprendizado do baixo no samba. De uma forma geral, todos os entrevistados apontaram que um maior entendimento desta relação é fundamental para que o baixista aprenda a tocar o gênero. Assim como Green destacou em seu livro a importância da escuta como ferramenta de aprendizagem do músico popular, os entrevistados dessa pesquisa revelaram ter sido através desse meio que procuraram entender de que forma deveriam se colocar enquanto baixistas no samba. Porém, como vimos anteriormente, existem diferentes tipos de escuta, e a partir da fala dos entrevistados foi possível notar que, dependendo da situação, sua escuta em relação à percussão era diferenciada.

Sendo assim, de uma maneira geral, no que diz respeito à relação específica entre o baixo e os instrumentos de percussão presentes no samba, duas foram as principais formas de escuta analisadas nestes depoimentos; a escuta atenta das percussões, onde procurou-se entender melhor o universo destes instrumentos para que fosse possível se colocar enquanto baixista em meio a esse contexto instrumental do samba; e a escuta intencional das percussões, onde os baixistas relataram que a partir da escuta buscava-se entender as particularidades de diversos instrumentos da percussão para que, posteriormente, pudessem adaptá-las ao baixo. Essas duas visões serão melhor exploradas a seguir:

2.1.2.4.1 – A escuta atenta das percussões

2.1.2.4.1.1 – Buscar locais onde a percussão é muito presente

Para alguns baixistas entrevistados, a relação com a percussão esteve presente desde o início de seu aprendizado. Arthur Maia, como vimos anteriormente, nasceu ao lado de uma escola de samba, e a presença nesse espaço fazia parte de seu cotidiano. Além disso, o primeiro instrumento de Arthur foi a bateria, o mesmo caso do baixista Bororó. Júlio Florindo, mesmo no momento em que preferia tocar o rock quando estava com o baixo elétrico, frequentava como instrumentista a bateria da escola de samba Império Serrano. Esta vivência nestes ambientes fazia com que Florindo considerasse tocar samba uma coisa natural, em depoimento parecido com o de Rodrigo Ferrera analisado anteriormente:

Eu sempre tive inserido no samba. Até na minha fase rebelde *rock and roll*, eu tocava na bateria do Império Serrano, né cara? Toquei caixa na bateria, toquei repique, fui o primeiro repique do Império Serrano, e, tipo assim, desfile há muito tempo, né cara, bateria de escola de samba. É uma parada que eu gosto, saía de Botafogo e ia lá pra Madureira ensaiar, toda semana, tocar caixa. Tocava no Maracanã, torcida do Flamengo, ia tocar percussão. Tipo, eu ia *pro* Maracanã mais [para] tocar percussão do que pelo jogo do Flamengo, sabe qual é? Que era uma parada que eu curti. Então essa parada do samba é uma parada que já está muito no meu cotidiano. Até, nego fala assim: Pô, tocar samba é uma parada difícil, né cara? tipo, não é um negócio simples”. Mas assim, eu nunca entendi essa dificuldade, porque pra mim é uma parada muito natural, tipo, eu toco samba (FLORINDO, 2015).

No entanto, a maioria dos baixistas entrevistados não teve um contato tão próximo à ambientes onde havia muita percussão em seus processos iniciais de aprendizagem, e foi depois de já terem alguma experiência, que decidiram procurar esses espaços para escutar as percussões de perto.

Jorge Helder, por exemplo, destaca a experiência de observação da bateria de uma escola de samba como tendo sido importante em seu processo. Independentemente de estar ou não tocando o instrumento, para ele essa vivência é fundamental:

Wilson das Neves é mestre de bateria de escola de samba...já me colocou lá no meio da bateria “ó, escuta aí”. Poxa, essa vivência é a melhor escola. Eu acho que a melhor escola *pro* samba é viver no samba. Como qualquer estilo. Se você quer aprender um estilo você tem que viver aquele estilo, conhecer, pesquisar (HELDER, 2015).

Ivan Machado também esteve presente em ensaios com muita percussão, além de prestar atenção aos próprios percussionistas com quem tocava: “esse ano eu saí na Vila Isabel, convidado pelo Martinho, saí na Vila Isabel e vi de perto o que é uma bateria. Mas você vê com seus colegas mesmo, na gravação, cinco, seis caras tocando, tudo junto, não tem nada fora do lugar”.

Giffoni também procurou assistir e conversar com os percussionistas. Neste caso, além do interesse no entendimento das percussões através da escuta, Giffoni buscava informações para o material didático que iria lançar, como veremos mais à frente:

Eu fui atrás desses percussionistas conversar com cada um: Marcos Suzano: “como é que é essa coisa do partido alto aqui, faz aqui pra mim”. “O grave vai tocar com essa nota, o agudo com essa aqui. Ah, dá uns espaços *pra* ter a platinela”. Então cada um foi me dando uns toques assim, conversei com os surdistas, fui vendo os caras tocarem (GIFFONI, 2015).

Louchard foi outro a destacar essa experiência:

Marcos Suzano morava aqui na vizinhança, então nos jogos do Brasil, Copa do Mundo, sempre tinha, quando Brasil ganhava, tinha um batucada aqui que também acho que foi importante, cara, você vivenciar essa coisa da percussão, né? Tem que ter aquela alma percussiva, né? Porque o baixo é aquela ponte, né? Ele pode ser um instrumento harmônico como pode ser um instrumento de percussão (LOUCHARD, 2015).

2.1.2.4.1.2 – Os diferentes sotaques do samba a partir da percussão

Alguns baixistas relataram também que a escuta atenta das percussões do samba os fez perceber diferenças entre as formas de tocar o gênero dependendo da localidade e época em que este é tocado.

Bororó, por exemplo, destacou que a partir de sua convivência com os percussionistas do Rio de Janeiro, pode perceber uma “maneira própria” que estes teriam de tocar samba, e que o influenciou, além, é claro, da influência de Luizão:

Eliseu, Lula, Marçal e o Bide. Era o quarteto. Esse quarteto, eles deram a direção. Eles são assim os caras. Então ali o negócio é sério. (...) O carioca tem uma maneira muito própria, muito peculiar de tocar o samba e como eu ouvi muito o Luizão, o Luizão foi o início da história minha com o samba. E pude conviver com os maiores percussionistas brasileiros. Eu fui tocar com a Beth Carvalho. Beth Carvalho era Gordinho do Surdo, Ubirani, do Fundo de Quintal, repique de mão, Waltinho, baterista, um baterista fantástico⁴⁰, mineiro e toca samba de uma maneira fantástica. Então essas pessoas eu pude ter a alegria e o prazer de conviver com essas pessoas (BORORÓ, 2015).

Jorge Helder também apontou que existem diferentes formas de se tocar samba no Brasil, relacionando o sotaque de cada lugar ao contexto percussivo e afirmando que o entendimento de todas essas “particularidades” é importante no processo de aprendizagem:

O Brasil, em cada região que você vá, tem um estilo de samba diferente. O nordestino toca samba diferente do carioca, do Sudeste. São Paulo e Rio de Janeiro o samba já é diferente, já é bem diferente. Você vê pelo desfile das escolas de samba, as baterias. Você vai ouvir uma bateria de São Paulo e uma bateria do Rio, você percebe diferenças sutis mas existem essas diferenças. Andamentos... se você for ouvir os andamentos das escolas de samba nos primeiros carnavais, eram bem mais lentos, eram bem mais cadenciados. Devido ao horário, não sei qual motivo, o tempo de percurso do desfile de escola de samba, o samba veio acelerando muito. Então procurar saber todas essas particularidades do estilo, do samba é importante para o aprendizado, porque você vai cada vez mais se aprofundando na história, na nossa história, né? (HELDER, 2015).

Rodrigo Villa foi outro que abordou esta questão. Para ele, é preciso ouvir para entender essas diferenças de sotaque:

Você ouvir a percussão, você ver como aquelas pessoas tocam, até porque o samba também varia de região para região. O Rio de Janeiro tem uma maneira de tocar, o paulista tem outra maneira, sei lá, o nordestino talvez tenha outra maneira, você tem que ouvir *pra* poder pegar aquele sotaque. Eu ouvia tanto em discos como também ouvia ao vivo, indo *pra* esses lugares e estando em contato com essas pessoas, e tocando com elas também (VILLA, 2015).

Ivan Machado também traz visão parecida:

Nós temos o samba do Rio de Janeiro. Sabe? Tem o samba do Brasil inteiro. Mas o Rio de Janeiro tem um tipo de música, você tem um tipo

⁴⁰ Acredito ser relevante dizer que eu tive a oportunidade de tocar por alguns anos com este baterista, no meio conhecido como Waltinho de Minas Gerais, entre os anos de 2006 e 2009, fazendo parte do trabalho do trombonista Silvio Barbosa. Na ocasião Waltinho já estava beirando os 80 anos, mas sua técnica e criatividade rítmica já me faziam perceber que se tratava de um baterista com larga experiência e domínio no samba. Já nesta época, percebi que devia prestar atenção aos elementos rítmicos de sua levada para criação da linha de baixo que desenvolvia no grupo, há vista que o mesmo não tinha mais percussionistas e que sua bateria era por demais segura e inventiva.

de compositor, você tem um tipo de coisa que ela é especial. Que ela é uma coisa boa, uma *papa fina*. Você tem o samba, o samba é uma coisa legal. Ainda vai ser uma música...muito difícil quando você pensa na sincronia de uma batucada daquela. Ou na avenida, né? As 400 pessoas tocando juntas (MACHADO, 2015).

2.1.2.4.1.3 – A escuta atenta e o diálogo entre baixo e percussão

Alguns depoimentos destacaram a escuta atenta da percussão no que diz respeito a forma como se deveria tocar o baixo. Isto é, deveria se entender o que acontecia com as percussões para que o baixista pudesse dialogar com elas, com objetivo de um melhor resultado na combinação linha de baixo com levadas das percussões.

Para Jorge Hélder, as levadas de baixo devem ser simples para que essa relação entre baixo e percussão funcione:

Quanto mais o baixo estiver interagindo com a área percussiva, numa roda de samba ou num grupo de samba melhor, né? Quanto maior intimidade e entrosamento com a bateria, com o pandeiro, com o tantã, com o Ganzá, quanto melhor sintonia com esse grupo, melhor o baixo vai estar posicionado e, com certeza, quanto mais simples, também melhor. Isso vai fazer bem *pra* música em si (HELDER, 2015).

Rodrigo Villa revela seu processo de escuta das gravações, assim como a escuta ao vivo, foram importantes para o entendimento dessa relação. Aqui, Villa defende que sem uma escuta atenta aos instrumentos da percussão não se consegue tocar bem no gênero:

Eu aprendi mais ouvindo esses discos, tocando esse repertório, ouvindo pessoal na Lapa tocar, até porque o contrabaixo ele é muito ligado a percussão no samba (...) E se você não ouvir e não perceber a percussão no samba você não vai saber tocar o samba, né? Assim que eu acho que todos os grandes baixistas aprenderam, né? (VILLA, 2015).

Para Louchard, o baixo funciona como uma “bússola” que faz um elo entre a bateria e a percussão: “eu acho que é aquela ponte da percussão com a harmonia (...) eu acho que ele, tipo, é a bússola, né? Porque a batucada está ali e ele vai meio que direcionando harmonicamente *pra* onde que a música está indo”. Isto é, através da escuta atenta da percussão, o baixista percebe para onde ela está direcionando o baixo.

Apesar de não ter relatado especificamente sobre o seu processo de escuta, pode ser interessante aqui destacar a percepção de Zé Luis Maia sobre a escuta atenta de seu pai em relação a percussão:

Mas o Luizão tinha uma preocupação de fazer o ritmo que, de repente, *tava* faltando na música, pra não ficar aquela coisa de todo mundo tocando a mesma coisa, todo mundo fazendo a mesma batida. E ele se ligava na percussão em geral, assim, aonde que *tava* faltando, ele complementava, fazia uma levada dali pra frente, né? Ou às vezes não fazia nada, deixava uma nota parada, longa, branca, né? E a percussão toda swingando, aí é melhor ficar parado, ele fazia muito isso também (ZÉ MAIA, 2015).

2.1.2.4.2 - Escuta Intencional da percussão:

Aqui serão destacadas as falas de vários entrevistados relacionados a forma como pensam o seu processo de criação de levadas de baixo no samba. Pode-se notar nos depoimentos que um dos caminhos mais citados pelos entrevistados é o referencial da percussão para criação de levadas de samba no baixo; isto é: a partir da escuta intencional da percussão, procura-se o entendimento das levadas destes instrumentos para posterior adaptação para o baixo.

Bororó relata como pensa a formação de levadas no baixo para o samba a partir de uma linguagem híbrida. Para o baixista, deve-se escutar os instrumentos de percussão dos mais variados estilos, para que na hora de se criar o *groovie* no baixo se tenha a possibilidade de mexer com as células rítmicas e criar o que o contrabaixista denomina “dado diferenciado”, isto é, uma levada, que, criada a partir de uma escuta dos variados instrumentos de percussão, traz um elemento novo para a condução da linha de baixo na música. Repare que aqui o objetivo da escuta é o aprendizado das linhas de percussão para transposição ou adaptação para o baixo, ou seja, a escuta é intencional.

Como a bateria é um instrumento percussivo, o contrabaixo também é um instrumento percussivo. Eu encaro o contrabaixo como um instrumento de percussão. Tive uma certa facilidade no que se refere a essa questão rítmica. Porque a minha pesquisa é exatamente essa: pesquisar todos os instrumentos de percussão, todos de cada estilo, e ali tirar alguns elementos, fazendo uma fusão com várias linguagens pra você criar um dado diferenciado. Aí vem aquela coisa chamada *groovie*, que chamam hoje, né? Tem uma virada, por exemplo, do surdo [a partir daí Bororó exemplifica *cantando o groovie*]. Com isso você já criou um groove. E se você quiser colocar um maracatu no meio (canta novamente). Então com três notas você pode criar um *groovie* interessante. E vai por aí (BORORÓ, 2015).

Repare que Bororó faz analogia entre seu primeiro instrumento ao contrabaixo, como sendo ambos instrumentos percussivos. E a partir da escuta intencional dos instrumentos de percussão de variados estilos, cria-se sua linha de baixo:

Bom, como eu disse antes, quando você pega todos os estilos musicais, cada estilo tem n percussões e cada percussão tem o seu papel. Ora tocando em linha, que é tocar reto, cada um também tem sua característica própria, e quando faz uma virada, cada um também tem a sua característica própria. Então é dentro dessa virada, ou um trecho tocando em linha, uma célula ou duas, você dilui os elementos e você traz para o contrabaixo. Então você vai criar um dado diferenciado (idem).

Mais à frente Bororó ainda explica melhor essa ideia:

Pra pensar *percursivamente* é a pesquisa que se faz. O que acontece com os instrumentos de percussão, com todos os ritmos do mundo. Você vai ali em cada estilo, dilui alguma coisa, traz e faz uma fusão com outro. Então você cria um *groove*, um dado diferenciado. Se você pegar seis notas e tirar três ou duas, ninguém vai tirar do mesmo lugar (BORORÓ, 2015).

Rodrigo Villa entende o surdo como a principal referência percussiva para criação de levadas no baixo, mas defende que além de escutar o surdo, também deve-se ouvir os outros instrumentos da percussão do samba:

Eu acho que o surdo é o principal. É o instrumento que está mais próximo da gente e que a gente precisa estar ali junto. Claro que nem sempre ele vai estar trabalhando exatamente junto, mas dialogando com ele sempre, nunca brigando com ele. São dois instrumentos graves...é, eu acho que a percussão em geral. Tem que ouvir a levada do tamborim, cada peça é importante. Eu sinto que se você ouvir mais a percussão você consegue casar mais, tocar junto. Eu acho que quanto mais você tiver essa sensibilidade de ouvir a percussão você vai conseguir um resultado melhor (VILLA, 2015).

Ivan Machado é outro que entende o surdo como uma referência principal e se refere à uma “linha” de se criar levadas de baixo no samba, que segundo ele, teria sido aperfeiçoada por Luizão Maia:

Aquela linha dele é uma linha em que você vai tocando com muita firmeza, junto com a percussão, né? E vendo. Tem o surdo, né? Você tem que tocar um pouco feito o surdo, né. “ah, mas vai embolar”, vai embolar de vez em quando, você vai saindo um pouco. (...) Luizão é a referência (MACHADO, 2015).

Em seguida, Ivan sugere a “interiorização” dos instrumentos de percussão e nos lembra que atualmente a escuta destes instrumentos é facilitada devido a clareza das gravações:

Você tem que interiorizar aquela batucada. O surdo vai ser uma referência boa. Essa coisa que o Luizão criou. O surdo vai ser uma referência, né? Não tem como. O Luizão fez essa coisa, como eu falei o Bebeto já tinha meio feito. Porque antigamente, se você pegar uma gravação meio antiga era com baixo acústico...o baixo ele não tinha...ficava aquela batucada de samba um pouco longe, com aquela orquestração, depois é que ficou de frente os batuscos com o baixo, né? (Idem).

Jorge Helder defende a relação com o pandeiro para criação de levadas de samba no baixo. Para ele, é necessária uma escuta intencional do pandeiro para que se possa adaptar elementos do instrumento para o baixo na hora de criar uma linha de baixo, como por exemplo o uso das notas mortas. A escuta então é intencional pois esta tem como objetivo o aprendizado.

O pessoal fala que o baixo é bumbo de corda, mas eu acho que o baixo está mais para o pandeiro do que o surdo. Porque no pandeiro você tem todos os repiques...a levada principal do samba...tocar o tempo forte ou tocar no segundo tempo. E o baixo tem muito isso, de fazer os *pick-ups*, né? Como a gente fala. Que são os repiques do pandeiro. Até fazer os *ghost notes*, né? Que é aquilo que o Jaco Pastorius fazia muito. Eu acho que essa relação entre baixo e pandeiro é uma grande escola pra você, que quer tocar samba. Se ligar, ficar mais atento ao pandeiro porque o baixo está muito ali, está muito dentro desse contexto do pandeiro (HELDER, 2015).

Giffoni destaca também a escuta intencional do repinique, além do surdo, como percussão, que serve de referência para criação de suas linhas de baixo:

Uma das coisas que fazem o baixista tocar bem é ouvir bem a percussão. Então a referência que eu tenho de repinique, de surdo, eu coloquei todas essas coisas inclusive na técnica de *slap pra* samba, tocar *slap* com característica brasileira, não tão americano. Por exemplo, poder fazer um efeito de um repinique no meio, um surdão. Essa coisa da referência da percussão também foi muito importante (GIFFONI, 2015).

Para Florindo, a escuta intencional se dá principalmente a partir da referência do tantã:

Maior galera tem essa parada assim: “ ah, porque o baixo é o surdo no samba, não sei o quê...”, e pô, durante a minha experiência, o Bororó mesmo falava essa parada *pra* mim, e o Louchard também, assim, todos os professores sambistas que eu peguei, eles iam mais ou menos na mesma linha assim, que na verdade o baixo é o surdo às vezes, porque na maior parte do tempo o baixo é o tantã, que tá ali no meio da parada Ele faz às vezes de surdão, mas na condução mesmo, ali com a batera ele é o tantanzinho. É aquele molho ali do médio grave e assim, você ter a percussão pra você ouvir como é que ela soa, sabe? Porque tem isso, às vezes o cara que não conhece samba, ele nem sabe o que que é um repique de mão, não sabe como é que a parada soa, sabe? E pô,

música, você tem que se adaptar ali naquela base, se encaixar da melhor maneira possível, então pô, se você tiver um negócio ali com as percussões pra você ouvir: “ah, é assim que a parada soa. Ah, agora vou botar meu lance em cima dessa parada”, é uma ajuda já, né? Grande, pra tu entender como é que funciona a parada (FLORINDO, 2015).

Arthur Maia destaca a escuta intencional no aprendizado da percussão, para posterior transposição ao baixo. No entanto, para ele, mais do que ouvir, o ideal seria tocar os instrumentos da percussão, mas sugere que a escuta intencional também deve ser um caminho para este aprendizado.

Ao meu ver, como músico, não só como contrabaixista, quando eu faço meus *workshops*, eu falo que *pra* pessoa entender, absorver, botar o relógio da música popular brasileira, ele tem que tocar percussão. E se não tocar entender, mas o tocar já melhora o nosso relógio. Você acha que é muito simples pegar um tamborim, tem muita gente que estuda, estuda, estuda e não consegue tocar quatro compassos de uma levada que faça o *groovie*. E é assim que é a percussão e o baixista é um instrumento do *groovie*. Então eu acho que quem não observa isso perde uma parte interessantíssima que é exatamente a parte do ritmo brasileiro. Eu me considero também um ritmista, eu gosto de tocar percussão, bateria, batucar, como a gente *tava* falando ainda a pouco, então eu acho que é fundamental. O cara que ele não viaja na percussão, seja ela brasileira, no nosso caso a gente *tá* falando da música brasileira, mas imagina um cara tocar salsa e não se basear na percussão da salsa. Tocar música africana e não ter esse tipo de entendimento, o cara fica perdido. Então eu sou um baixo percussionista também (MAIA, 2015).

Questionado sobre a forma como simula os instrumentos de percussão no baixo, Arthur destaca aspectos difíceis de serem postos em notação, mas que o músico popular percebe e transpõe a partir da escuta, em um processo compartilhado do que Green chamou de sentimento (*feel*) e a escuta com intenção de aprendizado.

Então, eu uso *pick-up*, tenho várias formas de produzir ele. Muitas vezes eu toco batendo no baixo buscando o samba, ou às vezes você arrasta a unha ... na verdade os estilos se complementam (...) Então, eu acho que o *pick up* também faz parte da frase, mesmo ele sendo uma nota muda. E é fundamental, eu acho que o nosso vocabulário ele conta com várias coisas e o *pick up* vem a ser a percussão, uma parte da percussão, o *slap* é outra parte da percussão, o (faz som batendo no peito com as duas mãos), essas duas coisas fazem parte da percussão (idem).

Rodrigo Ferrera nos revela em seu depoimento como a escuta intencional da percussão é fundamental em seu processo de criação das linhas de baixo. Ele destaca que para além da referência do surdo, deve-se escutar também os outros instrumentos da percussão para o baixista consiga atingir o que ele chama de “swing do samba”:

Geralmente quando eu toco as pessoas elogiam sempre em relação a essa coisa de estar tocando samba, de ter a coisa do swing. E eu acho que o swing do samba na verdade é entender os pequenos detalhes de cada instrumento de percussão. O tamborim, pandeiro. Tem muita gente que fica ligada no surdo, né? Que o baixo tem que marcar o tempo dois, junto com o surdo, e eu acho que pensar nos outros instrumentos é muito importante também, que é a subdivisão da coisa, né? (FERRERA, 2015).

Na sequência, Ferrera aprofunda melhor sua fala a partir de um exemplo de uma gravação realizada por Luizão Maia.

Por exemplo, tem uma gravação da Elis Regina, em *Montreaul*, com o Luizão Maia, esse disco *pra mim* é a maior referência do *samba jazz*, ouvi muito, e a primeira faixa, que é o Cobra Criada, do João Bosco, é uma faixa gigante, né? Que eles começam com uma introdução gigantesca até ela entrar e o Luizão faz a coisa da marcação do Cobra Criada imitando justamente o pandeiro do Partido Alto, né, aquela levada *pra mim* é antológica (FERRERA, 2015).

Nesse sentido, Ferrera corrobora com Athur Maia quando afirma que além de ouvir, tocar os instrumentos de percussão é muito importante.

Uma coisa principal que eu acho no samba como eu falei é entender realmente o que cada instrumento está fazendo da percussão. Primeiro passo, antes de pegar no baixo. Como é que é o pandeiro do samba? Como é que é o pandeiro do partido alto? Como é que é o samba de roda? Como é que é o agogô da escola de samba? Então eu acho que esses parâmetros são principais para o baixista. Antes de pegar no instrumento. O surdo acentua no dois, mas e aquele aro ali? Que que o percussionista toca no aro ali? Como é que é aquela subdivisão? Acho que o primeiro passo é isso. Se possível até tocar, é bom, assim. Assim como quando a gente vai tocar harmonia, é bom a gente tocar um instrumento de harmonia, o samba, até os ritmos brasileiros em geral, mas principalmente o samba, você tem que tá inserido também nessa parte porque é dali que você vai começar a fazer a tua levada, porque se você se prender muito a essa coisa do surdo você vai ficar muito preso aquilo. A segunda coisa que eu acho, isso falando da referência né? (...) porque *pra mim*, independente de ser samba ou não, música você tem que ouvir, tem que ter referencial, né? (Idem).

Mais à frente, Ferrera explica de forma mais detalhada como funciona o processo de escuta intencional em sua criação:

Eu na verdade sempre penso o baixo como um instrumento de percussão. Eu penso minhas linhas muito ritmicamente mais do que melodicamente. Subdividir as mesmas notas às vezes vale mais do que uma frase cheia de nota. Eu me sinto um *percussa* e um batera meio frustrado, sempre curti, sempre gostei. Sempre ouço um disco assim e esses detalhes de percussão e a levada de batera sempre vem na minha cabeça antes do baixo, às vezes. Porque eu acho que o baixo tem que andar junto, mas não andar junto fazendo as mesmas coisas. Ele tem que estar jogando junto. É como se ele fosse mais um percussionista ali.

Quando tem dois percussionistas eles não fazem a mesma coisa, um está fazendo uma peça o outro tá tocando outro instrumento (idem).

Louchard costuma pensar o baixo de uma forma mais melódica, por influência do violão, seu primeiro instrumento. No entanto, como vimos anteriormente, o baixista relata que quando há o uma formação instrumental muito grande, ele costuma pensar o baixo a partir das referências percussivas: “O surdo e o tantã, né? Porque você pode frasar também, né? ”.

2.1.2.5 - Estudo Formal e as práticas de ensino informais:

Embora muitos entrevistados tenham relatado que passaram por um período inicial de aprendizado como autodidatas, quase todos ressaltaram ter estudado em ambientes formais de ensino, ou ter tido aula com professores particulares. Os materiais produzidos para fins de ensino no baixo elétrico também foram assuntos abordados, onde foi discutido até que ponto a notação tradicional contribui com o aprendizado em relação ao baixo no samba. Por outro lado, alguns entrevistados destacaram também as práticas informais vivenciadas em seus processos de aprendizagem, e que de alguma maneira servem como complementação das falas relativas às experiências nos ambientes formais, como veremos a seguir. Por fim, a maioria dos entrevistados destacou pontos importantes para os baixistas que querem aprender a tocar samba considerarem em seus processos de aprendizagem - uma espécie de seção de dicas - e que de certa maneira, funcionam como uma espécie de análise daquilo que eles consideram ter sido mais importante em seus próprios processos de aprendizagem.

2.1.2.5.1 – Os espaços formais e o baixo no samba:

Arthur Maia estudou bateria em uma academia na Abolição, onde teve aulas, inclusive, de samba, e destacou o nome de dois professores: Doda e Benícios Neto. No que diz respeito ao seu aprendizado no baixo, Arthur Maia destacou principalmente as práticas em conjunto com seu tio, Luizão, e a relação das suas levadas de baixo com o entendimento da percussão, que para ele tem muito a ver com o ato de escutar e até de tocar estes instrumentos.

Jorge Hélder teve seu primeiro contato com o instrumento na escola: “eu comecei a tocar baixo no colégio ainda e depois, eu sou cearense, e morando em Fortaleza eu entrei para o conjunto do colégio e lá comecei a tocar baixo”. Posteriormente foi para uma escola técnica de Brasília estudar baixo e mais tarde, faria um curso de bacharelado em

violoncelo, no Conservatório Brasileiro do Rio de Janeiro. No entanto, foi a partir da prática no grupo de Rosa Passos que Jorge Hélder tocava o samba no instrumento.

Rodrigo Villa mencionou ter tido aulas particulares de baixo, além de ter estudado na escola de música Musiarte e na faculdade UNIRIO. No entanto, seu contato com baixo no samba se deu a partir da prática com o grupo Garrafeira, que tocava no bairro da Lapa, local onde teve contato com cantores e músicos ligados ao samba.

Ivan Machado se auto intitula “um músico de rua”, por ter tido pouca experiência com o ambiente formal de ensino. Apesar de ter estudado no instituto Villa Lobos, Ivan demonstra ter investido pouco tempo de aprendizado nesse contexto. Seu contato com o samba se iniciou a partir das práticas em bandas de baile nas boates do Rio de Janeiro, naquilo que ele chamou de “prática de conjunto remunerada”, e que ele afirmou ter sido a sua “verdadeira escola”. Embora considere a importância desse aprendizado informal, Ivan demonstra ter sentido falta do estudo formal.

Eu não tive nunca um...infelizmente, hoje eu penso, talvez...não sei.um aprendizado mais formal, como você tem hoje, né? Os métodos. Naquele tempo não tinha muito, eu também era muito preguiçoso, e você tinha trabalho também, né? Você tinha um movimento de trabalho legal. O Luizão Maia, esses caras, não podiam ir numa gravação e você ia *pra* eles...o trabalho de sub era bom, tu imagina o titular, né? Então você tinha muito trabalho e eu aprendi assim trabalhando, tocando...e um dia eu comecei a tocar e o negócio do samba veio de alguém “ ah, o Ivan que toca samba e tal”, aí eu fui aceitando. Não é eu que tem que aceitar o samba, o samba que me aceitou. Eu fui me deixando levar por isso, né? Falei “pô, legal, encontrei um lugar *pra* eu me colocar aqui na música” (MACHADO, 2015).

Júlio Florindo destacou ter estudado na faculdade UNIRIO, além de ter tido aulas com três professores particulares. Nesses dois ambientes pode ter contato com o samba. Na UNIRIO, participou de uma prática de conjunto onde o tema era samba, e lá praticou o baixo elétrico. Um pouco antes, nas aulas que tinha com Louchard, treinava levadas de samba, em uma aula destacada por Júlio como sendo bem informal. Sobre as aulas com Louchard, Florindo revelou um pouco como aconteciam:

Era mais uma aula de técnica, mas a gente tocava coisas. Tipo, com o Louchard, por exemplo, ele pegava coisas do repertório do Zeca. Aí ele, tipo: “tem essa música nova aqui, que o Zeca vai gravar. Vamos tocar aqui”. Aí a gente tocava junto, ele tocava, eu tocava como ele. Aí ele me dava, tipo assim, uma cifra aí falava assim: “toca aí uma levada lá e traz na semana que vem”. Aí eu ficava lá, achando minha levada e levava pra ele e tal... A gente ia trocando... Até porque não tem muito como ensinar samba formalmente, né? Mas era mais um negócio assim

de eu ver ele fazendo, aí eu tocava também, a gente meio que batia essa bola (FLORINDO, 2015).

Rodrigo Ferrera destacou ter começado a tocar baixo no samba dentro de um ambiente formal. Ferrera começou a tocar baixo na época em que se matriculou na escola técnica de música Villa Lobos, e lá teve aulas de instrumento onde se pratica levadas de samba a partir do livro de GIFFONI(1997), com fins de ensino no baixo.

Bororó não mencionou o ambiente formal em seu processo de aprendizagem, mas no que se refere ao baixo, relatou ter tido primeiro contato com o samba a partir das práticas em bandas de baile. Como disse em seu depoimento: “me encantei com o contrabaixo e passei a tocar o contrabaixo. Nessa época eu tocava em conjunto de baile. Nos conjuntos de bailes que tinham antigamente tinha que tocar todos os estilos, tocava samba, maracatu, baião, cha-cha-cha, bolero, mambo, todos os estilos”(BORORÓ, 2015).

Louchard foi outro entrevistado a não destacar nenhum ambiente formal. Seu primeiro contato com o baixo, como vimos, foi a partir de uma oportunidade profissional em uma banda de baile, que tinha em seu repertório, dentre outros estilos, o samba.

Giffoni revelou ter iniciado seus estudos no violão como autodidata, mas ao se definir pelo baixo, foi estudar no Conservatório de Música de Manaus. Teve professores particulares de baixo como o inglês Jacques von Frasunkiewk, e posteriormente foi estudar na escola de música de Brasília. No entanto, no que diz respeito ao baixo no samba, sua experiência iniciou a partir da prática em grupos de baile, e da escuta de Luizão Maia.

Importante notar que entre todos os depoimentos descritos acima, apenas dois fizeram uma relação direta entre o ensino formal e o aprendizado de baixo no samba. Rodrigo Ferrera a partir dos livros com fins de ensino para baixo, que tinham exercícios de samba, e Júlio Florindo, com as práticas em conjunto na UNIRIO, e a aula com Louchard. Para todos os outros entrevistados, embora a maioria tivesse cursado escolas de música ou conservatórios, estes ambientes de estudos parecem não ter incluído a prática do baixo no samba. Logo, o primeiro contato destes baixistas com o instrumento no samba se deu através dos grupos de baile, onde se tocava samba, ou, no caso dos familiares de Luizão, a partir de um contato direto com este baixista.

Importante destacar que o entrevistado Adriano Giffoni, além de ser considerado um informante qualificado por sua experiência enquanto instrumentista, produziu cinco

livros com fins de ensino para baixo na música brasileira, alguns destes contendo exercícios específicos para o baixo no samba. Assim como Giffoni, outros autores baixistas começaram a produzir nas últimas décadas materiais como estes no Brasil, como poderemos ver melhor na seção com a análise destas publicações. Embora a maioria dos entrevistados não tenha utilizado estes materiais, até porque, para a maioria, estes ainda nem existiam quando começaram a tocar o instrumento, os livros e revistas com fins de ensino para baixo e a própria questão da notação em si não deixaram de ser abordados.

2.1.2.5.2 – Os livros e revistas com fins de ensino para baixo

Jorge Hélder faz menção aos livros com fins de ensino para o baixo no samba. Apesar de não os ter utilizado em seu processo de aprendizagem, Jorge Hélder não descarta a importância deste tipo de material.

Até existem atualmente alguns livros sobre samba, uns baixistas já fizeram isso...violonistas, vários ritmos brasileiros, mas eu nunca os utilizei (...) Mas não deixa de ter a sua importância. Eu não estou descartando o livro não. O livro é muito importante, mesmo porque os japoneses, os estrangeiros, os europeus, americanos, eles usam bastante esses livros e eles estão aprendendo. Mas eles procuram ouvir também (HELDER, 2015).

Interessante como Jorge Helder destaca mais uma vez a importância da escuta no processo de aprendizagem. O livro pode servir como um apoio, mas a escuta é fundamental.

Bororó ressalta a importância dos livros didáticos criados por Giffoni: “Adriano Giffoni, por exemplo, faz um trabalho muito bacana, muito bonito, com os métodos. Isso tem uma importância fundamental” (BORORÓ, 2015).

Como visto anteriormente, Rodrigo Ferrera revelou ter iniciado seus estudos a partir de um ambiente formal, com a utilização de um livro com fins de ensino para o baixo, justamente o material desenvolvido por Giffoni:

Quando eu comecei a estudar música meu primeiro contato com o samba mesmo foi na [escola de música] Villa Lobos, quando comecei a estudar o método de música do [Adriano] Giffoni. Na verdade, eu comecei, mas... eu nunca peguei *gig* de samba antes de pegar esse método, assim, *gig* de samba mesmo. Eu comecei a estudar os diferentes gêneros, a parte do samba, de Partido Alto, Sambão, Sambaião (FERRERA, 2015).

No entanto, Ferrera entende o material formal como um complemento, e não autossuficiente: “Mas assim, completo não, mas vamos dizer que, assim, *pra* uma parte inicial”.

Rodrigo Villa também acredita nos materiais formais como complementares ao estudo e aponta a escuta como a principal ferramenta:

Eu acho que é uma maneira de você aprender também, mas eu acho que não basta...você não vai aprender em método somente, você tem que ouvir. *Pra* você aprender uma linguagem musical, como a linguagem falada, você tem que ouvir. É que nem você vai aprender jazz, você não vai aprender em método só, os métodos te dão uma ideia e tudo, mas você tem que ouvir e entender como é que o Monk toca, como é que é a articulação dele, *pra* você pegar a linguagem de cada um e fazer o seu lance também (VILLA, 2015).

Júlio Florindo revelou ter utilizado revistas que vinham com exercícios para baixo:

Aí eu ficava tentando tirar aquelas coisas, tinha aquelas revistas, Guitar Player, não sei que...depois teve a Cover baixo. Foi a primeira revista, assim, de baixo que apareceu e tal. Eu lembro que tinha a Guitar Player, que tinha uma seção que era *pro* baixo, né? Às vezes vinha uma transcrição, assim, né? (FLORINDO, 2015).

Os livros com fins de ensino para baixo, mais conhecidos como métodos, também foram abordados por Florindo:

Cara, eu acho que o método pode ajudar muito, mas eu acho que o método ele é um complemento, sabe? Se não tiver a orientação de alguém, tipo, dizendo: “olha, isso aqui toca mais assim, isso toca mais assado”, é muito difícil adivinhar. O jazz é a mesma coisa, o baião a mesma coisa, o bolero e a salsa a mesma coisa. Assim, *tá* lá, está escrito lá, mas se você tocar exatamente o que tá escrito ali, não é a parada que tem que soar. Então você precisa ter alguém que já tenha conhecido aquela linguagem ali ou você vai ouvir *pra* ter pelo menos uma direção. E o samba não é diferente, né? O método é ótimo, né cara? (FLORINDO, 2015).

Nas falas acima foi possível perceber a ideia em comum de que o livro pode ser um bom material de estudo, mas apenas como um complemento ao estudo do instrumento. A seguir, serão destacadas algumas práticas de aprendizagem informal, que foram abordadas pelos entrevistados, e que são destacadas pelos entrevistados como primordiais em seu processo de aprendizagem no samba, como o processo de escuta, a influência de Luizão, a prática de conjunto e a relação de troca entre pares.

2.1.2.5.3 – As práticas de aprendizagem informais

Jorge Helder traz um depoimento importante sobre o seu processo de aprendizagem no samba. Questionado sobre a utilização de materiais com fins de ensino no baixo elétrico para aprendizado no samba, os chamados métodos, Jorge Hélder atribui a três principais pontos que delinearão o seu aprendizado no samba: a escuta do baixista Luizão Maia, a vivência musical que obteve em sua família e a prática de conjunto na banda de Rosa Passos, onde pela primeira vez tocou samba no baixo elétrico.

Não usei nenhum método não. Meu método aqui no Rio de Janeiro foi Luizão Maia. Acho que todo mundo fala isso, né? Mas é inevitável, cara. Onde o Luizão tocava, aqui no Rio, eu ia. E aí nós nos tornamos amigos, ficamos amigos mesmo. E eu sempre ia vê-lo tocar...minha maior referência. Esse eu acho que foi a maior escola. Esse foi o meu melhor método. E também, assim, tocar com a Rosa Passos, nascer numa família com esse histórico de música brasileira muito forte (HELDER, 2015).

Zé Luis Maia afirma que assistir ao seu pai ensaiando e tocando violão e baixo contribuiu para o seu processo de aprendizagem e o inspirou a tocar os instrumentos:

Eu fui aprendendo vendo ele tocar. Até porque ele era autodidata também. Ele não tinha nenhuma didática *pra* ensinar nada, mas ele ficava tocando violão o dia inteiro, ficava tocando baixo o dia inteiro, tinha um estúdio em casa, as pessoas ficavam ensaiando lá...e aí eu ficava vendo. Coisa de criança mesmo curiosa, pegava o piano, pegava o violão e aprendi, olhando ele tocar e fui aprendendo assim (ZÉ MAIA, 2015).

Ivan destaca ainda a forma como através da prática em conjunto acumulava um repertório, e esse era o seu estudo de harmonia.

A escola foi tocando, tocando, tocando. Aí depois nesse meio você vai estudando, né? Estudando um pouco *pra* poder ler, vai estudando harmonia, eu sempre me interessei muito por harmonia desde de garoto e a forma também como eu estudei harmonia foi criando um repertório, né? Você vai criando. Me lembro muito das músicas do Ivan Lins. Tom Jobim, né? Que é o nosso grande maestro, dono dessa coisa da harmonia, o Edu Lobo (MACHADO, 2015).

Mais à frente, Ivan Machado afirma ter aprendido a tocar samba basicamente através da escuta e diz que se fosse para dar uma aula sobre o gênero, gostaria que fosse através da prática de conjunto. Há de se ressaltar ainda, em sua fala, a relação que traz entre o material didático e a importância na escuta intencional do surdo para entender o samba.

Era escutando. Basicamente vendo o pessoal tocar e tentando achar um jeito daquela perna não ficar torta. O samba depende de boa vontade. O samba não é uma coisa que tem um método. O samba não é um só, são vários sambas. “ah, aquilo ali não é samba”, é sim.; “ah o Belo não faz

samba”, faz sim, ele faz o samba dele, lá (...). Então eu não sei te dizer como seria um método pra ...eu digo que a aula que eu queria dar, se eu fosse professor, prática de conjunto (...) Eu não sei se vai ter um método, Sergio, acho que a gente vai ter que escutar muito, tentar tirar aquilo, como é que é. O Giffoni escreveu muita coisa, né? Giffoni eu conheço há muito tempo, ele é uma pessoa muito firme, dedicado, preparado. Ele conseguiu fazer um trabalho...eu nunca vi esse livro dele, mas o pessoal gosta. Não sei se ele fala sobre o samba, lá. O gringo às vezes toca samba, bossa nova, o baixo acústico, e faz (imita o “gringo” tocando). Ele tá no primeiro tempo, ele tá acostumado e a gente escuta o segundo. Tanto que o surdo, na escola de samba, esse surdo que é dado no segundo tempo, ele é chamado de surdo de primeira. Já falaram isso com você também, né? Esse surdo de primeira tá no segundo tempo. A gente vai ter que ver isso (Idem).

Florindo nos revela os caminhos de estudo que o levaram a aprender a tocar samba. Ele aponta práticas destacadas por Green como sendo comum aos músicos populares: o processo de assistir ao outro tocando, conversar sobre a prática, além da escuta de gravações, ora por intermédio da escuta atenta, ora intencional, ora de forma distraída:

Eu acho que, assim, onde eu aprendi a tocar samba mesmo, se eu puder dizer assim: “ah, isso aqui foi determinante *pra* eu aprender a tocar samba”, foi vendo o Louchard tocar na casa dele. O primeiro passo foi, tipo assim, olhar os meus bates papos com o Bororó, no estúdio, assim, que eu ficava muito tempo, alugava ele (...) Ele devia estar de saco cheio. Ele ficava lá gravando e aí sempre quando ele tinha um intervalo eu ficava: “pô, mas isso aqui, como é que é? ” E a minha prática de ouvir as gravações, que não era nem uma parada assim: o estudo dirigido. Uma coisa assim, da minha família. Por exemplo, a minha mãe, ela só faz faxina ouvindo música. E invariavelmente é samba. E ela gosta muito desse samba, década de 80, 90, que tinha Fundo de Quintal, Jovelina, Reinaldo, toda essa galera assim, Almir Guineto, que lançou disco naquela época, o próprio Zeca Pagodinho... é o repertório que ela curte. Eu ouvi isso muito, né cara? Toda semana. A minha infância toda, foi ouvindo essa parada, então assim, hoje, a galera que vem de outros nichos musicais e chega no samba, a primeira coisa que o cara faz é ouvir as gravações *pra* ir entendendo a linguagem. Esse processo, por exemplo, é um negócio que *pra* mim foi natural, aconteceu durante a minha infância. Tem gravações que tem dez anos que eu não escuto mas se você botar eu vou cantar tudo que *tá* rolando ali porque eu ouvi muito quando eu era criança, assim. E indiretamente, né? Nem sempre eu *tava* ali, eu botando a parada *pra* escutar, mas, sei lá, *tava* jogando vídeo- game e *tava* tocando o samba lá, ou *tava* batendo uma bolinha no quintal e *tava* tocando o samba lá. No meu aniversário, botava o som da festa, e a música da festa era o samba, *tava* lá (FLORINDO, 2015).

Florindo destaca ainda que além de escutar, tocava junto com o rádio. Além disso, desenvolvia dentro de espaços formais, no caso a universidade de música, interações informais, como uma roda de samba que acontecia no intervalo das aulas:

Eu ligava o rádio e tocava junto com o rádio. Eu fazia a minha roda. Aí eu ia aprendendo, tocava a primeira vez, ia tocando. Aí depois na faculdade tinha uma roda de samba no jardim (...) aí o pessoal ficava ali tocando, pra passar um tempo até a próxima aula. No primeiro período, quando você entra, é aquela inscrição automática, que os caras te dão a matéria, você não pode montar seu horário. Aí tinha esses buracos. Eu lembro que segunda feira tinha um buraco desses, que era uma aula de manhã e outra aula só seis da noite e quarta ou quinta, que tinha uma aula de manhã e outra só cinco da tarde. Aí neguinho ficava ali, tipo, levando um som no jardim e tal por causa disso, né? (idem).

Louchard destaca as trocas de informações em grupo como tendo sido importante em seu processo de aprendizagem, e fala sobre sua experiência tocando na Alemanha, onde praticava principalmente o samba no grupo em que tocava, mas recebia dicas de outros gêneros musicais:

Ah, foi mais samba, mas obviamente quando você vai conhecendo uma pessoa de um determinado gênero...pop, um pouco de jazz também. A galera do jazz normalmente me chamava *pra* tocar porque queriam tocar música brasileira, mas o que que acontecia? Eu também procurava absorver um pouco deles, no ensaio assim “ah, vamos tocar...como é que é esse som, assim? Como é que é esse *walking bass*, assim? ” E acaba que vira um caldeirão (LOUCHARD, 2015).

2.1.2.6 - De baixista para baixista: sugestões para o aprendizado a partir da vivência informal e uma escuta intencional

Em todas as entrevistas realizadas os baixistas responderam a seguinte pergunta: “se você tivesse que dar um conselho a um músico iniciante que quer tocar samba no baixo, qual conselho seria? ”. Para além deste momento, durante o depoimento de cada entrevistado, em vários momentos eram realizadas considerações que tinham como objetivo fornecer aquilo que eles entendiam como caminhos importantes a serem trilhados por aqueles que desejam aprender o gênero no baixo.

Bororó sugere aos baixistas que além de uma escuta dos baixistas referenciais, se procure a vivência em locais onde a percussão está muito presente, não só do samba, mas principalmente no Rio de Janeiro:

Sim, se ele se interessa pelo samba e ele pretende se tornar um profissional claro que tem um processo natural que é a pesquisa, quanto mais ele puder tocar vários estilos, ouvir muito, ouvir os mestres, ouça Luizão Maia, Jamil Joanes, vários baixistas, mas pode ouvir o nosso mestre, Luizão Maia e procure tocar baião...poxa, maracacatu, o samba, vem para o Rio de Janeiro, vá para Vila Isabel, vai *pra* Mangueira, Padre Miguel, vai *pra* Ilha do Governador, enfim, vai *pra* serrinha, o

jongo. Então a partir do momento que você começa a conviver com os grandes percussionistas que nós temos nesse país, principalmente aqui no Rio de Janeiro, você vai vislumbrar um novo caminho. É impressionante. Foi assim que me senti quando cheguei aqui no Rio e pude conviver com esses grandes músicos (BORORÓ, 2015).

Sugere também que se procure gravações onde alguns músicos da percussão citados por ele estejam presentes:

Se quem está começando puder ter acesso às gravações dessas pessoas que foram citadas por mim [Gordinho do Surdo, Ubirani, Bidê, Marçal] evidentemente essa pessoa começa a ter um certo entendimento, vai ter uma luz no fim do túnel e ela vai perseguir isso até que ela possa adquirir uma identidade própria através da caminhada (idem).

O baixista destaca ainda a importância em se ouvir com atenção para evitar equívocos: “Escutar sempre, saber ouvir. Tomar cuidado para ao ouvir não se equivocar porque entendeu errado”

Jorge Helder sugere principalmente a escuta como principal método de aprendizagem do baixo no samba:

Arlindo Cruz, Pretinho da Serrinha, Zeca Pagodinho, a essência do samba...muita audição...Monarco, Martinho da Vila, todos esses caras do samba de todas as épocas, talvez desde lá o Noel Rosa até Pretinho da Serrinha. Ouvir muito, escutar bastante e principalmente, gostar muito do estilo (HELDER, 2015).

Arthur Maia conclui sua entrevista sugerindo que além da questão técnica e da consciência adquirida sobre a música, é preciso de fato tocar os instrumentos de percussão.

Primeiro é tomar consciência da formação da nossa clave de samba e de choro, de frevo, de maracatu e do que seja. Mas assim, fora a coisa da técnica e da consciência, que o contrabaixista, o instrumentista tem que ter, digo da parte teórica, harmônica, conceitual daquilo que ele tá fazendo, eu falo do fundo do meu coração, aprenda a tocar percussão. (risos). Acredito nisso e pô, isso faz bem *pro* relógio da gente, entendeu? Ajuda a dançar, ajuda a curtir e é divertido e mais do que isso, reforça o dois por quatro aqui. Toque percussão também (MAIA, 2015).

No entanto, no que diz respeito à adaptação de elementos da percussão para criação de uma levada de samba no baixo, Arthur Maia destaca como deve-se tomar cuidado para que o uso das notas abafadas (*pick up*) não seja exagerado.

Essa nota morta que a gente chama também de *pick-up*, ela tem um valor quando ela tem um limite. Porque se você colocar *pick-up* em tudo

você acaba perdendo um pouco a nota principal. A gente faz o pick-up como um *approach*, é sempre uma chamada *pra* porrada que vem depois. É sempre assim, principalmente no samba, entendeu? (MAIA, 2015).

Na mesma linha, Rodrigo Villa sugere que a construção de linhas de baixo, a partir da relação com a escuta da percussão, deve ser feita de forma balanceada:

Eu acho que, como eu falei, o samba no contrabaixo, eu sinto como um instrumento percussivo, que pode fazer floreios também. Que pode não, que deve fazer, né? Porque acrescenta. Você precisa também se mostrar e acrescentar à música, mas sem perder o *groovie*, o grave, que é o que faz as pessoas dançarem, né? Que nem o chefe de cozinha: você vai fazer a comida, tudo é o tempero. A quantidade ideal, nem muito, nem pouco. Não adiante você: “ah, então eu vou *swingar* agora”. Você dá mil notas sequinhas e não sei que...Calma, não é por aí também. Mas também o cara só dar nota longa...tudo é você aprender esse tempero, deixar a música respirar também. Dar os espaços também. Silêncio também é importante. O silêncio faz parte da música e é importante na música. Então você tem que saber dosar isso, né? E utilizar desses recursos todos. *Swingar* mas também, ser melódico também. Isso você só aprende ouvindo, praticando...tocando, né? (VILLA, 2015).

Villa sugere ainda que: “*pra* você entender o samba só você ouvindo, captando aquilo *pra* você e tentando interpretar aquilo. Não tem como explicar o que que é o samba”.

Ivan Machado sugere a escuta dos discos gravados por Luizão no trabalho da Elis Regina: “eu sempre digo *pra* quem aparece, escuta os discos da Elis Regina. Você compra uma seleção, vários discos desses que tem o Luizão...esse quarteto foi muito importante (...) isso tinha que ter uma matéria lá na UNIRIO”.

Mais à frente Ivan relaciona o estudo no samba à questão da escuta:

Olha, hoje em dia você tem que estudar, não tem mais bobo. Todo mundo *tá* muito esperto, *tá* todo mundo ligado. E na questão particular do samba é você ouvir o samba, ter o samba como uma música brasileira, uma música sua, como é o jazz *pro* americano, como é, sei lá, a salsa *pro* cubano. É o samba *pra* gente, a gente tem uma cultura forte (MACHADO, 2015).

Louchard é outro que sugere a escuta como principal estudo para o samba. “tem que ouvir, o segredo é ouvir. Acho que mais do que qualquer coisa. Obviamente você tem que praticar ali *pra* não ficar enferrujado, mas ouvir é super importante, porque talvez você vai criando o seu”. Louchard sugere ainda a escuta da percussão das escolas de samba para um melhor entendimento do apoio no segundo tempo, no que diz respeito à

levada de samba: “ah, ir nas escolas de samba também pra entender aquele negócio do dois” (LOUCHARD, 2015).

Mais à frente Louchard destaca que atualmente a internet é um bom meio para a escuta, mas que procurar ir em locais onde há baixistas tocando também é importante:

Ouvir, ir nos lugares onde tem um baixista bom tocando. Eu acho que é fuçar, pesquisar, a internet está aí também pra isso, né? Acho que é por aí, né? Antigamente era tão difícil da gente adquirir material e hoje em dia você vai lá...ah, eu quero ouvir baixo de cinco cordas, eu quero ouvir baixo no funk, quero ouvir...e consegue (LOUCHARD, 2015).

Zé Luis Maia destaca “escutar com atenção”, pois segundo ele esta é a melhor forma de aprendizado. Importante lembrar que para Green, este “escutar com atenção” pode ser tanto o que chama de escuta atenta como intencional, e pode ainda variar de uma escuta à outra durante uma mesma música:

Ouvir é muito importante. Ouvir com atenção mesmo, né? Parar *pra* ouvir. Sentir a respiração da nota mesmo. É engraçado isso...eu viajei pelo mundo inteiro. Teve uma vez que eu cheguei numa cidadezinha do interior da Holanda, tinha um baixista lá tocando igual o Luizão. Eu falei: “caramba, o negócio é realmente muito forte”. (risos). Mas sei lá, eles estudam, escrevem, mas a música não *tá* no papel. Não adianta, cara. A música *tá* no ar, né? Aí tem que tirar a música do papel, aí é ouvindo. Ouvindo muito, vários estilos. Eu acho que a música também é meio futebol, você não faz sozinho, é coletivo. Você tira um som com aquele músico, com um outro músico você não tira aquele som (ZÉ MAIA, 2015).

CAPÍTULO III: ANÁLISES DE TRECHOS DAS LEVADAS DE LUIZÃO EM RELAÇÃO À PERCUSSÃO

3.1 - Luizão Maia e a percussão: analisando suas linhas de baixo a partir de uma escuta intencional:

Como vimos no capítulo anterior, a escuta foi apontada pelos entrevistados como principal ferramenta de aprendizagem no samba, seja na escuta distraída e atenta, em seus processos de enculturação, ou na escuta intencional, onde já havia o objetivo de aprendizagem. No que diz respeito à criação de levadas de baixo no samba, os baixistas ressaltaram ser muito importante o entendimento do que acontece na seção das percussões, e este entendimento, como vimos em suas entrevistas, é obtido principalmente através da escuta.

De uma forma geral, os baixistas se referiram à percussão a partir de duas abordagens: a escuta atenta, onde o baixista escutava os instrumentos para entender de que forma deveria se portar em relação ao contexto sonoro presente; e a escuta intencional, onde a partir da audição da percussão retiravam elementos específicos da levada de determinado instrumento percussivo e adaptavam estes à levada de baixo. Ivan Machado, Jorge Hélder, Louchard, Rodrigo Villa e Bororó, por exemplo, em alguns momentos se referiram a uma escuta intencional do surdo para a criação da linha de baixo. Neste sentido, muitos defenderam a ida às escolas de samba para um maior entendimento da utilização desse instrumento. Por outro lado, Florindo e Louchard também destacaram o tantã como um instrumento importante para servir como referência. Ferrera, Zé Luís Maia e principalmente Jorge Hélder destacaram o pandeiro.

Se no que diz respeito à escuta intencional alguns baixistas apresentaram olhares diferenciados - isto é, percepções diferentes quanto aos instrumentos da percussão que serviam como referência para criação de levadas no baixo – na escolha da principal referência de baixo elétrico no samba não houve dúvida, Luizão Maia foi apontado de forma unânime por todos os entrevistados. Mas será que a partir das levadas de Luizão Maia é possível reconhecer alguns elementos das percussões apontadas pelos entrevistados como instrumentos referenciais? Isto é, será que a partir das levadas de Luizão podemos encontrar elementos presentes nas levadas de samba do surdo, pandeiro e tantã? Nesta seção serão analisados alguns trechos de levadas do baixista Luizão Maia, com objetivo de detectar até que ponto podemos relacionar as linhas de baixo

desenvolvidas por Luizão Maia com as levadas características dos instrumentos citados pelos entrevistados, especificamente o surdo, tantã e pandeiro.⁴¹

O livro de Oscar Bolão (2003), *Batuque é um Privilégio*, nos serviu como base para análise da relação entre as levadas de Luizão e as levadas de surdo, tantã e pandeiro no samba. Neste livro, Bolão apresenta os instrumentos de percussão mais utilizados no samba e traz, para cada um deles, diversos exercícios onde são apresentadas levadas e variações comuns a cada instrumento. A forma como Bolão se utiliza da grafia dos instrumentos de percussão deixa clara as diferenças de altura entre as afinações ou notas destes instrumentos, o que proporcionará mais elementos, além dos rítmicos, para tecer essas relações entre os instrumentos de percussão e as levadas de Luizão, como veremos melhor a seguir. Desta forma pretende-se relacionar as figuras rítmicas e relações entre grave e agudos presentes nas levadas de cada instrumento de percussão às levadas de baixo de Luizão.

O livro de Rocca (1986), *Rítmicos brasileiros e seus instrumentos de percussão*, será utilizado especificamente na seção relativa ao Partido Alto, por conter um exemplo de levada de pandeiro bastante próximo às levadas de Luizão, e que pode assim contribuir bastante nas análises.

É bom lembrar, no entanto, que como explicou Green (2002), existem saberes em música popular que são difíceis de serem completamente entendidos apenas através da notação. As diferenças de timbre e das reverberações entre os graves do surdo e do tantã, por exemplo, são aspectos não abordados nas escritas de Bolão e Rocca, mas que se mostraram determinantes para que fossem realizadas relações com as levadas dos baixistas. Isto é, se considerados apenas os aspectos rítmicos dos *groovies* dos instrumentos de percussão disponíveis nos livros, seria possível a relação do baixo com mais de um instrumento, haja vista que alguns padrões rítmicos se repetem em diferentes instrumentos. Entretanto, a partir da escuta percebem-se outros elementos que aproximam mais a linha de baixo deste ou daquele instrumento de percussão, sendo, então, uma ferramenta essencial à análise. Nesse sentido, todas as músicas analisadas estão disponíveis através de links na internet para que o leitor possa acompanhar e,

⁴¹ Esta pesquisa poderia ainda procurar elementos de mais instrumentos percussivos nas levadas de Luizão, no entanto a escolha dos instrumentos citados pelos entrevistados é um recorte necessário para que se tenha espaço para uma análise mais pormenorizada.

principalmente, escutar, aquilo que foi comentado e tem a ver com o que Green (2002) denominou como “Feel”.

Foram então transcritas uma série de trechos de levadas de Luizão Maia, divididas em três seções relativas aos instrumentos percussivos: surdos, tantã e pandeiro. Cada uma dessas seções terá, antes das análises das transcrições, um breve resumo sobre a forma como os autores apresentam os instrumentos.

3.1.1 - Os surdos do samba:

Oscar Bolão define o surdo como “um instrumento de som grave, com pele de couro em ambos os lados, usado para marcar o ritmo do samba” (2003, p.28, grifo nosso). Bolão deixa claro que essa *marcação* do ritmo do samba tem como característica uma ênfase no segundo tempo de um compasso binário: “sabemos que o samba é um ritmo binário com acentuação no segundo tempo” (p.54). A marcação desenvolvida pelo surdo no acompanhamento do samba pode ser melhor entendida através da divisão dos três surdos presentes nas escolas de samba: o surdo de primeira, o surdo de segundo e o surdo de corte.

Bolão explica que o surdo de primeira, apesar do nome, é o responsável por acentuar o segundo tempo do compasso binário. Geralmente com afinação mais grave, é ele o responsável por dar a sensação de apoio no segundo tempo, conferindo à levada de samba esse caráter de “deslocamento”⁴², onde o tempo mais forte é o segundo em um compasso binário simples. Nesse sentido, o surdo com afinação mais grave que enfatiza o segundo tempo, é denominado surdo de primeira (p.55).

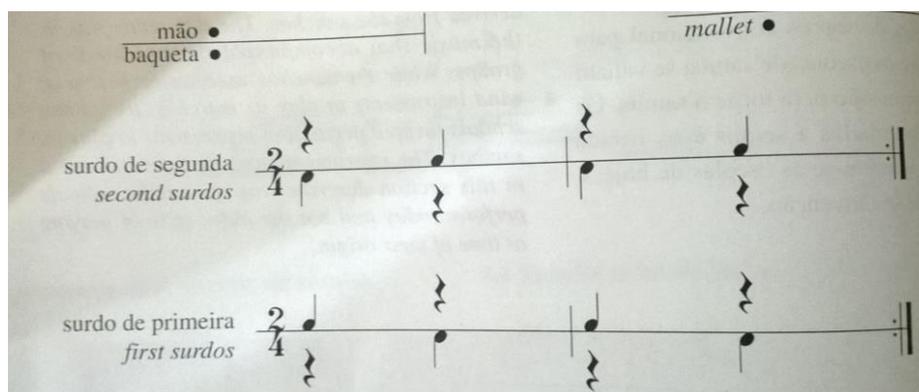
Por outro lado, o surdo de segunda toca no primeiro tempo do compasso binário, e com uma afinação, em geral, mais aguda em relação ao surdo de primeira, confere à sua marcação um caráter de impulso, ainda que estando presente no primeiro tempo do compasso.

Na figura 1, Bolão exemplifica a relação entre os surdos de primeira e segunda. Repare que a notação é composta por uma linha e figuras rítmicas postas abaixo ou acima da mesma. As que estão posicionadas abaixo representam as notas tocadas com a baqueta, e as que estão acima dizem respeito à mão, que deverá abafar a nota tocada pela baqueta,

⁴² A questão do deslocamento, ou síncope, no samba já foi abordada no sentido de dizer que estes termos não deveriam ser utilizados quando esta variação rítmica, que deveria ser casual, torna-se espontânea. Para entender mais sobre isso ler SANDRONI (2001).

pressionando a membrana - ou pele - do instrumento. Neste sentido, pode-se observar o surdo de segunda tocando com a baqueta no primeiro tempo e abafando o segundo com a mão, e o surdo de primeira tocando o segundo tempo com a baqueta e pressionando a membrana do surdo com a mão no primeiro. A escrita utilizada só não deixa clara a questão da diferença de afinação entre os surdos de primeira e segunda e a duração das notas e timbre, que quando tocadas com a mão na membrana, são diferentes das tocadas com a maceta⁴³.

Figura 20: Os surdos de segunda e primeira

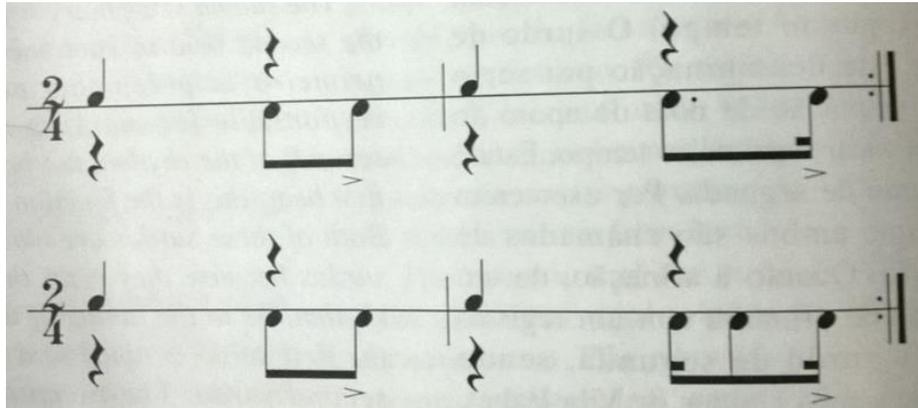


Fonte: BOLÃO, 2003, p.56

Para além dos surdos de primeira e de segunda, Bolão destaca ainda o surdo de corte, também conhecido como surdo de terceira. Este teria a função de “quebrar a rigidez dos dois surdos com frases rítmicas variadas” (p.56), sendo portanto, o responsável pela variação neste registro mais grave do samba. A partir de então ele coloca em seu livro uma série de exercícios onde destaca padrões de variações comuns aos surdos de corte, como se pode ver na figura 21:

⁴³ Baqueta utilizada em alguns instrumentos de percussão, como o surdo.

Figura 21: Surdo de corte ou de terceira



Fonte: BOLÃO, 2003, p.56

A seguir serão analisadas algumas levadas de baixo criadas por Luizão Maia para gravações de samba onde podem ser feitas relações com o surdo (ou surdos), principalmente no que diz respeito à ênfase no segundo tempo e de frases que nos remetem aos “surdos de corte”.

3.1.1.1 - Eu hein Rosa

Na música “Eu hein Rosa” - gravada pela cantora Elis Regina, tendo Luizão Maia ao baixo - é possível notar algumas características da marcação do surdo presentes no baixo⁴⁴. Na introdução da música, a linha de baixo de Luizão inicia com uma frase cromática, que é realizada em uníssono com o piano. Já a partir do segundo compasso, há uma ênfase no segundo tempo, onde se pode perceber uma rítmica muito próxima ao surdo. O trecho transcrito vai do início da gravação até os 13 segundos.

Figura 22: Levada de Luizão para música Eu hein Rosa

The image displays a musical score for the bass part of the song "Eu hein Rosa". It consists of three staves. The top staff is labeled "Baixo" and shows a chromatic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The middle and bottom staves are labeled "E.B." and show a similar rhythmic pattern with a triplet of eighth notes at the end of the first measure. The score is in 2/4 time and features a chromatic introduction followed by a rhythmic pattern with emphasis on the second beat.

Transcrição do autor

Como se pode perceber, nos compassos 2 e 6 há uma clara relação entre os surdos de primeira e o baixo de Luizão. No primeiro tempo destes compassos, pode-se notar uma semínima mais aguda em relação ao segundo tempo, com uma relação, portanto, com o surdo de segunda. Já no segundo tempo, há uma semínima mais grave, tocada uma oitava abaixo do primeiro tempo, o que tem relação direta com o surdo de primeira, isto é, uma ênfase no segundo tempo. Como dito anteriormente, essa relação muitas vezes é representada com a grafia apenas do surdo de primeira, onde o primeiro tempo é tocado com a mão e o segundo tempo com a maceta.

⁴⁴ Essa gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=dFNtuaqkIss>

Observe então a figura 23, onde há uma comparação entre a levada de baixo e o exemplo retirado do livro de Bolão, ambos aparecendo com a mesma figura rítmica – ou seja, duas semínimas - e a mesma relação entre grave e agudo. A relação entre as alturas das notas neste compasso é semelhante ao exemplo do surdo de primeira, onde o primeiro tempo é tocado com a mão na membrana e o segundo com a baqueta. Assim, tanto a levada de baixo como a levada de surdo trazem uma ênfase no segundo tempo.

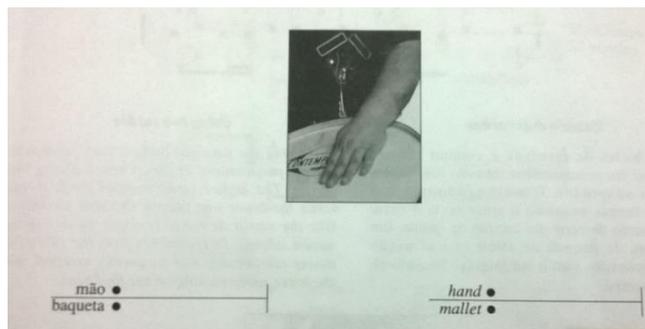
Figura 23: Comparação entre surdo de primeira e baixo elétrico



Fonte: BOLÃO, 2003, p.56 e transcrição do autor

Nos compassos 3, 4, 7, 10, 11 e 12 pode-se observar uma ideia rítmica e melódica idêntica: no primeiro tempo a figura formada por colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia, e no segundo uma semínima, tocada uma oitava abaixo das notas do primeiro tempo. A ênfase no segundo tempo, representada por uma semínima grave, como pode ser visto, é relacionada ao segundo tempo do surdo de primeira. No que diz respeito à figura rítmica presente no primeiro tempo destes compassos, estas podem ser relacionadas aos exemplos de Bolão para técnica de percutir o surdo com a mão na membrana. O autor explica que a mão que está livre, ou seja, a mão sem a maceta, pode criar ritmos em resposta ao ataque da mesma: “a mão também pode ser usada para percutir a membrana, respondendo aos ataques de surdo” (p.31).

Figura 24: Mão percutindo a membrana



Fonte: BOLÃO, 2003, p. 31

No exemplo presente na figura 25, aparece no primeiro tempo exatamente a mesma figura rítmica apresentada na levada de Luizão referente aos compassos 3 e 4.

Figura 25: Comparação entre mão na membrana do surdo e baixo de Luizão



Fonte: BOLÃO, 2003, p.31, e transcrição do autor

Logo podemos observar um padrão de marcação realizado por Luizão nesta introdução: um primeiro compasso cromático, sem relação com a percussão, onde o baixo dobra com o piano; um segundo compasso onde o baixo traz a relação com surdo de primeira; e mais dois compassos seguintes onde há uma variação no primeiro tempo e a fixação da marcação do surdo de primeira no segundo tempo.

3.1.1.2 - Enredo do meu samba

Na introdução da música “Enredo do meu samba”⁴⁵ - gravada pela cantora Leny Andrade, tendo Luizão ao baixo - a relação entre o baixo e o surdo de primeira fica ainda mais clara. Nesta gravação, a música começa com uma introdução onde tocam apenas o baixo e o surdo da bateria, com uma grande ênfase no tempo dois e uma marcação mais

⁴⁵ Essa gravação pode ser escutada no link <https://www.youtube.com/watch?v=snkEOvHyQqY>

fraca do primeiro, como podemos ver na transcrição dos primeiros compassos do baixo. O trecho vai do início da gravação até os 9 segundos.

Figura 26 - Levada de Luizão na introdução da música Enredo do meu Samba



Transcrição do autor

Um fator interessante neste exemplo é que em todos os compassos, no segundo tempo, a nota de baixo que está relacionada à acentuação do surdo de primeira é aqui tocada em um registro mais agudo que no primeiro tempo. Dessa forma, há uma inversão na forma como é utilizada as alturas das notas na levada de Luizão em relação ao surdo, sendo o primeiro tempo mais grave e o segundo mais agudo. No entanto, a forte acentuação da nota tocada no segundo tempo, aliada à uma maior duração em relação ao primeiro tempo, são suficientes para que se possa fazer a relação com o instrumento percussivo. É bom lembrar que o baixo é um instrumento rítmico, mas também harmônico, e a variação entre as alturas das notas é um recurso que muitas vezes é utilizado pelo baixista.

Deve-se destacar também, neste exemplo, o uso de notas mortas (ou *pick-ups*) no baixo. Arthur Maia já havia revelado em sua entrevista, como o uso dessa técnica ajuda a simular o som de surdo no baixo: “Luizão botou, o que a gente fala, a pata do urso, porque ele era um ursão, o som dele pesava igual a ele, e ele tocava o *precision* de unha. Só o *pick-up* do meio e ele começou a botar nota morta, que é aquele *pick-up* do surdo” (MAIA, 2015). O que Arthur Maia nos diz é que quando Luizão toca a nota morta no baixo, que é a nota abafada, ele está simulando a nota abafada do surdo. Bolão explica que esta nota abafada no surdo, pode ser produzida a partir do toque da mão que está sem a baqueta na pele do surdo, resultando em “um som preso e mais agudo” (p.29).

Esse som preso, assim como a nota morta do baixo, não tem quase nenhum prolongamento e possui um timbre mais agudo. Esta nota morta, tanto no surdo como no baixo, resulta em um contraste maior com a nota dada no segundo tempo, em geral mais grave e de maior duração e que no baixo está relacionada à ênfase do surdo de primeira.

Por outro lado, a relação entre o baixo e a mão que percute a membrana não se dá apenas quando a levada é feita com notas mortas. Às vezes, uma mistura entre notas

tocadas e notas abafadas no primeiro tempo podem produzir um efeito de contraste com a ênfase no segundo tempo, que em conjunto justifiquem, sobretudo no aspecto rítmico, esta comparação, como pode ser observado neste exemplo transcrito de Luizão. Nos compassos 2 e 3, a colcheia pontuada vem acompanhada de uma semicolcheia abafada. Ainda que haja uma diferença entre as sonoridades destas notas, talvez o mais interessante seja perceber a oposição que ambas fazem em relação ao segundo tempo, que aparece com mais ênfase e com uma nota de maior duração. Neste sentido, podemos relacionar as notas de baixo do primeiro tempo - misturando os *pick ups* às notas tocadas sem abafamento - às notas de surdo do primeiro tempo. Na figura 27 pode-se observar que a linha superior do surdo, referente à mão percutindo a membrana do instrumento, aparece com uma rítmica igual a do baixo.

Figura 27: Relação entre a rítmica dos primeiros tempos do surdo e do baixo

The image contains two musical staves. The top staff is on a light blue background and has the text 'Percutindo com a mão na membrana no primeiro tempo' above it. It shows a sequence of notes: a quarter note on the first space (F4), a dotted quarter note on the second space (G4), a quarter note on the first space (F4), and a dotted quarter note on the second space (G4). The bottom staff is on a white background with a light blue border and has the text 'Baixo com inversão na relação entre os graves' above it. It shows a sequence of notes: a quarter note on the first space (F4), a dotted quarter note on the second space (G4), and a quarter note on the first space (F4). A dynamic marking '>' is placed above the second measure of the bottom staff.

Fonte: BOLÃO, 2003, p.31 e transcrição do autor

No compasso 4 da levada de Luizão, há ainda mais uma variação rítmica no primeiro tempo onde pode ser, novamente, feita uma relação do baixo com a mão percutindo a membrana do surdo. Na figura 28, pode-se observar que o ritmo feito pelo baixo no primeiro tempo do quarto compasso, é o mesmo que aparece em dois exemplos de Bolão, ambos no primeiro tempo. É bom lembrar que a escrita relacionada à mão percutindo a membrana é aquela onde as notas aparecem acima da linha e, nesse sentido, a rítmica é a mesma da linha de Luizão Maia.

Figura 28: Comparação entre o quarto compasso da transcrição e o exemplo de Bolão



Fonte: BOLÃO, 2003, p.32 e transcrição do autor

Por fim, no compasso 5, a rítmica mais uma vez parece igual ao surdo de primeira, embora mais uma vez com inversão entre a altura das notas. O fato de neste compasso o primeiro tempo ter uma duração menor que o segundo, novamente apresenta relação com a mão na membrana do surdo, que apesar de na notação aparecer com uma semínima, também tem duração menor.

3.1.1.3 - Escadas da Penha

No samba de João Bosco, “Escadas da Penha”, gravado em 1975, também pode se observar a levada de baixo de Luizão baseada no surdo⁴⁶. O trecho separado se refere à Introdução da música, mas o mesmo padrão pode ser visto todas as vezes em que é tocada a primeira parte, já com voz. A transcrição vai do início da gravação até os 7 segundos.

Figura 29: Levada de Luizão Maia para introdução de “Escadas da Penha”



Fonte: Transcrição do autor

Como podemos observar na transcrição da figura 29, há uma alternância no padrão rítmico do baixo. Nos compassos 1, 3, 5 e 7 podemos observar claramente a relação entre a linha de baixo e o surdo de primeira, sendo a nota do primeiro tempo mais aguda do que

⁴⁶ Essa gravação pode ser escutada nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=bIYtS-BPP3c>

a do segundo tempo, mantendo assim a relação entre os surdos, além, é claro, da rítmica em semínimas. Apenas no primeiro compasso não é tocada a nota mais aguda, pois no arranjo da música, todos os instrumentos começam juntos no segundo tempo.

Figura 30: Comparação entre surdo de primeira e levada de Luizão



Fonte: BOLÃO, 2003, p. 32 e transcrição do autor

Já nos compassos 2, 4, 6 e 8 podemos observar variações. Nos compassos 2 e 8 apenas no segundo tempo, e nos compassos 4 e 6 também no primeiro tempo, o que nos leva aos exemplos de Bolão, onde há também as variações do surdo, como mostrado anteriormente.

Figura 31: Relação entre variação do surdo e variação da levada de baixo



Fonte: BOLÃO, 2003, p.29 e transcrição do autor

Nos compassos 2 e 8 percebemos o baixo, no primeiro tempo, como um surdo de segunda, e no segundo tempo com variação. Já nos compassos 4 e 6 o baixo varia exatamente como o exemplo exposto por Bolão. É importante perceber que a relação entre nota mais grave no segundo tempo reforça a semelhança entre o baixo e o surdo.

3.1.1.4 - Desenredo

Na música “Desenredo” - gravada pelo próprio autor, Gonzaguinha, com Luizão Maia ao baixo - podemos observar que a linha de baixo se constrói, de forma geral, a partir do surdo, embora o arranjo traga em outros momentos frases para o baixo que o façam sair da função de levada, ou marcação. O trecho escolhido vai dos 19 segundos até os 29 segundos, que coincide com o momento em que a voz entra até a primeira convenção.

Nesta música podemos destacar uma ênfase no segundo tempo reforçada pela bateria, o que acentua mais ainda a relação do baixo com o surdo.

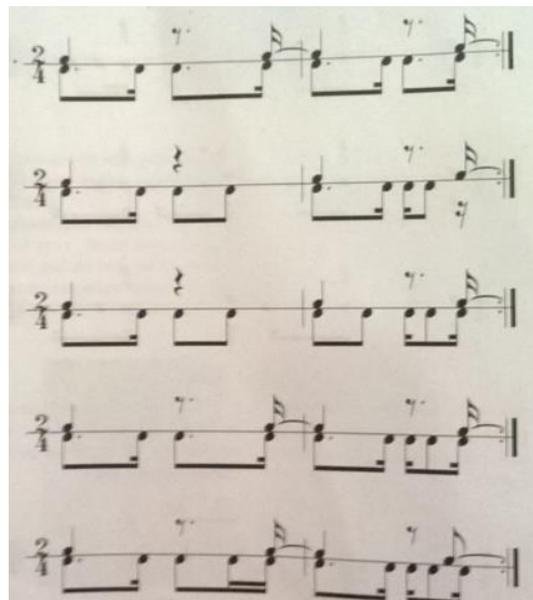
Figura 32: Levada de Luizão para música Desenredo



Transcrição do autor

Alguns detalhes na levada de baixo relacionada ao surdo devem ser observados neste exemplo, posto que ainda não haviam aparecido nos trechos anteriores. No primeiro compasso, por exemplo, há uma ligadura da última semicolcheia para a colcheia do primeiro tempo, ou seja, uma antecipação da levada. Este caso aparece em vários exemplos de levadas de surdo apontadas por Bolão, como podemos notar na figura 33:

Figura 33: antecipação na levada de surdo



Fonte: BOLÃO, 2003, p.30

Nos compassos 3, 4 e 6 aparecem situações rítmicas já analisadas em transcrições anteriores, onde o primeiro tempo do baixo pode ser relacionado à técnica de percutir a membrana do surdo com a mão. A novidade fica por conta dos compassos 1, 2 e 5, onde aparece a figura de colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia no segundo tempo. Esta possibilidade também aparece na figura 33, onde há um exemplo de marcação de surdo com mais notas. No entanto, a partir da escuta da gravação, o que talvez leve o leitor a perceber uma maior relação entre o baixo e o surdo seja a acentuação proferida por Luizão na colcheia pontuada, isto é, na primeira nota do segundo tempo, lugar comum a ênfase própria do samba, e também do surdo de primeira.

3.1.1.5 – Considerações sobre o baixo e o surdo

Pôde-se analisar quatro exemplos de levadas do Luizão a partir da referência do surdo: a primeira, na música “Eu hein Rosa”, onde está muito clara a relação entre o baixo e o surdo de primeira, e é apresentada principalmente a variação encontrada também no surdo, de colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo. Como pode ser observado, esta rítmica está próxima aos exemplos onde Bolão apresenta a técnica de percutir a mão na membrana do surdo. Na segunda música, “Enredo do meu Samba”, a levada de baixo apresenta uma grande ênfase no segundo tempo, mas também uma variação na relação entre a altura das notas em relação ao surdo. “Escadas da Penha”, onde mais uma vez o baixo aparece como surdo de primeira, apresentando, no entanto, outra variação, agora formada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia, também presente nos exemplos de Bolão. Por fim a música “Desenredo”, onde aparece a antecipação do surdo de primeira, e também uma levada de baixo com mais notas no segundo tempo, mas com ênfase maior na cabeça do segundo tempo, mantendo assim relação com o instrumento percussivo.

3.1.2 -Tantã

O tantã é um instrumento que, principalmente a partir da iniciativa do grupo Fundo de Quintal⁴⁷, em meados da década de 1960, foi introduzido nas rodas de samba, inicialmente com a função de substituir o surdo (MOURA, 2004). O tantã também tem a

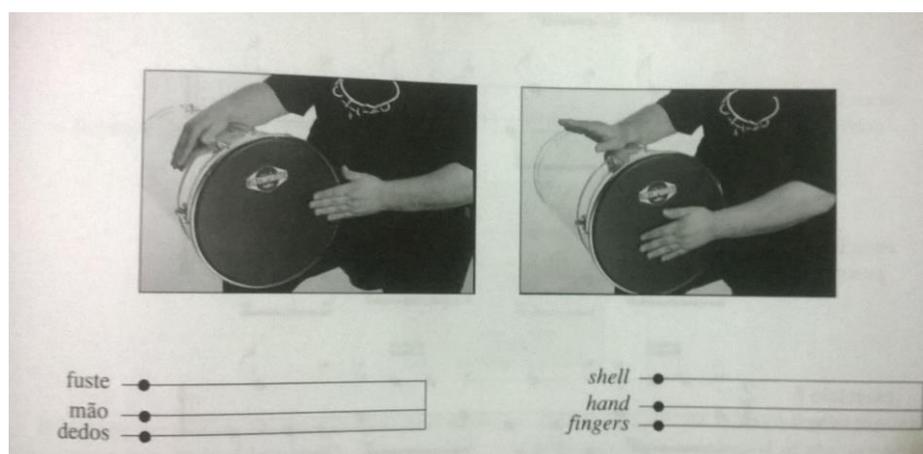
⁴⁷ O Fundo de Quintal é um grupo oriundo do bloco de carnaval Cacique de Ramos, que foi responsável por algumas inovações instrumentais em relação à forma como o samba era tocado antes da década de 1960. Entre essas inovações estão o tantã, o repique de anel e o banjo. Para entender mais sobre o assunto ler DINIZ (2012), MOURA (2004).

característica de marcação, porém com o som um pouco menos grave que o surdo, e com uma levada composta por mais notas.

Bolão (2003) explica que a levada de tantã é formada basicamente por três sons: aquilo que ele chama de Dedos, quando se percute “a membrana próximo à borda extraíndo um som grave” (p.49); o segundo som, um pouco menos grave, chamado Mão, onde se toca com “a mão espalmada sobre a pele” (idem) e há ainda o toque com a outra mão que percute no corpo do instrumento, produzindo um som de registro agudo. A este último Bolão denomina como Fuste. Desta forma o tantã conta basicamente com os seguintes sons: um mais grave, chamado por Bolão de Dedos; um médio grave, denominado Mão; e um som agudo chamado Fuste. A escrita utilizada por bolão contém três linhas, sendo a primeira referente ao Fuste, a segunda à Mão e a terceira aos Dedos.

Na figura 34 podemos ver a imagem do tantã, com o posicionamento das mãos e a forma como bolão utiliza a escrita para o instrumento:

Figura 34: O tantã e a notação



Fonte: BOLÃO, 2003, p. 49

Embora o tantã seja considerado por Bolão um instrumento de marcação, assim como o surdo (2003, p.49), podem-se observar algumas diferenças na forma como os instrumentos desenvolvem suas levadas. Como o tantã tem um corpo menor do que o surdo, e conseqüentemente um som menos grave, o instrumento pode desenvolver uma *marcação* com um pouco mais de notas, sem que a reverberação do grave dos Dedos e do médio grave da Mão cause uma sensação de som embolado. Deve-se entender esta *sensação* a partir do que afirma Green, quando defende que alguns saberes dos músicos populares são conquistados através do sentimento (*feel*), que envolve a escuta, e que são

difíceis de se transpor para notação. Nesse sentido, as diferenças entre a percepção dos contrastes do tantã e do surdo, e do próprio timbre e reverberação dos mesmos só podem ser realmente entendidos a partir da escuta.

Além disso, enquanto a distância entre os graves do surdo de primeira e do surdo de segunda é considerável – sobretudo quando esta relação é produzida em apenas um surdo, ficando o surdo de segunda representado pela mão na membrana, que produz um som abafado e agudo, em contraposição ao grave do surdo de primeira – no tantã a relação entre os graves e agudos é trabalhada de outra forma. Os graves passam a ter uma distância um pouco menor, sendo os Dedos responsáveis pela sensação de apoio no segundo tempo – ainda que com grave menor do que o surdo de primeira - e a Mão com sensação de impulso, com som médio grave. Ou seja, o corpo do tantã menor, que resulta em um som menos de grave, permite uma levada com mais notas, conferindo ao segundo tempo do compasso binário uma sensação menor de apoio ou ênfase em relação ao surdo de primeira, e desta forma desenvolvendo uma linha rítmica mais contínua.

No que diz respeito ao Fuste, este funciona como uma espécie de contraposição aguda aos graves do tantã. O Fuste, produz um som mais seco, ou sem prolongamento, haja vista que seu toque é proferido diretamente no corpo do instrumento, e não na pele.

Nas relações que serão estabelecidas entre o tantã e as levadas de Luizão, aparecerá com uma maior importância a marcação estabelecida entre Mão e Dedos, posto que estes desenvolvem a parte grave da levada do instrumento percussivo e serão mais facilmente detectáveis nos *grooves* do baixista. No entanto, em alguns exemplos, aparecerão elementos nas levadas de Luizão que poderão ser relacionadas ao Fuste, como poderá ser visto mais à frente.

A partir dessa ideia, serão analisados alguns trechos transcritos de Luizão, onde sua linha de baixo aparece de uma forma similar ao tantã.

3.1.2.1 - Amor até o fim

Na música “Amor até o fim”, gravada por Luizão, mais uma vez acompanhando a cantora Elis Regina, pode-se perceber uma levada com um pouco menos de ênfase no segundo tempo, e com uma maior sensação de continuidade. O trecho transcrito pode ser escutado a partir do 1:05 min da gravação da música⁴⁸.

⁴⁸ Essa gravação pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ayl0OkL0nwc>

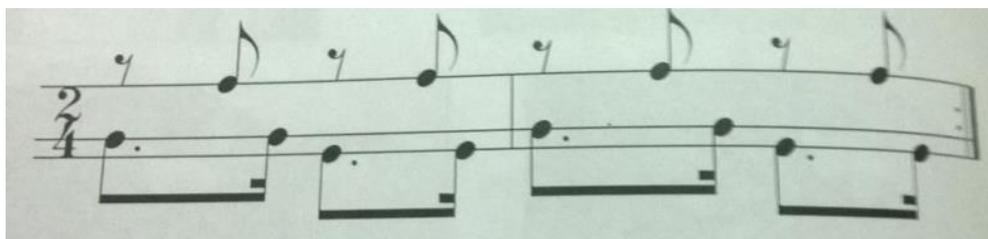
Figura 35: Levada de Luizão para a música Amor até o Fim



Transcrição do autor

A figura rítmica desenvolvida pelo baixista está presente em uma série de exemplos escritos para tantã no livro de Bolão, como na figura abaixo, onde deve-se considerar a relação entre os graves da Mão e dos Dedos:

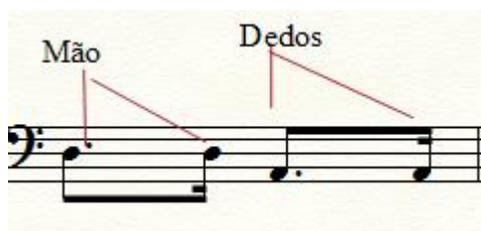
Figura 36: Exemplo de levada de tantã



Fonte: BOLÃO, 2003, p.50

Nos compassos 3 e 4 do exemplo transcrito, pode-se perceber a exata relação entre grave e médio grave, assim como a figura rítmica, presentes tanto na levada de baixo quanto no exemplo de Bolão. Ou seja, a nota ré representando a Mão, com um som médio grave e a nota lá representando os Dedos, com som mais grave, ambos com a relação colcheia pontuada seguida de semicolcheia.

Figura 37: Baixo em relação ao tantã



Transcrição do autor

No entanto, como visto anteriormente, é comum observar nas levadas de Luizão uma inversão das relações de grave, como uma forma de variação. Nos compassos 1 e 2, por exemplo, a levada do baixista coloca o primeiro tempo com nota mais grave que o segundo, o que traz uma relação de graves contrária à mostrada no exemplo de Bolão. No entanto, isso não chega a ferir a relação entre baixo e tantã, na medida em que esta intenção dos toques da Mão e Dedo pode ser percebida a partir da escuta, onde se faz

presente uma acentuação mais leve no segundo tempo do compasso. Ou seja, mesmo no primeiro compasso, onde Luizão toca no segundo tempo uma nota um pouco mais aguda em relação ao primeiro, esta possui uma leve ênfase que traz uma sensação de apoio, e que traz a relação com o tantã. Sendo o baixo um instrumento melódico, este é um recurso muitas vezes utilizado por Luizão, inverter a relação de graves, mas mantendo o apoio no segundo tempo - ainda que menos enfático em relação aos baixos que constrói com base no surdo.

De uma forma geral, esta célula rítmica está presente em quase toda levada que Luizão criou para música, embora em alguns momentos aconteçam algumas variações. Logo no início, por exemplo, Luizão traz em sua levada uma variação rítmica igual a demonstrada em um dos exemplos de Bolão. Observe o trecho abaixo, transcrito do início da música, a partir dos 15 segundos da gravação.

Figura 38: Levada relacionada ao tantã com variação

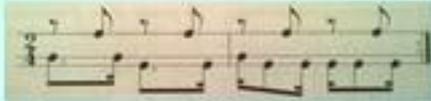


Transcrição do autor

Observando a figura acima, pode-se comparar o último compasso à variação apresentada por Bolão em um de seus exemplos presentes no livro. Como se pode ver aqui, a virada de Luizão está relacionada aos sons graves da virada do tantã do segundo compasso, ou seja, à Mão e aos Dedos, não incluindo aqui o Fuste em sua variação.

Figura 39: Comparação entre exemplo de Bolão e transcrição

Lavada de tantã com virada



Lavada baixo com virada



Fonte: BOLÃO, 2003, p.51 e transcrição do autor

No que diz respeito aos outros compassos desta transcrição, a célula rítmica *colcheia pontuada* acompanhada de *semicolcheia* continua predominando, mas agora Luizão utiliza o recurso da nota morta, como uma forma de variação. No entanto, esta vem sempre na semicolcheia, não alterando assim a primeira nota de cada tempo, mantendo a relação de impulso e apoio entre Mão e Dedos, e assim como no exemplo anterior, também desenvolve uma levada contínua. A sensação de apoio do segundo tempo está presente, porém menor do que a quando o baixo está relacionado ao surdo de primeira.

3.1.2.2 - Vai Passar

Na música “Vai Passar”⁴⁹ – gravada pela cantora Leny Andrade tendo Luizão ao baixo - está outra linha de baixo que pode ser relacionada ao tantã. Mais uma vez podemos observar uma levada com mais notas, com uma leve ênfase no segundo tempo. Entretanto existem algumas variações, como podemos ver a seguir:

Figura 40: Levada de Luizão para a música Vai Passar

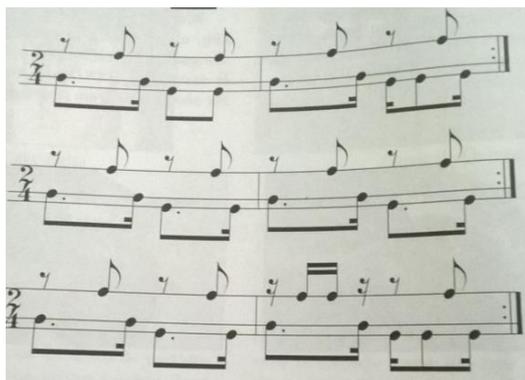


Transcrição do autor

Neste exemplo, a relação entre os graves do baixo e do tantã – sendo em ambos o primeiro tempo mais agudo que o segundo – se dá de forma constante. A variação, portanto, aparece no uso de notas abafadas (sempre nas semicolcheias), e na utilização de outra figura rítmica muito recorrente nas levadas de Luizão: colcheia acompanhada de duas semicolcheias nos últimos tempos, presentes nos compassos 3, 6 e 8. Sobre isso, podemos tecer a seguinte relação: ainda que não possua um timbre mais agudo, como pode-se observar no Fuste do tantã, a relação rítmica é a mesma presente em alguns exemplos para o instrumento no livro de Bolão. Abaixo estão três exemplos onde essa figura aparece algumas vezes, quando consideramos a composição Mão, Fuste e Dedos.

⁴⁹ Essa gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=sl666JJOZ3U>

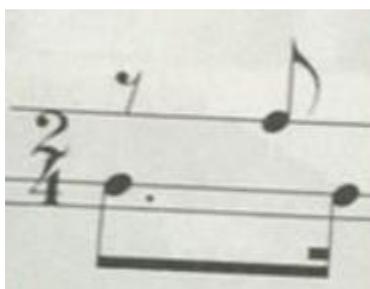
Figura 41: Exemplos de tantã



Fonte: BOLÃO, 2003, p.50

Para um melhor entendimento, na figura 42 está presente apenas a célula rítmica que aparece de forma constante nos exemplos de Bolão, e que podem ser relacionadas aos compassos 3, 6 e 8 da levada de Luizão.

Figura 42: Célula rítmica bastante presente nas levadas de tantã

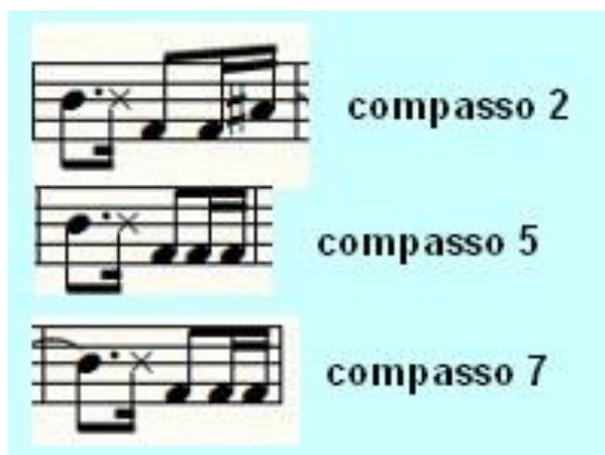


Fonte: BOLÃO, 2003, p.50

Ao considerarmos o efeito rítmico da junção Mão + Fuste + Mão, pode-se perceber a figura semelhante à do baixo: colcheia + duas semicolcheias. Apesar de no Fuste estar escrito uma colcheia, a duração desse som é de semicolcheia, haja vista que a sonoridade do Fuste é bastante seca, sem quase nenhuma reverberação.

Observe na figura 43, os compassos extraídos da levada de Luizão. Note que no segundo tempo, pode-se observar a figura rítmica similar ao tantã, com o Fuste incluído. Porém, aqui esta relação é somente rítmica, na medida em que nos três compassos a relação entre graves e agudos presente no tantã não é semelhante.

Figura 43: Compassos da transcrição que tem relação com tantã, incluindo Fuste



Transcrição do autor

3.1.2.3 - Clichet

Na música “Clichet” - outra canção interpretada Leny Andrade com Luizão ao baixo⁵⁰ - a relação entre o baixo e o tantã também pode ser percebida. Após uma convenção inicial, o baixo passa a realizar a marcação mais uma vez de uma forma mais contínua, com uso de mais notas e pouca ênfase no segundo tempo. O trecho transcrito pode ser escutado a partir dos 5 segundos iniciais da gravação.

Figura 44: Levada de Luizão para música Clichet



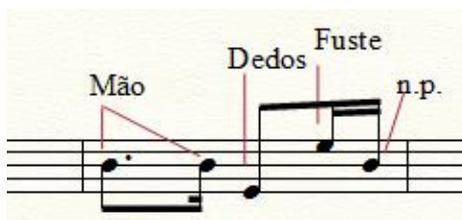
Transcrição do autor

Mais uma vez podemos observar a figura rítmica colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia bastante presente, trazendo uma relação de continuidade nos graves similar à encontrada na combinação Mão/Dedos do tantã. Nos compassos 5 e 6 a relação entre os graves da Mão e dos Dedos com o baixo é mantida, aparecendo no primeiro tempo uma nota mais aguda em relação ao segundo, o que aumenta esta relação.

⁵⁰ Essa gravação pode ser escutada no link: https://www.youtube.com/watch?v=yO26k2T_IM8

O segundo compasso traz uma novidade e por isso merece um olhar mais minucioso. Mais uma vez aparece a figura rítmica no segundo tempo composta por colcheia + duas semicolcheias. A relação com o Fuste, que já havia sido feita no exemplo anterior, agora aparece de forma completa, já que esta nota é a mais aguda da levada, assim como o Fuste é a mais aguda na marcação do tantã. Também deve se destacar que até a nota que representa o Fuste - a nota sol - a relação entre graves e agudos aparece de forma idêntica à do instrumento percussivo, como se pode observar na figura 45:

Figura 45: Baixo em relação ao tantã, incluindo o Fuste



Transcrição do autor

A novidade, portanto, fica por conta da última nota. No local onde deveria haver uma nota mais grave, que teria relação com os Dedos, aparece uma nota que está na mesma altura da Mão. Desta forma, a relação com o tantã não aparece de forma completa. Por outro lado, isso pode ser explicado, mais uma vez, pelo fato de que o baixo é também um instrumento melódico. Nesse sentido, algumas notas podem ser colocadas de forma a dar um sentido melódico à levada que se está construindo. No exemplo em questão, a nota ré funciona como uma passagem para a nota dó, presente no próximo compasso.

No quarto compasso, esta variação aparece mais uma vez. Agora, a relação entre os Dedos e o Fuste aparece de forma exata na levada de Luizão. Apenas no primeiro tempo é que há uma variação de oitava, onde a primeira nota aparece mais grave, em uma variação que já pôde ser observada na análise da música Amor até o fim.

Figura 46: Relação rítmica e melódica semelhante ao tantã



Transcrição do autor

Por fim, deve se destacar ainda o terceiro e o sexto compasso, onde aparece uma semínima no primeiro tempo e uma no segundo, respectivamente. Ainda que uma das características da levada do tantã, como pode ser observado nos exemplos trazidos do livro de Bolão, seja uma levada com mais notas, onde não costumam aparecer semínimas, há se se pensar na levada de baixo como um todo. O sexto compasso, por exemplo, precede uma convenção rítmica realizada por todos os instrumentos, onde Luizão opta por tocar uma semínima, aparentemente, com o objetivo de trazer um espaço no arranjo, isto é, uma respiração antes da convenção. No terceiro compasso, de forma semelhante, pode-se pensar em uma respiração do *groove*. Além disso, o andamento mais acelerado da música e a pouca ênfase com que essas semínimas são tocadas, não trazem a sensação de apoio comum ao surdo de primeira, como pôde ser visto na seção anterior.

3.1.2.4 – Considerações sobre o baixo e o tantã

Pôde-se analisar trechos das levadas de Luizão referentes a três músicas gravadas por ele, uma no trabalho de Elis Regina e duas com Leny Andrade. Nestas levadas foram realizadas comparações com as marcações de tantã presentes no livro de Bolão. Foram analisadas então as músicas: “Amor até o fim”, onde o baixista utilizou principalmente uma figura rítmica composta por colcheia pontuada + semicolcheia – figura esta que aparece em quase todos os exemplos de tantã no livro de Bolão – trazendo uma relação principalmente entre os graves de sua levada com os da Mão e dos Dedos do tantã, embora em alguns momentos tenha feito variações de oitava nesses graves e utilizado notas abafadas. A música “Vai passar”, onde a relação entre os graves do tantã e os do baixo aparecem de forma exata, isto é, as notas referentes à Mão sempre menos graves que as referentes aos Dedos, e onde aparece uma variação rítmica similar a do livro de Bolão, quando se considera o uso do Fuste. Por fim a música “Clichet”, onde a levada de baixo se utiliza das variações de oitava na relação entre os graves, variações rítmicas similares às encontradas nas levadas de tantã com uso do Fuste, e também a utilização de semínimas, que trazem uma ideia de respiração ao *groove*.

3.1.3 - Pandeiro

Bolão (2003) assim define o pandeiro em seu livro:

O pandeiro é o instrumento de percussão mais presente na música brasileira. Ele é feito de um aro de madeira (fuste), onde são presas as soalhas (ou platinelas). Estas, colocadas duas a duas, quando articuladas, chocam-se entre si, produzindo um som característico.

Sobre o fuste é estendida uma pele de couro ou de náilon, também chamada de membrana (p.22).

O autor destaca três formas principais de se percutir o instrumento: a primeira com o polegar, que ao atingir determinado ponto da membrana produz “um som grave e definido” (p.23); a segunda com o que chama de bloco de dedos, ou apenas Dedos, onde são utilizados os outros dedos na mão, se conseguindo um som mais médio que projeta as platinelas; há também a base da mão, onde se utiliza a parte inferior da palma da mão; e por último o que chama de Mão, onde se opta por percutir a membrana do instrumento com a palma da mão inteira no centro da membrana, produzindo um som mais estalado (p.23 e 25). As imagens abaixo ajudam a explicar essas formas de tocar o instrumento:

Figura 47: Imagens do pandeiro e os toques de polegar, bloco de dedos e base da mão



Fonte: BOLÃO, 2003, p.22

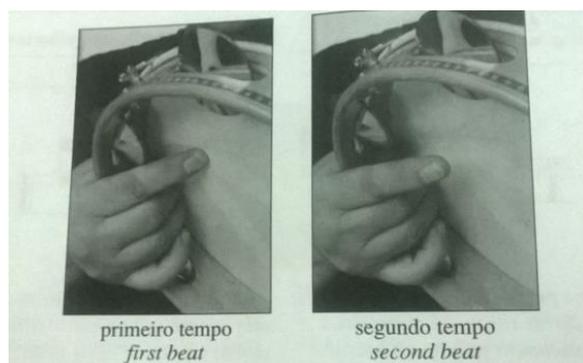
Figura 48: Pandeiro e o toque denominado mão



BOLÃO, 2003, p. 25

Outra característica da técnica de se percutir o pandeiro é a utilização de uma pressão, por debaixo da membrana, com algum dedo da mão que segura o pandeiro. Essa pressão produz um som mais “preso”, ou abafado, e é produzida geralmente no primeiro tempo. A contraposição da sonoridade do polegar abafado no primeiro tempo, com o polegar sem a pressão da membrana no segundo, traz a relação de ênfase no segundo tempo, que para Bolão é “fundamental à linguagem do samba” (p.23).

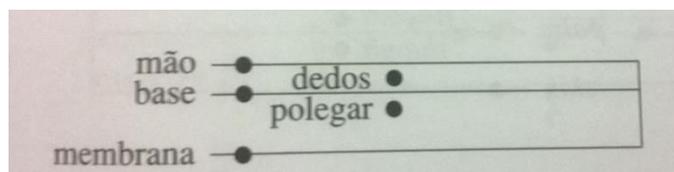
Figura 49: Dedo pressionando membrana do pandeiro



BOLÃO, 2003, p. 24

Deve-se ainda apontar a forma como o autor emprega a escrita para o instrumento. A partir da utilização de três linhas, são dispostas as técnicas para percutir o instrumento expostas anteriormente. A figura na primeira linha (de baixo para cima) indica a pressão sobre a membrana pela mão que segura o pandeiro; a figura entre a primeira e a segunda linha mostra que o toque deve ser feito com o polegar; a figura em cima da segunda linha aponta o ato de percutir com a base da mão; acima da segunda linha revela o uso do bloco de dedos, ou apenas Dedos; e por fim figura em cima da terceira linha indica o uso da palma da mão no centro do pandeiro.

Figura 50: Notação para pandeiro

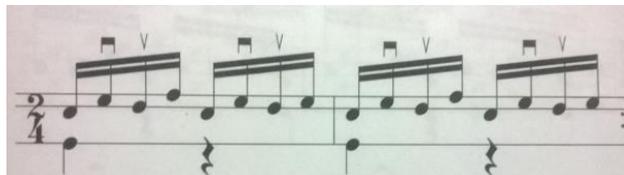


Fonte: BOLÃO, 2003, p.25

O autor separa então, dois capítulos destinados ao instrumento: no primeiro são expostas levadas de pandeiro dentro do que denomina como *samba tradicional*, a partir de uma rítmica básica composta por semicolcheias, onde as variações acontecem a partir das acentuações e da utilização e escolhas dos usos dos Dedos ou Mão. Posteriormente, o autor expõe o pandeiro em um capítulo denominado “partido alto”, onde Bolão considera o partido como um “tipo de samba” inicialmente tocado com palmas e voz, mas que aos poucos foram adicionados instrumentos leves de percussão, como o pandeiro (p.93). Neste, a rítmica varia mais, com a utilização de colcheias ao lado de semicolcheias, além de pausas.

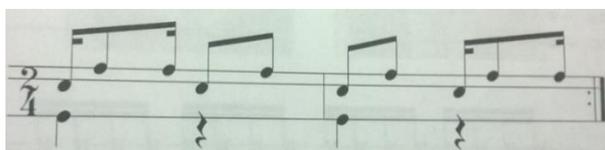
Nas figuras 51 e 52, dois exemplos de exercícios para o instrumento, um no primeiro capítulo e outro no destinado ao pandeiro no samba de partido alto:

Figura 51: levada no "samba tradicional"



Fonte: BOLÃO, 2003, p. 25

Figura 52: Levada de Partido Alto



Fonte: BOLÃO, 2003, p.93

Deve-se ressaltar que o capítulo do livro de Bolão referente ao partido alto dispõe de menos exemplos em relação aos assuntos que o autor abordou anteriormente, como por exemplo, o surdo e o tantã. Assim, estão apenas expostos seis exemplos, o que acaba trazendo menos material para análise das levadas de baixo com base no livro.

Por essa razão utilizaremos também, para análise da relação baixo/pandeiro, o livro de Rocca (1986) denominado *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*, escrito pelo percussionista popularmente conhecido como Bituca. Embora em seu livro o autor se proponha a escrever levadas de percussão de diversos gêneros musicais, o que não permite com que se consiga uma visão pormenorizada de cada gênero, no caso do pandeiro de partido alto, o único exemplo escrito poderá contribuir bastante com a análise das levadas de baixo. Deve-se notar a diferença de notação em relação ao livro de Bolão. Observe a figura 53:

Figura 53: Notação para pandeiro de Bituca



Fonte: ROCCA, 1986, p.30

O autor utiliza o pentagrama para grafia do pandeiro, onde a diferenciação das notas se dá no símbolo que está acima das mesmas, em círculo ou em cruz. Quando há o círculo, deve-se deixar que a nota tocada soe, enquanto que com a cruz, a nota deve ser abafada. Observe a figura 54, onde Bituca explica essa notação:

Figura 54: Som solto e abafado no pandeiro

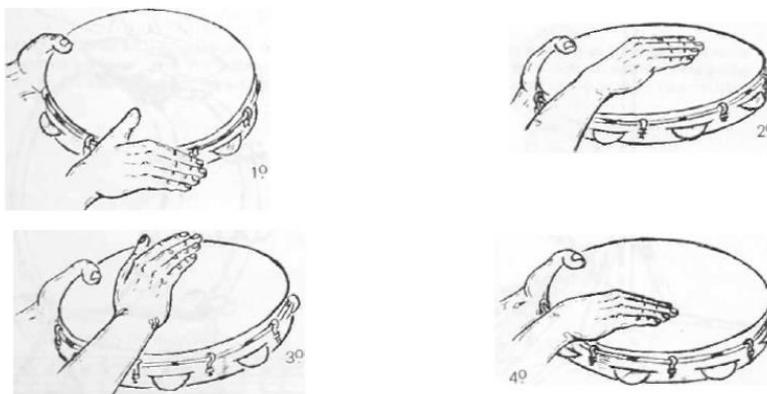
- | | | |
|-----|---|---|
| h.) |  | Indica o som aberto do instrumento (som solto). |
| i.) |  | Indica o som abafado do instrumento (som preso) |

Fonte: ROCCA, 1986, p. 6

Diferente de Bolão, Bituca não diferencia, na notação, as formas de se tocar com partes diferentes da mão. A única diferenciação se dá entre a nota com “som aberto”, e as notas com “som abafado”. Observe na figura 55 as posições de mão por Bituca.

Figura 55: Toques no pandeiro por Bituca

Pela seqüência dos desenhos você poderá observar, bem, os quatro movimentos.



ROCCA, 1986 p.29

Após essas considerações gerais sobre técnica e leitura do pandeiro no samba a partir de Bolão e Bituca, serão analisadas duas gravações desenvolvidas por Luizão com base nos exemplos de pandeiro.

3.1.3.1 - Cobra criada

A primeira música a ser analisada parte de um dos depoimentos obtidos a partir das entrevistas. Rodrigo Ferreira, em meios às explicações de como entende o baixo em

relação à percussão, se referiu à gravação ao vivo da música “Cobra Criada”⁵¹, realizada em meio ao festival de jazz de Montreaux, quando Luizão acompanhava Elis Regina.

Tem uma gravação da Elis Regina, em *Montreaul*, com o Luizão Maia, esse disco *pra mim* é a maior referência do *samba jazz*, ouvi muito, e a primeira faixa, que é o Cobra Criada, do João Bosco, é uma faixa gigante, né? Que eles começam com uma introdução gigantesca até ela entrar e o Luizão faz a coisa da marcação do Cobra Criada imitando justamente o pandeiro do Partido Alto, né, aquela levada *pra mim* é antológica (FERRERA, 2015)

Ferreira faz então uma relação entre à levada de Luizão e o pandeiro de partido alto. Observe então o trecho citado por Ferrera. A transcrição pode ser escutada a partir dos 5:38 minutos da gravação.

Figura 56: Levada de Luizão para a música Cobra Criada



Transcrição do autor

Este trecho transcrito diz respeito ao momento do arranjo em que o baixo fica sozinho e desenvolve essa levada, que é uma base de toda a marcação que desenvolveu durante a música. Isto é, se em alguns momentos realizava alguma variação, em especial na introdução da música, essa foi a linha ritmico-melódica que mais se repetiu ao longo da música, e a escolhida por Luizão na hora em que o arranjo permitiu maior destaque ao baixo elétrico.

Ao analisarmos esse trecho, poderemos perceber que há uma relação entre o ritmo e a altura que se repetem a cada dois compassos na linha de baixo. Isto é, a partir da relação entre graves e agudos traçadas por Luizão neste levada, pode-se retirar uma célula básica que irá se repetir em grande parte da música⁵²:

⁵¹ Essa gravação pode ser escuta através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=eEQMnuTzaD4>

⁵² Não se deve considerar aqui a representação do x nas notas como “nota morta” ou abafada. Aqui, o objetivo foi que se destacassem apenas a altura (diferenciando grave e agudo) e o ritmo, por isso a opção por essa notação.

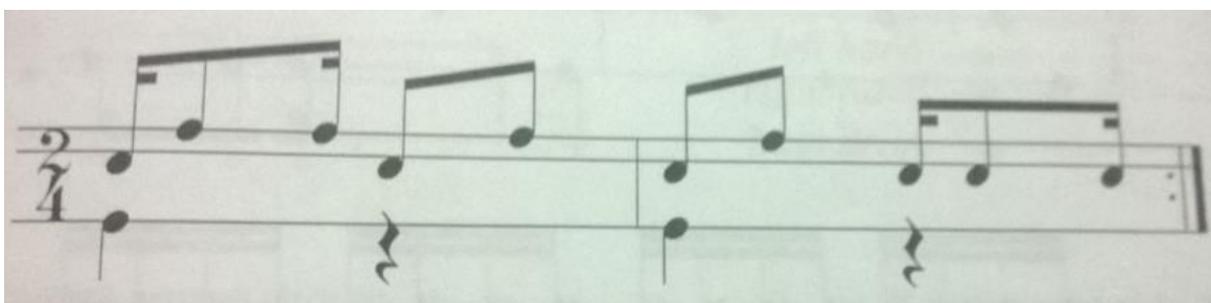
Figura 57: Célula rítmica da levada de Luizão



Transcrição do autor

No livro de Bolão, não aparece nenhuma levada de pandeiro de partido alto que traga uma célula exatamente igual a esta desenvolvida por Luizão Maia⁵³. No entanto, se considerarmos as levadas de pandeiro apresentadas por Bolão em partes, podemos achar algumas semelhanças.

Figura 58: Levada de pandeiro no partido alto



Fonte: Fonte: BOLÃO, 2003, p.93

Embora a célula rítmica apresentada neste exemplo de Bolão não seja exatamente igual a utilizada no baixo de Luizão, ambas apresentam algumas características similares. O uso constante de quatro colcheias seguidas, por exemplo, ainda não havia aparecido nas análises de surdo e tantã, e agora estão presentes tanto na linha de Luizão, quanto no exemplo de Bolão. Outro aspecto é que na levada de pandeiro disposta na figura 58, há uma constante oposição entre o som da Mão, que é percutida com a palma inteira no centro da membrana do pandeiro, e os os graves do Polegar. Embora haja uma leve alteração do som do polegar de acordo com a pressão ou não da membrana, a levada de

⁵³ É lícito trazer aqui, apenas como material complementar, duas video-aulas encontrada no site youtube sobre pandeiro de partido alto, onde a levada ensinada pelos autores do video é exatamente a mesma desenvolvida por Luizão nesta música: <https://www.youtube.com/watch?v=6g51dbfZHZo> e <https://www.youtube.com/watch?v=mCfTL9616uw>. Para além disso, há de se considerar ainda os exercícios de baixo no partido alto, de Giffoni (1997), em seu livro *Música Brasileira para contrabaixo*, que na página 15 também traz uma linha de baixo bem semelhante à de Luizão neste exemplo, no que diz respeito ao ritmo e à relação grave/agudo.

Ou seja, para que estas levadas fossem iguais no que diz respeito ao ritmo, bastaria uma pausa de semicolcheia no segundo tempo do primeiro compasso, e que as outras duas semicolcheias estivessem ligadas às notas anteriores. Mas ainda com essas diferenças, a relação entre graves e agudos e os padrões rítmicos são suficientes para justificar a comparação, posto que a rítmica e a relação entre as notas se mostraram bastante diferentes nas análises relativas ao surdo e ao tantã.

Por outro lado, ao se considerar a levada de partido proposta por Bituca para pandeiro, em seu livro, chega-se a um resultado ainda mais próximo. Desta forma, a relação entre a levada de pandeiro e a célula base extraída da linha de baixo de Luizão Maia é ainda maior. Observe a figura 61, onde está a rítmica proposta por Bituca:

Figura 61: Pandeiro no partido alto de Bituca



Fonte: ROCCA, 1986, p.44

Como se pode observar, a levada de Bituca está bem mais próxima à figura 56, que expõe a célula base da levada de Luizão. No entanto, assim como na comparação com a levada de Bolão, ambas começam em pontos diferentes. Todavia, ao considerar a levada de Bituca a partir do terceiro tempo, isto é, transformando o terceiro tempo em primeiro tempo, pode-se chegar a uma levada praticamente igual à de Luizão. Observe na figura 62 a levada de Bituca, já invertida:

Figura 62: Levada de Bituca começando no terceiro tempo



Adaptação do autor para exemplo de Bituca

As levadas aparecem agora praticamente idênticas, tanto na relação rítmica, quanto na forma como se utilizam dos graves e agudos. Vale reparar a comparação

presente na figura 63, onde observa-se que as notas graves tocadas pelo baixo, estão no mesmo lugar que as notas tocadas de forma “solta” no pandeiro, produzindo som grave, enquanto as notas agudas do baixo tem relação com as notas abafadas do pandeiro. A única diferença é que no terceiro tempo de Bituca há uma colcheia e uma semicolcheia, enquanto que no exemplo de Luizão, há apenas uma colcheia pontuada no mesmo lugar.

Figura 63: Comparação entre Luizão e Bituca

The image displays two musical staves on a light blue background. The top staff is titled "Célula base Luizão" and contains a sequence of notes with 'x' marks above them, representing a specific rhythmic pattern. The bottom staff is titled "Bituca invertido" and contains a sequence of notes with 'o' marks above them, representing a different rhythmic pattern.

Transcrição do autor

Desta forma, pôde-se chegar a uma relação bastante similar entre o baixo de Luizão e o pandeiro de partido alto. Embora a figura de Bituca tenha apresentado um relação mais próxima com a célula base de Luizão, o exemplo de Bolão trouxe mais detalhes referentes às formas de como se tocar o pandeiro, e neste sentido, ambos os livros se mostrarem complementares e necessários ao entendimento desta relação.

3.1.3.2 - Capoeira Coração

Na música “Capoeira Coração” - gravada pelo grupo Fundo de Quintal⁵⁴, tendo Luizão ao baixo - pode-se observar uma marcação de baixo com algumas similaridades em relação ao pandeiro. A levada, agora construída basicamente a partir do registro grave, traz semelhanças com células rítmicas do pandeiro, em que pese alguns deslocamentos na análise. Neste exemplo, o groove de Luizão funciona como um ostinato, onde a linha de baixo se repete a partir do segundo tempo. Deve-se destacar que, diferente do exemplo anterior, esta levada é realizada sem a oposição de oitavas, ficando a marcação mais restrita à região grave. O trecho analisado pode ser escutado a partir dos cinco segundos da gravação:

⁵⁴ Esse vídeo pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=vblxEsZxcQk>

Figura 64: levada de Luizão para a música Capoeira Coração



Transcrição do autor

No primeiro compasso, Luizão toca a nota ré para entrar junto com toda a banda, posto que a gravação tem um arranjo inicial onde o instrumento berimbau realiza um solo. A partir do segundo tempo do primeiro compasso, inicia-se uma levada que se repete de dois em dois compassos. Esta célula base de marcação pode ser observada na figura 65.

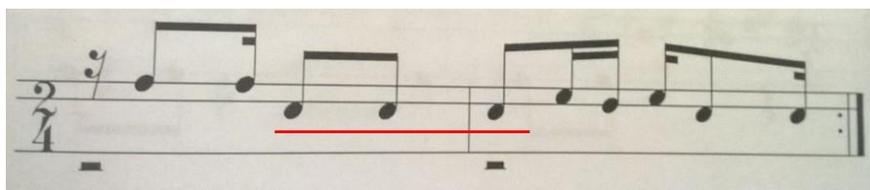
Figura 65: Célula base da levada de Luizão



Transcrição do autor

Essa figura rítmica do baixo pode ser encontrada de forma similar em alguns exemplos de Bolão, sobretudo quando se considera apenas as notas graves. Como dito anteriormente, neste exemplo de Luizão não há oposição entre notas em oitavas diferentes, o que faz com que o *groovie* seja construído todo em uma região mais grave. Logo, deve-se considerar as notas graves no pandeiro, isto é, o Polegar, como elementos para comparação. Na figura 66, pode-se notar que na levada de pandeiro exposta por Bolão em um dos exemplos, as três primeiras notas graves são tocadas exatamente no mesmo lugar que as três da célula básica da levada de Luizão, isto é, as duas colcheias (lá e si) e a semínima (ré):

Figura 66: Exemplo disposto no livro de Bolão com marcação nossa

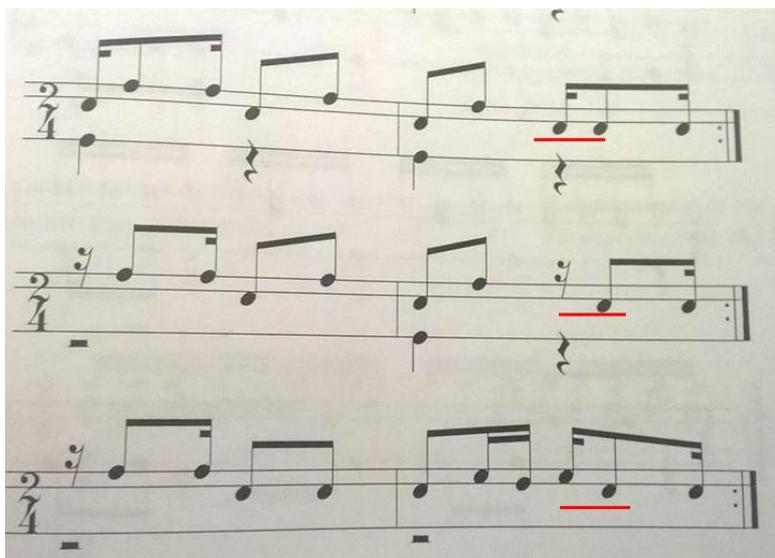


Fonte: BOLÃO, 2003, p. 93

Ficam faltando então as duas últimas notas, da levada de baixo, colcheia pontuada e semicolcheia (ambas nota ré). Assim como no exemplo anterior, não foi encontrada no

livro de Bolão uma figura rítmica de pandeiro idêntica a esta. No entanto, pode-se observar três exemplos onde há figuras rítmicas próximas, no que diz respeito ao grave do pandeiro no segundo tempo do segundo compasso. Com pequenas variações das notas sublinhadas em vermelho, pode-se chegar à uma levada rítmica igual a de Luizão. Observe os exemplos dispostos na figura 67, com as notas sublinhas pelo autor da presente pesquisa:

Figura 67: Exemplo de Bolão com marcação nossa



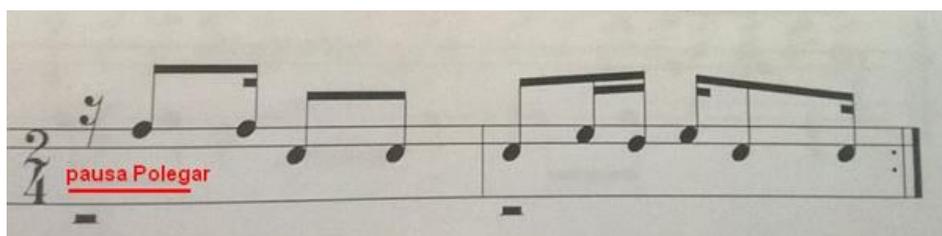
Fonte: BOLÃO, 2003, p.93

Os trechos sublinhados com uma linha vermelha dizem respeito as notas que, se levemente deslocadas, chegariam a figura rítmica utilizada por Luizão em sua levada. No primeiro exemplo, bastaria ligar a semicolcheia à colcheia para atingir esse objetivo. No segundo, seria preciso incluir uma semicolcheia no lugar da pausa e ligá-la à colcheia. No terceiro idem, posto que a primeira semicolcheia não aparece na região do polegar. Com essas variações chegaríamos em todos os exemplos à figura colcheia pontuada + semicolcheia, presente na levada de Luizão.

No que diz respeito a pausa do primeiro tempo presente na levada de Luizão, ela aparece também no Polegar, ou seja, no grave do pandeiro, no exemplo demonstrado na figura 68⁵⁵:

⁵⁵ Pelo fato de haver poucos exemplos de partido alto no livro de Bolão, foi necessária uma combinação de variações para chegar na levada de Luizão. No entanto, nas vídeo-aulas disponível nos links a seguir podem-se encontrar exemplos bem mais próximos, que aqui podem nos servir mais uma vez como material complementar para análise: <https://www.youtube.com/watch?v=mCfTL9616uw>

Figura 68: Exemplo de Bolão com texto nosso inserido



Fonte: BOLÃO, 2003, p.93

Em um caminho próximo está a análise baseada no livro de Bituca. Desconsiderando-se as notas tocadas de forma abafada, sinalizadas por uma cruz, e que produzem um som mais agudo, pode-se perceber uma proximidade na relação entre os graves de Bituca e os de Luizão. A única diferença entre a célula base de Luizão e a levada de Bituca, no que diz respeito às notas graves, é no último tempo, onde Luizão toca na “cabeça” do tempo, enquanto Bituca coloca uma pausa de semicolcheia. Observe a figura 69, onde há uma comparação entre estas levadas, considerando apenas as notas graves na levada de Bituca.

Figura 69: Comparação entre Luizão e os graves da levada de Bituca

Célula base Luizão

Levada de Bituca (apenas notas graves)

Transcrição do autor e adaptação do autor do exemplo de Bituca

Assim como nos exemplos de Bolão, este também precisa de uma leve alteração no último tempo do compasso. Isto é, para atingir a relação exata, seria necessário ligar uma semicolcheia à colcheia do último tempo da levada de Bituca. No entanto, mais uma vez pode-se observar no exemplo de Bituca, uma maior proximidade com a condução de Luizão.

3.1.3.3 Considerações sobre o baixo e o pandeiro

Foram analisadas duas músicas onde pôde-se tecer relações entre as levadas de baixo e pandeiro. Nos dois casos, as semelhanças foram encontradas com o pandeiro de “partido alto”, não havendo nenhum *groovie* de Luizão onde notou-se uma semelhança com o pandeiro daquilo que Bolão classificou como “samba tradicional” (p.22) Nesta seção, foi utilizado também o livro de Bituca, que embora contenha apenas um exemplo de levada de pandeiro no Partido alto, se mostrou mais próximo aos exemplos de Luizão. No entanto, ainda assim foi interessante utilizar o livro de Bolão, que é mais detalista na apresentação do instrumento, e onde também foi possível tecer relações com a levada de Luizão - embora com algumas interferências e deslocamentos.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DAS LEVADAS DOS ENTREVISTADOS EM RELAÇÃO ÀS REFERÊNCIAS PERCUSSIVAS E AOS *GROOVES* DE LUIZÃO

4.1 – Análise de levadas dos entrevistados

Se no capítulo anterior foi possível relacionar alguns trechos de levadas de Luizão Maia com instrumentos de percussão, agora o mesmo será feito com os entrevistados. Isto é, se Luizão Maia foi citado de forma unânime pelos entrevistados como principal referência de baixo elétrico no Brasil, e mais especificamente no samba, e a partir de suas levadas foi possível tecer relações com os instrumentos de percussão citados pelos entrevistados, até que ponto pode-se encontrar estes elementos nas marcações desenvolvidas pelos baixistas entrevistados?

Nessa seção será analisada ao menos uma levada de cada entrevistado, onde serão feitas relações com os instrumentos de percussão a partir dos exemplos de Bolão, mas também a partir das levadas de Luizão Maia.

4.1.1 – Adriano Giffoni

Adriano Giffoni é um músico que, além de ser baixista bastante requisitado, construiu também carreira como compositor, lançando uma série de cds autorais, e como educador, com seus livros com fins de ensino para baixo elétrico na música brasileira⁵⁶. A música analisada faz parte de seu projeto intitulado Baixo Brasil, no qual gravou a música de nome “Samba de Candango”⁵⁷. O trecho transcrito vai dos 45 segundos aos 54 segundos.

Figura 70: Levada de Giffoni



Transcrição do autor

⁵⁶ No site <http://www.dicionariompb.com.br/adriano-giffoni/discografia> é possível conferir alguns CDs lançados por Giffoni. No que diz respeito aos livros, ver GIFFONI (1997), GIFFONI (2002) e GIFFONI (2011).

⁵⁷ O trecho transcrito pode ser escutado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YwT2xEWURkw>

A levada de Giffoni para esta música, de uma forma geral, está mais próxima do tantã, embora alguns fatores também tragam elementos do surdo. Nos dois primeiros compassos, por exemplo, o baixista inicia a levada com uma rítmica que lembra o surdo, ou seja, menos notas, tocando na região grave e com uma leve ênfase no segundo tempo, sobretudo no primeiro compasso. No entanto, a partir do terceiro compasso o *groove* de Giffoni passa a fixar um outro padrão de acompanhamento, onde é possível observar um ostinato rítmico, formado por colcheia pontuada e semicolcheia. Este padrão, como já observado nas análises de Luizão, foi geralmente associado à marcação do tantã, sobretudo na relação entre Mão e Dedos do instrumento percussivo. Na figura 71, pode-se observar um padrão rítmico semelhante entre esta levada e a de Luizão Maia para música “Amor até o fim”:

Figura 71: Comparação entre as rítmicas de Luizão Maia e Giffoni



Transcrições do autor

Entretanto, embora a escrita seja semelhante entre a levadas dos baixistas, no *groove* de Giffoni os primeiros tempos dos compassos 3 a 7 apresentam as colcheias pontuadas com duração reduzida, enquanto no segundo tempo as notas são mais graves e com duração um pouco maior, o que acaba rompendo um pouco com a sensação de continuidade na levada e trazendo um maior ênfase ao segundo tempo. Não seria então este um argumento para justificar uma maior proximidade com o surdo de primeira? Não aqui, por um fator que torna-se determinante: o andamento. A música conta com um andamento mais acelerado. Desta maneira, as colcheias pontuadas tocadas no segundo tempo, mesmo com a duração normal, em contraposição à colcheia do primeiro tempo, não são suficientes para dar uma sensação de maior ênfase no segundo tempo, que justifique a comparação com o surdo. Para além disso, adiciona-se ao ostinato rítmico uma repetição melódica. Os compassos 3, 5 e 7 são idênticos, assim como os compassos

4 e 6. Desta maneira, as repetições rítmicas e das relações entre graves e agudos, trazem uma ideia de continuidade na marcação, característica esta que, como dito anteriormente, pode ser relacionada ao tantã.

Os dois primeiros compassos trazem uma ideia próxima ao surdo, mas o fato de não haver uma grande ênfase no segundo tempo, sobretudo no segundo compasso, e nem respeitar a relação entre grave e agudo - a nota do segundo tempo mais grave em relação à primeira - faz com que a sensação de surdo de primeira não se faça muito presente nessa escuta. O mesmo acontece com o último compasso. Ainda que apresente uma levada em semínimas e a relação de segundo tempo mais grave que o primeiro, não há nenhuma ênfase na forma com que o baixista toca esta nota. Adiciona-se a isso o fato deste compasso aparecer isolado ritmicamente, o que enfraquece ainda mais a ideia de relação entre baixo e surdo. Desta maneira, tanto os dois primeiros compassos como este último aparecem mais como frases de passagem, do que como uma relação do baixo com o surdo.

Sendo assim, é do compasso 3 ao 7 que pode-se perceber uma relação entre baixo e percussão, onde há um ostinado rítmico aliado a uma repetição de ideia melódica na levada, que impulsionados pelo andamento da música trazem uma ideia de continuidade, e não de ênfase acentuada no segundo tempo, o que faz com que se possa relacionar a linha de Giffoni à marcação do tantã.

4.1.2 – Arthur Maia

Arthur Maia é outro instrumentista que, além de acompanhar uma série de artistas da música brasileira, desenvolve desde o início de sua carreira trabalhos autorais⁵⁸. A música analisada faz parte de seu projeto O Tempo e a Música, gravado em 2011 pelo selo Biscoito Fino. A levada do baixista analisada foi extraída do samba “Minha Palhoça”⁵⁹, que na gravação conta com a participação da cantora de samba Martinália. O trecho transcrito pode ser escutado do 1:44 segundos ao 2:06 segundos.

⁵⁸ A discografia do artista pode ser acessada no site: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/arthur-maia>

⁵⁹ Essa gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=s5zdN-FxHCo>

Figura 72: Levada de Arthur Maia



Transcrição do autor

Neste trecho pode-se perceber uma clara relação entre a linha de baixo de Arthur Maia e os exemplos de levada de surdo presentes no livro de Bolão. O primeiro compasso é o momento onde esta relação está mais visível. Além do primeiro tempo ser tocado uma oitava acima do segundo, este é tocado na duração de uma colcheia, enquanto no segundo observa-se uma semínima. O primeiro tempo com duração menor, pode ser visto nos exemplos de surdo de primeira, onde toca-se com a mão diretamente na membrana no primeiro tempo, produzindo um som mais abafado e de menor duração. Além disso, no segundo tempo da levada de Arthur há uma leve ênfase. Esses fatores trazem uma sensação de impulso no primeiro tempo e apoio no segundo, em uma relação que traz uma proximidade com o surdo. Luizão produziu uma levada similar na música *Eu hein rosa*, sobretudo nos compassos 2 e 6, como pode ser visto na figura 73.

Figura 73: Comparação entre Luizão Maia e Arthur Maia



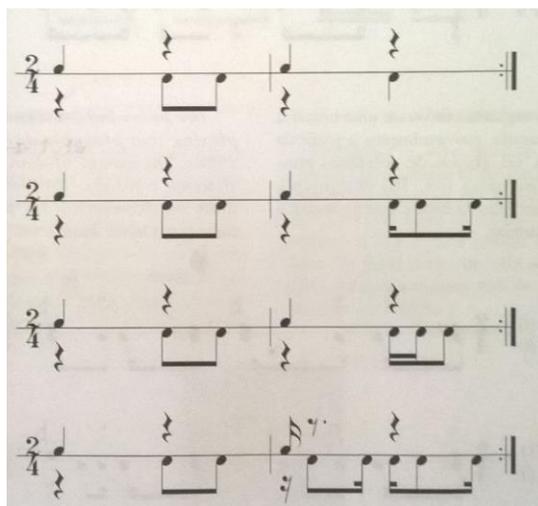
Transcrições do autor

Em alguns compassos, a relação de ênfase no segundo tempo se mantém, mas há uma variação da oitava em que se encontra a semínima do segundo tempo, ficando esta nota mais aguda que a primeira. Nos compassos 2 e 13 podemos observar essa situação.

Essa variação, no entanto, não é suficiente para tirar a sensação de apoio no segundo tempo. Uma leve ênfase na forma de se tocar a segunda semínima, adicionada ao fato de no primeiro tempo haver uma nota com duração reduzida, reforçam a ideia de apoio. Como visto em diversos trechos analisados de Luizão Maia, a variação entre as oitavas na levada é um recurso usual, que não é suficiente para tirar a relação do baixo com o surdo.

No compasso 5, aparece uma figura nova em relação às análises anteriores, mas também presente nos exemplos de Bolão. Neste compasso, a levada é formada por uma semínima no primeiro tempo, e duas colcheias tocadas em uma região mais grave no segundo. Essa relação aparece em uma série de exemplos do livro de Bolão, como pode ser visto nos primeiros compassos de cada exemplo da figura 74:

Figura 74: Exemplos de Bolão com duas colcheias no segundo tempo



Fonte: BOLÃO, 2003, p.29

Nos compassos 6 e 7, ainda que apareça a figura de colcheia pontuada mais semicolcheia no segundo tempo, a sensação de surdo ainda é mantida por alguns fatores. No compasso 6, a nota do primeiro tempo tem duração de colcheia, e a pequena pausa entre esta e a nota do segundo tempo traz uma sensação de impulso, para o apoio no segundo tempo, que tem ênfase na colcheia. No compasso 7, embora a duração da nota do primeiro tempo seja de semínima, esta é um pouco mais aguda em relação à colcheia tocada no tempo seguinte. A sensação de apoio no segundo tempo é reforçada ainda pela ênfase no toque da colcheia pontuada presente no segundo tempo. No entanto, é preciso

reforçar que neste caso a escuta do exemplo se faz indispensável. Ainda que se interpretasse esses compassos como tendo uma relação entre baixo e tantã, devido ao uso de colcheia pontuada mais semicolcheia no segundo tempo, a escuta dos compassos anteriores direcionam mais à uma levada de surdo com variação, do que a uma mudança repentina da relação baixo/surdo para uma relação baixo/tantã.

Nos compassos 10, 11 e 12 a análise também nos encaminha para esta interpretação. Isto é, ainda que se note um aumento da quantidade de notas, com mais usos de colcheias e semicolcheias, a relação com o surdo é mantida, principalmente, pela ênfase no segundo tempo. Esta pode ser percebida, nos três compassos, não só por uma leve acentuação da colcheia presente no segundo tempo, mas pelo impulso causado pela nota anterior. No compasso 10, por exemplo, há uma distância de uma oitava entre o “fá” do primeiro tempo e o presente no segundo tempo. A distância maior entre agudo e grave aumenta a sensação de ênfase no segundo tempo, ou ainda do toque com a mão na membrana no primeiro tempo e toque com a maceta no segundo. Já no compasso 11 e 12 é tocada apenas uma semínima no primeiro tempo, que além de quebrar um pouco com a continuidade da marcação - característica esta, como vimos, comum ao tantã - traz também uma sensação de impulso, por estar com a duração reduzida, aumentando assim a ênfase no segundo tempo.

Os compassos 3 e 14, são os únicos em que apresentam uma relação muito fraca de impulso e repouso, ou de ênfase no segundo tempo. No caso do terceiro, Arthur Maia parece desenvolver uma espécie de frase de passagem, onde toca sua levada de uma maneira menos percussiva. O baixo realiza uma linha ascendente, que parece realizar uma ponte entre a ideia rítmica inicial, com menos notas, e a ideia seguinte, que introduzirá mais notas. Já no compasso 14, apesar de não tocar de forma clara a ênfase no segundo tempo, o ritmo e as notas são idênticos ao compasso anterior, o que acaba trazendo uma sensação de continuidade ao desenvolvimento da relação baixo/surdo, apesar do não acento.

No último compasso o baixista apenas segue o arranjo da música, onde todos os músicos tocam uma nota longa, que marca o término desta seção da música.

4.1.3 – Bororó

Bororó afirmou, em sua entrevista, que entende o baixo elétrico como um instrumento de percussão (BORORÓ 2015). Nesse sentido, ele pesquisa vários

Figura 76: Comparação entre levadas de Luizão de e Bororó



Transcrições do autor

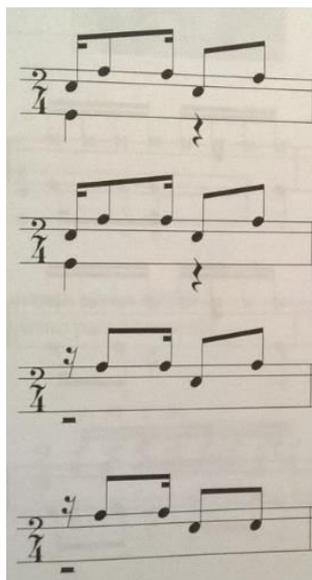
Além da ênfase no segundo tempo, em ambos os exemplos é possível notar uma anacruse na levada de baixo. Sendo os dois trechos analisados referentes à introdução das músicas, pode-se observar uma *puxada* do baixo no segundo tempo do primeiro compasso, Luizão com uma semínima e Bororó com uma colcheia.

É preciso analisar ainda os três últimos compassos de Bororó, onde a levada perde um pouco a relação de ênfase no segundo tempo. Como se pode observar a partir da escuta da gravação, após este trecho, o baixo irá parar de tocar por alguns compassos. Desta forma, é possível entender este trecho como uma frase de passagem, que realiza a transição entre o *groove* construído a partir da rítmica do surdo e o trecho posterior, onde o instrumento irá parar de tocar.

É interessante também observar o compasso 6 da levada de Bororó. Nele há uma pausa de semicolcheia e um ataque de colcheia, relação rítmica que não aparece nem nos exemplos de surdo, nem de tantã expostos por Bolão. Pode-se observar esse ataque rítmico, no entanto, em alguns exemplos de levada de pandeiro de partido alto. Na figura 77 aparece o toque da Mão, que, como dito anteriormente, produz um som mais agudo no pandeiro e com mais ataque, trazendo na levada a acentuação de pausa de semicolcheia e ataque de colcheia, também presente na levada de Bororó.

Observe as figuras 77 e 78, onde aparecem os exemplos de Bolão e o compasso de Bororó onde há uma acentuação comum à Mão do pandeiro.

Figura 77: Exemplos de pandeiro



Fonte: BOLÃO, 2003, p.93

Figura 78: Levada de Bororó com acentuação de pandeiro e marcação de surdo



Transcrição do autor

É possível notar que o ataque de Mão do pandeiro inicia-se no mesmo momento em que o ataque de Bororó, isto é, após uma pausa de semicolcheia, trazendo uma quebra na relação com o surdo que vinha sendo constituída.

Observou-se então uma levada de Bororó calcada na rítmica do surdo, mas com um ataque que pôde ser relacionado à rítmica da Mão do pandeiro, e três compassos finais que fizeram uma espécie de transição entre o *groove* baseado no surdo e o arranjo da música que passaria a não contar mais com o baixo.

4.1.4 – Ivan Machado

Baixista integrante do grupo que acompanha há anos o compositor e cantor de samba Martinho da Vila, Ivan Machado desenvolve uma levada de baixo onde também pode-se fazer uma grande relação com a marcação do surdo. Sua levada foi transcrita a

partir da gravação do show ao vivo de Martinho, onde o baixista criou uma linha de baixo para a música “Pequeno Burguês”⁶¹. O trecho escolhido pode ser escutado dos 2:26 segundos aos 2:46 minutos.

Figura 79: Levada de Ivan Machado para a música “Pequeno Burguês”



Transcrição do autor

Tendo desenvolvido sua levada durante quase toda música a partir da rítmica do surdo, este trecho foi escolhido para transcrição por ter uma maior relação com a acentuação comum ao surdo de primeira. Em quase todos os compassos Ivan Machado deixa o primeiro tempo sem nota alguma, o que faz com que o baixista construa sua levada a partir do segundo tempo, local este onde o surdo toca, em geral, a partir de uma região mais grave e com o uso da maceta. A relação baixo/surdo aumenta pelo fato de que Ivan não utiliza a região mais aguda de seu instrumento, ficando seu *groove* formado a partir de uma sonoridade mais grave que, respeitando a duração das notas do segundo tempo, traz uma sonoridade próxima ao surdo, com maior reverberação de cada nota, e consequente acentuação no segundo tempo.

Assim como no exemplo analisado de Arthur Maia, Ivan utilizou a figura rítmica de duas colcheias no segundo tempo. Como pôde ser visto na figura 74, essa situação aparece em exemplos de várias levadas para surdo no livro de Bolão. Na levada de Ivan, isso acontece nos compassos 1, 3, 5, 7 e 9, neste caso, sempre com a contraposição do primeiro tempo em pausa.

Podemos destacar também o compasso 8, onde a relação com o surdo de primeira torna-muito clara. A primeira nota é tocada em altura mais aguda que a segunda, e com duração reduzida, o que traz relação direta com a nota curta gerada pela técnica de percutir a mão na membrana do surdo, em contraposição à nota mais longa provocada pela maceta do surdo no segundo tempo. Como visto anteriormente, na seção de análise de Luizão esta relação entre baixo e surdo de primeira aparece na música Eu hein Rosa.

⁶¹ Essa gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=KH3coSre1GI>

Figura 80: Comparação entre surdo de primeira levada de Ivan



Fonte: BOLÃO, 2003, p. 29 e transcrição do autor

Há de se destacar ainda o último compasso da levada de Ivan, onde ele realiza uma variação de baixo também presente nos exemplos de Bolão. Variação esta que também foi realizada por Luizão Maia, como foi possível notar na análise de Escadas da Penha. Observe a figura 81, onde está presente a virada comum ao surdo, assim como as variações nas levadas de Ivan e Luizão.

Figura 81: Comparação entre exemplo de Bolão e transcrições de Ivan e Luizão



BOLÃO, 2003, p.31 e transcrições do autor

Pôde-se analisar a levada de baixo de Ivan Machado a partir da rítmica do surdo, em especial em relação à acentuação comum ao surdo de primeira. Algumas figuras extraídas de sua transcrição puderam ser relacionadas tanto aos exemplos de Bolão, quanto à groovies construídos por Luizão Maia. A particularidade desta levada foi a contraposição das pausas nos primeiros tempos aos toques no segundo.

4.1.5 - Jorge Heldér

Jorge Helder faz parte há anos do grupo musical do cantor e compositor Chico Buarque. Aqui será feita a análise de um trecho de sua levada criada para música “Mambembe”, registrada durante a gravação do DVD ao vivo de Chico Buarque⁶². O trecho transcrito vai do 1:32 segundos até 1:55 segundos.

Figura 82: Levada de Jorge Helder



Transcrição do autor

O trecho acima foi escolhido por ter se mostrado bastante interessante no que diz respeito à relação baixo/percussão. Ao longo dos dezoito compassos transcritos, Jorge Hélder alterna sua levada em momentos de condução com mais notas e outros mais contidos, onde faz uso de semínimas. Nos compassos 1, 2, 7 e 8, o baixista faz uma levada mais contínua, sem grande ênfase no segundo tempo, e com bastante uso da combinação colcheia pontuada + semicolcheia. Como visto nas levadas de Luizão Maia, estas características são indicativos da relação com o tantã. Aqui elas justificam esta relação por apresentarem um quebra com a rítmica do restante do *groove*, que embora aconteçam de forma rápida, se fortalecem por estarem em compassos seguidos (1 e 2, 7 e 8). A pouca ênfase no segundo tempo e a utilização de mais notas aumentam essa relação.

Por outro lado, nos compassos restantes pode-se observar uma predominância das semínimas, sendo estas muitas vezes tocadas no primeiro tempo de forma mais curta, e no segundo sempre com a nota soando por completo. Essa relação de sons curtos no primeiro tempo e sons longos no segundo trazem uma semelhança com as características das levadas relacionadas ao surdo. Como foi melhor explicado na seção de análise de Luizão, a sonoridade mais abafada no primeiro tempo, contrastando com o segundo tempo onde se toca a nota com maior duração pode ser relacionada ao ato de tocar o surdo no primeiro tempo com a mão na membrana, e o segundo com a baqueta deixando soar a

⁶² Este vídeo pode ser assistido a partir do link: <https://www.youtube.com/watch?v=78zV99Bx3Og>

semínima inteira, trazendo assim a ênfase do segundo tempo comum ao surdo de primeira. Assim sendo, nos compassos 3, 4, 6, 10, 11, 13, 15 e 17, há uma sensação de surdo na levada de baixo, muito embora a ênfase no segundo tempo não seja feita de forma muito incisiva. Nestes compassos, o que garante essa sensação é a oposição da nota curta no primeiro tempo, trazendo uma sensação de impulso, e nota longa no segundo, apoio, assim como o surdo de primeira.

Deve-se ressaltar, no entanto, que o fato desta música ter uma harmonia que caminha muito – a cada compasso a harmonia muda – fez com que Jorge Helder realizasse um levada calcada ritmicamente na percussão, mas sem utilizar as relações de altura das mesmas. Ou seja, o baixista optou por conduzir as notas de forma a construir um caminho melódico, desconsiderando as relações de altura comuns ao tantã e ao surdo. Da mesma forma, na seção em que foram analisados trechos de Luizão, pôde-se perceber momentos em que o baixista optou por inverter as alturas de sua levada em relação ao surdo, isto é, tocando o segundo tempo com notas mais agudas em relação ao primeiro, mas que ainda assim, a partir da ênfase no segundo tempo, era possível relacionar a levada de baixo à marcação do instrumento percussivo, fosse ele o surdo ou o tantã..

Para concluir, nos compassos 14 e 16 a levada está construída também em semínimas, mas agora sem o recurso de abafar o primeiro tempo. Ainda que no compasso 16 se possa observar a nota mais grave no segundo tempo, a relação com o surdo não pode ser percebida com tanta facilidade, haja vista que as notas são tocadas de forma a soarem por completo, quase ligadas, e não há acento algum no segundo tempo. Como visto no capítulo anterior, tanto a partir de Lucy Green como no depoimento de alguns entrevistados, existem saberes no campo da música popular que estão para além da notação. Isto é, embora o compasso 14, e principalmente o 16 pareça com exemplos de Bolão relativos ao surdo, a partir da escuta da marcação de Jorge Hélder não se pode, nestes compassos, considerar de forma tão forte esta relação.

4.1.6 – Julio Florindo

Júlio Florindo, apesar da pouca idade, já tem alguma experiência como arranjador e instrumentista de cantores de samba. No exemplo analisado, Júlio desenvolve uma levada para a música “Traço de União”, gravada no DVD ao vivo da cantora e

a mesma p \hat{o} de ser observada na linha de baixo criada por Luiz \tilde{a} o Maia para a m \acute{u} sica Eu hein Rosa.

Figura 85: compara \tilde{c} o entre as levadas de Julio Florindo e Luiz \tilde{a} o Maia



Transcri \tilde{c} o \tilde{e} s do autor

Restam ainda os compassos 5 e 6. Nestes pode-se observar uma mudan \tilde{c} a de padr \tilde{a} o r $\acute{i$ tmico, com a utiliza \tilde{c} o de um pouco mais de notas. No compasso 5 a sem $\acute{i$ nima tem dura \tilde{c} o de colcheia, seguida da figura colcheia pontuada mais semicolcheia. No pr \acute{o} ximo compasso, nos dois tempos pode se observar a utiliza \tilde{c} o de uma levada novamente com colcheia pontuada e semicolcheia. Ao observar o *groov \acute{i} e* como um todo, pode-se dizer que nestes compassos h \acute{a} apenas uma varia \tilde{c} o, ou respira \tilde{c} o, da levada baseada no surdo, e que mais \grave{a} frente a r $\acute{i$ tmica voltaria ao padr \tilde{a} o anterior. No entanto, o contraste que vinha sendo realizado, nos cinco primeiros compassos, entre o segundo tempo com \hat{e} nfase em contraposi \tilde{c} o ao primeiro tempo agudo e de dura \tilde{c} o mais curta, \acute{e} interrompido momentaneamente para levada dos compassos 5 e 6, com notas mais curtas a partir da presen \tilde{c} a da principal c \acute{e} lula r $\acute{i$ tmica que apareceu nos exemplos de Bol \tilde{a} o para tant \tilde{a} (colcheia acompanhada de semicolcheia), como p \hat{o} de ser visto na se \tilde{c} o que apresentou o instrumento. Isso causou uma sensa \tilde{c} o de quebra no padr \tilde{a} o de acompanhamento em rela \tilde{c} o ao instrumento de percuss \tilde{a} o referencial. Vale lembrar que esta r $\acute{i$ tmica tamb \acute{e} m apareceu de forma constante nos *groov \acute{i} es* de Luiz \tilde{a} o Maia, onde se teceu a rela \tilde{c} o entre sua levada e a M \tilde{a} o e Dedos do tant \tilde{a} , ambos trazendo a figura constante: colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia. Desta forma, assim como na levada de Jorge Helder, ainda que tenha havido uma quebra r $\acute{i$ tmica por poucos compassos, estas trouxeram uma sensa \tilde{c} o de rela \tilde{c} o com a levada de tant \tilde{a} , em contraposi \tilde{c} o ao resto da levada, que foi constru \tilde{i} da a partir da r $\acute{i$ tmica do surdo.

4.1.7 –Louchard

Louchard é um baixista que, como disse em sua entrevista, pensa a construção de suas levadas a partir de dois caminhos: o primeiro vem da influência dos tempos em que cantava em coral, com o baixo não tão ligado à ritmica da percussão, caminhando através de graus conjuntos e desenvolvendo idéias contrapontísticas em relação à melodia principal; o segundo a partir da referência direta da percussão, ora tocando o instrumento com base no *groovie* do tantã, ora do surdo (LOUCHARD, 2015).

Louchard toca há alguns anos no trabalho do cantor e compositor de samba, Zeca pagodinho. Em muitas canções gravadas pelo baixista, é possível perceber essa forma contrapontística como Louchard cria suas linhas de baixo, como por exemplo na música “Vai vadiar”⁶⁴. No entanto, para esta seção, é mais importante destacar os momentos em que toca com a referência percussiva em sua linha de baixo. Na música “Ser Humano”, Louchard desenvolve uma linha de baixo calcada nas rítmicas do tantã e do surdo. O trecho transcrito acontece na introdução da música.

Figura 86: levada de Louchard

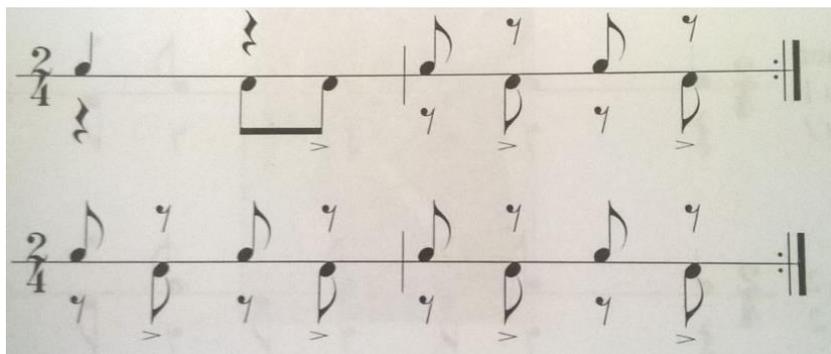


Transcrição do autor

No primeiro compasso, toda banda toca uma nota inicial, ainda sem levada, na duração de uma mínima, sendo a partir do compasso seguinte que o grupo começa a desenvolver as levadas para cada instrumento. Louchard também participa desse ataque inicial, mas sua nota é tocada na duração de uma semínima pontuada, pois o baixista realiza uma anacruse da levada com a utilização de uma colcheia. Como pode-se observar na figura 87, a colcheia no último tempo aparece também nas variações do surdo de terceira. No capítulo de Bolão referente às viradas do surdo de terceira, essa figura aparece em alguns exemplos, dos quais foram selecionados dois.

⁶⁴ Essa gravação pode ser escutada no link <https://www.youtube.com/watch?v=97ELU7MIPmQ>

Figura 87: variações do surdo de terceira



Fonte: BOLÃO, 2003, p.57

Como se pode notar nos dois exemplos de Bolão, a variação do surdo de terceira se utiliza de colcheias no grave, em contraposição à nota tocada pela mão direito na membrana do instrumento. Este exemplo, demonstrado por Bolão como uma das possíveis viradas do surdo de terceira, pode ser relacionado à levada de Louchard, onde a colcheia utilizada por ele para antecipar o groove é grave e aparece no contratempo do segundo tempo. Vale dizer ainda que esta mesma anacruse do groove de baixo, com a figura de uma colcheia é utilizada por Luizão Maia na música “Vai Passar”, como se pode observar na figura 88.

Figura 88: Anacruse das levadas de Luizão e Louchard - surdo de terceira

Transcrições do autor

No segundo compasso, inicia-se uma levada com mais notas, onde Louchard se utiliza de notas mais curtas e com menos ênfase no segundo tempo. Primeiro Louchard toca um colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, que como visto anteriormente, é uma rítmica que pode ser associada aos graves do tantã, mais precisamente à Mão e aos Dedos. No segundo tempo deste compasso, o baixista acrescenta mais uma semicolcheia, ficando agora a levada de baixo com a presença também do que seria o Fuste do Tantã.

Figura 89: levada de tantã e *groovie* de Louchard

Fonte: BOLÃO, 2003, p.50 e transcrição do autor

No primeiro tempo é possível notar a figura rítmica igual nos graves, mas com o baixo variando as notas e o tantã mantendo a mesma altura. Já no segundo tempo a figura é muito semelhante, ficando a colcheia e a última semicolcheia na mesma altura, assim como no tantã, e no meio com uma nota mais aguda, que pode ser relacionada ao Fuste.

Essa relação entre baixo e tantã, com ou sem a presença do Fuste, pôde ser analisada na música “Clichet”, onde Luizão fez uma linha de baixo ritmicamente semelhante. Na figura 90 pode-se observar uma comparação entre as levadas de Luizão e Louchard. Observa-se que no segundo tempo, até as notas utilizadas são as mesmas:

Figura 90: Comparação entre Luizão e Louchard



Transcrições do autor

No terceiro e no quinto compasso há uma ênfase no segundo tempo com a figura de uma semínima, enquanto no primeiro tempo são tocadas notas mais curtas. No terceiro compasso, há no primeiro tempo uma colcheia e uma semicolcheia (que é tocada de forma abafada). Essa figura, quando aparece no primeiro tempo, em contraposição ao

duração menor em relação à segunda, o que corresponde à mão percutindo na membrana do surdo, em contraposição à nota tocada pela maceta; a primeira nota é menos grave que a segunda, o que estabelece uma analogia com a relação das alturas do surdo, como pôde ser visto na figura 20.

No primeiro compasso, o baixista toca de forma similar aos compassos 2 e 4, mas com a diferença de que a nota do primeiro tempo tem a mesma duração da nota do segundo. Neste sentido, pode-se relacionar o primeiro tempo deste compasso tocado por Ferrera ao surdo de segunda, em contraposição ao segundo tempo, que aparece como um surdo de primeira. Desta forma, justifica-se a duração dessa nota no primeiro tempo, haja vista que o surdo de segundo toca o primeiro tempo com a maceta, e por isso tem uma duração da nota semelhante ao surdo de segunda. Para além disso, assim como na levada de Ferrera, o surdo de segunda também tem uma afinação mais aguda em relação ao de primeira.

Nos compassos 3 e 5, aparece novamente a figura de duas colcheias, mais graves em relação à semínima do primeiro tempo. Esta situação, como pôde ser visto, já foi demonstrada no exemplo de Bolão, exposto na figura 74.

Resta então o último compasso. Neste, pode-se notar que a construção da linha de baixo faz parte de uma convenção rítmica que será realizada por toda a banda. Na realidade, a última semicolcheia já será acentuada por todo grupo, iniciando assim essa convenção. Desta forma, esse compasso deve ser entendido mais como uma preparação para a convenção do que propriamente uma levada criada a partir de alguma referência percussiva.

Foi possível então relacionar a levada de Ferrera ao surdo. Em alguns compassos observou-se o primeiro tempo com uma nota de duração reduzida em relação ao segundo tempo, em outros a duração entre os tempos era igual, sendo a altura das notas determinante para marcar a semelhança com o surdo. Apareceu também a figura de duas colcheias no segundo tempo, também presente nos exemplos de Bolão. O único compasso do trecho transcrito onde a levada se distanciou da percussão foi o último, na qual o baixo de Ferrera foi construído no sentido de preparar um convenção que seria realizada por toda a banda.

4.1.9 – Rodrigo Villa

Rodrigo Villa integra atualmente o grupo da cantora e compositora Martinália. A música “Pé do meu samba”, aqui analisada, faz parte do DVD ao vivo da cantora, gravado em 2014⁶⁶. O trecho transcrito pode ser observado dos 6:19 segundos até os 6:26 segundos.

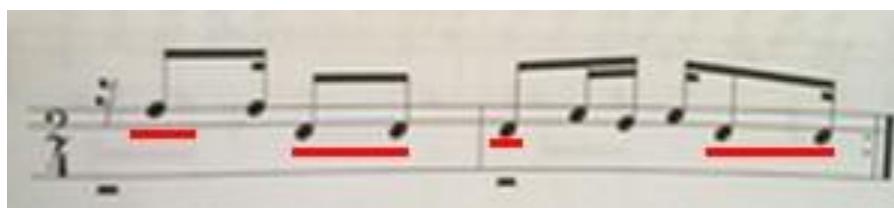
Figura 92: Levada de Rodrigo Villa



Transcrição do autor

Nesta transcrição pode-se perceber uma grande relação entre a levada de baixo de Rodrigo Villa e a marcação de pandeiro de partido alto. Na figura 93, Bolão exemplifica uma levada de pandeiro em que, em se tratando principalmente da relação entre o grave do Polegar e o ataque da Mão, é possível observar uma similaridade com o *groovie* de Rodrigo Villa.

Figura 93: Levada de pandeiro



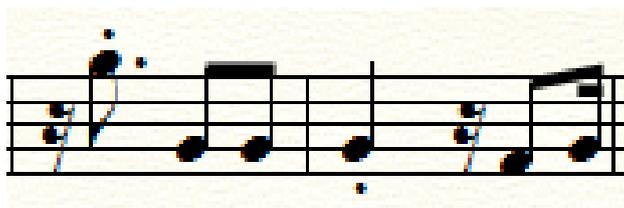
Fonte: BOLÃO, 2003, p.93 (marcação nossa)

Para facilitar a compreensão entre essa proximidade, foi marcada em vermelho, na figura 92, aquelas notas referentes à Mão e ao Polegar, que estão presentes ritmicamente e na relação de altura na levada de Villa. Após o início em pausa no primeiro tempo, Villa inicia um ostinato que acompanha a rítmica do pandeiro. A única diferença é que Villa toca uma colcheia pontuada no agudo, referente à Mão, enquanto Bolão sugere a colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia.

Relacionado o exemplo de Bolão aos compassos 3 e 4, a semelhança fica ainda mais clara. Note as semelhanças entre as figuras 93 e 94.

⁶⁶ Essa gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=W-P6MDOOCTI>

Figura 94: C. 3 e 4 da levada de Villa



Transcrição do autor

É possível ainda observar uma grande relação entre a levada criada por Rodrigo Villa e a de Luizão Maia, desenvolvida para música “Cobra Criada”. Ambas têm rítmica e relação entre grave e agudo próxima do pandeiro de partido alto. Se destacarmos os compassos 2 e 3 de Luizão Maia, e os compassos 3 e 4 de Rodrigo Villa essa relação fica ainda mais clara. Percebe-se que na levada de Luizão, a primeira semicolcheia aparece ligada ao compasso anterior, não sendo tocada portanto neste, o que traz uma relação com a pausa de semicolcheia de Villa no mesmo local. De resto as levadas são bastante semelhantes. O que as diferencia é a segunda colcheia do compasso 4 de Luizão (ou segundo compasso da figura 95), que na levada de Villa aparece com apenas uma nota, no tempo equivalente, isto é, compasso 4 de seu *groove* (ou segundo compasso da figura 95).

Figura 95: Comparação entre levada de Luizão Maia e Rodrigo Villa

Levada Luizão Maia

Levada Rodrigo Villa

 Figure 95 shows a comparison between two grooves. The top part, titled "Levada Luizão Maia", shows two measures of music on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The second measure has a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The bottom part, titled "Levada Rodrigo Villa", shows two measures of music on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The second measure has a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4.

Transcrições do autor

4.1.10– Zé Luis Maia

Zé Luis Maia é filho de Luizão Maia e vem desenvolvendo carreira como instrumentista acompanhando, entre outros gêneros, uma série de cantores de samba. Na gravação analisada o baixista acompanha o baterista, cantor e compositor Wilson das

Neves⁶⁷, na música “Pra Gente Fazer Mais Um Samba”. O trecho transcrito faz parte da introdução da música e vai até os 14 segundos.

Figura 96: Levada de Zé Luis Maia



Transcrição do autor

Analisando este trecho como um todo, podemos observar a predominância da figura colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia, em uma relação que, como pôde ser visto ao longo da pesquisa, geralmente traz semelhanças com a marcação do tantã. A pouca duração das notas, a falta de uma forte ênfase no segundo tempo e a construção da linha de baixo sem grande distância entre os graves do primeiro e segundo tempo conferem à levada um caráter de continuidade que reforçam a relação entre o baixo e o tantã.

Nesse sentido, é possível relacionar esta levada de Zé Luis à desenvolvida por Luizão na música “Amor até o Fim”. Nesta, o baixista também desenvolve uma marcação que tem na figura de colcheia pontuada acompanhada de semicolcheia uma base para a levada. O fato de ambos utilizarem em alguns momentos a semicolcheia e em outros a nota fantasma, também é outra semelhança. Observe a comparação presente na figura 97.

Figura 97: Comparação entre as levadas de Luizão Maia e de Zé Luis Maia

levada Luizão Maia

levada Zé Luis Maia

Transcrição do autor

⁶⁷ A gravação pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=XeyT9AoyCTM>

Sobre a anacruse da levada, isto é, a *puxada* que o baixo faz antes da banda toda entrar, é uma situação que também pôde ser observada na levada de Luizão para música “Vai Passar”. Apesar de ambas as levadas serem baseadas na rítmica do tantã, essa anacruse do baixo pode ser relacionada às variações do surdo de terceira, como pôde ser visto nos exemplos de Bolão, expostos na figura 86.

Observe agora, na figura 98, a comparação entre as anacruses de Luizão Maia e de Zé Luis.

Figura 98: comparação entre as "puxadas" de Luizão Maia e Zé Luis Maia



Transcrições do autor

Nos compassos 3 e 4 é possível observar uma semínima no segundo tempo, o que poderia levar a uma avaliação de que nestes compassos a relação seria feita com a marcação do surdo. No entanto, alguns fatores enfraquecem essa possibilidade. A falta de ênfase no segundo tempo, aliado ao resto da levada, que é construída em sua maioria a partir da célula colcheia pontuada mais semicolcheia, fazem com que a semínima do segundo tempo não tenha força suficiente para trazer a ideia, ou sensação, de surdo para estes compassos.

Por fim resta analisar os últimos dois compassos. Esses contam com duas semínimas (com duração de colcheia) e uma mínima. Como se trata de compassos que antecedem uma transição no arranjo, que vai da introdução à parte em que entrará pela primeira vez a voz, é razoável deduzir que o baixista teve a intenção de preparar a entrada do cantor com a utilização de menos notas. No penúltimo compasso, as notas tem duração de colcheia, o que aponta para uma simplificação da célula rítmica antes utilizada, com a subtração da semicolcheia. No último compasso, Zé Luis toca uma mínima, como se fosse um relaxamento antes de entrar a voz.

4.1.11 – Considerações sobre as análises dos entrevistados

Foi possível encontrar, para cada entrevistado, uma gravação onde estes estivessem tocando a partir da referência dos instrumentos da percussão aqui analisados. Em paralelo, foi possível tecer relações entre as levadas desenvolvidas por Luizão Maia e a dos entrevistados.

Nas transcrições analisadas houve uma predominância da referência do surdo na construção das levadas dos baixistas. Nessa linha foram analisados Arthur Maia, Ivan Machado, Júlio Florindo e Rodrigo Ferrera. Adriano Giffoni e Zé Luis Maia construíram seus *groovies* a partir da rítmica do tantã. Rodrigo Villa foi o único onde pôde-se fazer uma relação entre toda a sua levada e o pandeiro de partido alto.

Por outro lado, alguns baixistas apresentaram levadas híbridas, que misturam mais de uma referência percussiva. Bororó, por exemplo, desenvolveu uma levada calcada na rítmica do surdo, mas que trouxe em determinado compasso acentuação comum ao pandeiro de partido alto. Louchard fez uma linha de baixo próxima ao tantã, mas iniciou sua levada com uma “puxada” comum ao surdo de terceira. Jorge Hélder, por suas vez, variou seu *groovie* entre as rítmicas do surdo e do tantã.

É preciso salientar, no entanto, que não é objetivo dessa pesquisa afirmar que os baixistas de samba analisados criam as suas levadas o tempo todo a partir da referência percussiva. Nas próprias análises contidas nesse capítulo, foi possível observar momentos onde haviam “frases” de passagem”, nos quais as levadas de baixo se distânciaram da referência percussiva, fosse para acompanhar uma convenção, ou para preparar a mudança de uma seção para outra dentro de uma música. O que se pode perceber é que a relação com a percussão, esta sim, está presente o tempo todo. E ela está presente, ou é percebida pelo baixista, principalmente a partir da escuta. A partir de uma escuta intencional, com objetivo de aprendizagem, o baixista identifica aspectos da levada de instrumentos da percussão e os adapta à levada de baixo, o que se pôde notar em muitos trechos relacionados ao livros de Bolão e Bituca. Todavia, há também a escuta atenta do contexto percussivo com o qual o baixista está dialogando, onde este cria sua linha não a partir de uma adaptação da percussão, mas sim a partir de uma conversa com esta. Neste sentido, pôde-se observar trechos onde o baixo realizava frase de passagem, relativas ao contexto instrumental ou do arranjo de determinada gravação. No entanto, especificamente no que diz respeito à escuta atenta da percussão, poder-se-ia futuramente

analisar as linhas de baixo e suas diferenciações a partir da formação percussiva, assunto este que foi inclusive abordado pelos entrevistados no capítulo anterior, no qual sugeriram diferenciações na forma de tocar a partir da quantidade e tipos de percussão.

Há também de se destacar que a escolha das músicas a serem analisadas que foram gravadas pelos entrevistados teve muita relação com a clareza com que apareciam as levadas dos mesmos. Em muitos casos, como é comum em gravações de samba, haviam muitos instrumentos, e a regulagem dos volumes da gravação nem sempre favoreciam o baixo. Nesse sentido, foram investigadas gravações onde, além da relação com a percussão, os baixos pudessem ser transcritos da forma mais próxima com a que foram tocados, muito embora Green, e os próprios entrevistados da presente pesquisa, tenham alertado que existem detalhes na música popular que são difíceis de serem explicados, ou entendidos, a partir da notação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução do presente trabalho, foi dito que a partir da constatação da existência de uma lacuna, em âmbito acadêmico, de pesquisas sobre o baixo elétrico – não foi encontrada nenhuma tese ou dissertação específica sobre o instrumento - decidiu-se iniciar a pesquisa a partir de entrevistas semiestruturadas com baixistas que tem sua carreira ligada ao samba, para que a partir desses depoimentos pudessem ser traçados estratégias de investigação com base nos assuntos que fossem abordados com mais frequências pelos entrevistados. Se por um lado a falta de pesquisas de pós-graduação sobre baixo elétrico se mostrou uma barreira inicial, não fornecendo referências acadêmicas sobre o instrumento, por outro lado direcionou a pesquisa ao contato direto com baixistas de larga experiência no meio do samba, levando o presente trabalho a reunir diferentes trajetórias de aprendizagem em música popular que contribuíram com o direcionamento do próprio trabalho.

A mistura de nomes mais experientes, como Adriano Giffoni, Athur Maia, Bororó, Jorge Helder, Ivan Machado e Louchard às gerações mais novas, porém já com alguma experiência no meio, como Júlio Florindo, Rodrigo Ferrera, Rodrigo Villa e Zé Luis Maia, foi determinante para que se pudesse tecer relações entre os processos de aprendizagem iniciados em diferentes momentos⁶⁸.

Outro fator que se mostrou bastante importante neste processo inicial de construção de pesquisa foi a opção pela entrevista semiestruturada. A partir de encontros realizados ao longo de 2015 com estes dez baixistas, onde apenas havia uma indicação de roteiro para as perguntas a serem feitas, muitos assuntos surgiram sem estar previamente planejados, e isso foi muito bom. É claro que para cada baixista houve uma situação diferente no que diz respeito ao momento da entrevista, e isso se traduziu principalmente no tempo disponível para a mesma. No caso de Ivan Machado, por exemplo, o encontro foi realizado em sua casa, em um dia que o músico não tinha show nem ensaio, e com isso a entrevista acabou contando com aproximadamente três horas de duração. Em outros casos, sobretudo quando as pesquisas foram feitas em outros espaços - como no caso de

⁶⁸ Deve-se destacar aqui que todas as entrevistas foram filmadas, e deste material foi produzido um filme de 26 minutos, intitulado “O baixo elétrico no samba: dez entrevistas com importantes nomes do instrumento”, onde há um resumo das falas de todos os entrevistados em um documentário que, se não foi objetivo inicial desta pesquisa, pode vir a funcionar como um interessante material complementar ao texto. O filme pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ud4T8wnwITE>

Jorge Helder, realizada em uma cafeteria, ou com Arthur Maia, na secretaria de cultura de Niterói – as entrevistas foram um pouco mais curtas, mas nem por isso menos interessantes.

Um dos pontos-chaves para a pesquisa, abordado por todos os entrevistados, foi a opinião unânime da escuta como ferramenta principal para o aprendizado do baixo elétrico no samba. Se muitos mencionaram ter passado por ambientes ou situações de aprendizagem formal, como o estudo em escolas de música, a entrada em universidade ou aulas com professores particulares de instrumento, no que diz respeito ao aprendizado do samba, todos indicaram a escuta como principal caminho de aprendizagem no samba. A questão da limitação da notação no que se refere à indicação da forma de como se criar uma levada de samba no baixo elétrico reforçou a importância da escuta. Isto é, a maioria defendeu o uso da leitura e escrita musical como complementares ao aprendizado, mas para realmente entender a forma de como seria possível criar, ou aprender a criar, uma levada de samba, este processo deveria se dar principalmente a partir da escuta.

Mas como se deu realmente este processo de escuta na aprendizagem dos entrevistados? O que estes músicos escutavam que os ajudaram a aprender o instrumento no gênero? Aqui surgiu um dos pontos que foi mais discutido pelos entrevistados e que acabou dirigindo a pesquisa para um segundo ponto de partida: a importância em se entender aquilo que acontece na percussão do samba. Ou seja, a necessidade de se ouvir bem a percussão para entender de que forma criar as linhas de baixo. A questão da relação baixo/percussão no samba não foi uma tônica trazida às primeiras entrevistas que foram realizadas, mas a recorrência ao longo das entrevistas fez com que o assunto merecesse uma atenção especial. O fato desse ponto ter surgido a partir das falas dos entrevistados foi interessante na medida em que a pesquisa foi se construindo a partir das experiências dos próprios baixistas.

Ao fim das entrevistas e de uma primeira análise das mesmas, pôde-se constatar duas formas de entendimento da percussão através da escuta para criação de levadas de samba no baixo: a primeira onde o baixista adapta elementos de instrumentos da percussão para o baixo elétrico, na tentativa de buscar formas de tocar o instrumento que lembrem a condução dos instrumentos percussivos; e uma segunda linha, onde se toca o baixo a partir de um entendimento do que acontece nessa seção percussiva, mas trazendo uma linha de baixo que se “encaixe” bem com a percussão, sem necessariamente tocar o

instrumento a partir dos elementos da percussão, muitas vezes fazendo até um contraponto ao naipe percussivo.

A importância da escuta também apareceu quando os baixistas apontaram suas influências musicais. Todos entrevistados mencionaram ter ouvido bastante, e principalmente, Luizão Maia. Além de ser considerado de forma unânime a maior referência do instrumento no Brasil, e do baixo no samba, muitos entrevistados destacaram a forma percussiva como o mesmo criava as suas linhas de baixo.

Em tais circunstâncias já era possível criar uma ligação entre as experiências dos entrevistados e um referencial teórico. Após uma primeira análise destas entrevistas, ficou evidente que as mesmas tinham muita relação com a pesquisa desenvolvidas por Green (2002), e que alguns conceitos utilizados por ela poderiam servir muito bem para análise dos depoimentos recolhidos.

Iniciou-se então um segundo momento de análise, onde alguns pontos que haviam sido destacados nas entrevistas por aparecerem com frequência em suas falas, seriam agora novamente analisados com bases nos conceitos utilizados por Green (2002). Sem dúvida, a forma como Green abordou a questão da escuta, as dividindo em intencional, atenta e distraída, foi determinante para escolha dos três tipos de escuta como unidades de análise, que permearam toda a análise dos depoimentos. A relação entre o baixo e a percussão, por exemplo, pôde ser melhor entendida através destes conceitos. A escuta intencional apareceu diversas vezes nas falas dos entrevistados, na medida em que escutavam a percussão com o objetivo de aprender elementos de sua levada e posteriormente transpor estes à levada de baixo. A escuta intencional apareceu ainda na referência de Luizão Maia, e também na prática de escutar e copiar gravações, que segundo Green é uma das estratégias de aprendizado mais utilizadas pelos músicos populares de uma forma geral.

Quanto à escuta atenta, esta apareceu na medida em que os baixistas mencionaram a importância da escuta de artistas ligados ao samba, e em especial no naipe de percussão presentes nos trabalhos destes artistas. No que diz respeito à criação de levadas no baixo, pôde-se relacionar a escuta atenta aos momentos em que o baixista está prestando atenção à formação instrumental, e constrói sua levada de acordo com o que acontece em grupo. Nesse sentido, muitas vezes opta-se por um distanciamento das linhas de percussão, fazendo uma linha de baixo que cria um contraponto e, desta forma, dialoga com essa

seção. Um exemplo disso é Louchard, que revelou em muitos momentos optar por tocar a partir da criação de caminhos melódicos, como forma de traçar uma linha contraposta ao que acontecia na percussão.

Green (2002) elencou alguns pontos com relação ao aprendizado dos músicos populares, apresentados ao longo de sua pesquisa, e que também foram fundamentais nas análises das falas dos baixistas entrevistados na presente pesquisa.

Segundo Green, o processo de enculturação envolve as escutas com maior ou menor nível de consciência, sendo o ambiente familiar e de pessoas próximas a este círculo muito importantes em um momento inicial de aprendizagem. Nesta linha, muitos baixistas aqui entrevistados ressaltaram a importância da escuta ocorrida dentro e no entorno da casa onde foram criados, e das influências dos pais e de pessoas próximas à família na escuta do samba. Jorge Helder destacou os saraus promovidos pelo pai; Julio Florindo, o contato com músicos profissionais que trabalhavam e eram amigos de seu pai; Rodrigo Ferrera, a região que morava; para citar alguns exemplos.

Green constatou também que o músico popular aprende bastante a partir das práticas em conjunto e da troca de saberes entre pares. Este ponto pôde ser constatado em diversas falas. Alguns baixistas, como Ivan Machado, Bororó, Giffoni e Rodrigo Villa, destacaram como as bandas de baile foram importantes para o aprendizado no samba. Outros baixistas, como Júlio Florindo e Rodrigo Ferrera, destacaram que, mesmo ainda sem tocar em bailes, dentro de espaços formais de aprendizagem buscavam a prática em conjunto, fosse ela enquanto disciplina ou em uma “roda de samba” improvisada realizada durante um momento de intervalo, e como as conversas informais com os colegas sobre música eram valiosas para seus processos de aprendizagem.

Outra questão abordada por Green e também por quase todos os baixistas, é o fato de que existem saberes na música popular que são muito difíceis de serem traspostos a partir da notação. Isso ficou muito claro nas falas que se relacionavam ao timbre utilizado pelos baixistas, em aspectos rítmicos de uma levada de samba difíceis de serem escritos em partitura e na forma como se muda a relação de tocar a partir do que acontece na formação instrumental. Por outro lado, como a própria educadora inglesa defendeu, e como alguns baixistas, entre eles Jorge Helder, Ivan Machado e Julio Florindo fizeram questão de ressaltar, a notação tradicional é sim uma ferramenta valiosa ao aprendizado da música popular, mas que sozinha torna-se insuficiente ao aprendizado, principalmente

em música popular. Neste sentido, tanto Green como os baixistas defendem a escuta como um processo fundamental.

Foi a partir dessa relação entre os conceitos de Green, sobretudo no que diz respeito às formas de escuta, e os assuntos que foram mais abordados pelos baixistas entrevistados, que decidiu-se construir o terceiro e o quarto capítulo a partir de análises das levadas de samba de Luizão Maia e dos entrevistados com relação à percussão. Isto é, se os entrevistados destacaram que Luizão Maia foi a maior influência de baixo no samba, na criação de uma linha de baixo que estava muito próxima da percussão, e se os próprios entrevistados disseram que pensavam a criação de suas linhas de baixo a partir de referências percussivas, fosse esta a partir de uma escuta intencional ou atenta, decidiu-se transcrever trechos de levadas onde fosse possível detectar elementos que comprovassem estas falas. Devem-se então ressaltar alguns pontos que dizem respeito às análises contidas nos terceiro e quarto capítulo.

De fato, pôde-se constatar que a notação é sim um material muito válido, mas que deve sempre andar ao lado da escuta. O livro de Bolão, por exemplo, utilizado como referência das levadas de percussão, mostrou-se muito amplo, abarcando uma grande variedade de instrumentos de percussão e também dedicando espaço ao ensino da bateria. Aspectos como timbre, diferenças de reverberação dos graves – por exemplo, os graves do surdo e tantã – e a questão dos prolongamentos dos sons, se mostraram essenciais ao entendimento da relação entre percussão e baixo, precisam então da referência da gravação para uma melhor percepção destas particularidades. O livro de Bituca, por sua vez, utilizado como um material complementar para análise das linhas de baixo relacionadas ao pandeiro de partido alto, também apresentou um material muito interessante, e que aliados a escuta auxiliou muito as análises.

Por outro lado, ainda que fossem apresentadas algumas limitações comuns à notação, foi possível relacionar uma série de trechos de levadas de baixo às levadas de percussão presentes nos livros de Bolão e Bituca. E mais, foi possível perceber algumas relações entre as linhas de baixo criadas por Luizão Maia e as realizadas pelos entrevistados. Nesse sentido, pôde-se confirmar elementos das levadas de percussão do surdo, do tantã e do pandeiro de partido alto nas levadas de Luizão Maia, assim como nas levadas dos entrevistados. Como dito anteriormente, seria possível ter procurado outras referências percussivas nas conduções de baixo, mas a escolha por estes instrumentos foi um recorte oriundo das entrevistas realizadas.

Deve-se salientar ainda que ao analisar as levadas com objetivo de detectar elementos dos instrumentos de percussão do samba, não se pretende aqui defender que só se pode criar o *groove* de baixo no samba a partir desta perspectiva, mas que o entendimento da relação entre o baixo e a percussão é um caminho muito importante para o baixista que tem interesse no assunto. Nas próprias levadas analisadas, foi possível observar momentos em que o baixo não estava ligado diretamente à percussão, fosse pela proximidade de uma convenção ou por determinado acento da banda, o que resultou em uma escuta atenta daquilo que acontecia não só com a percussão, mas com todo o grupo musical, e que fez com que o baixista optasse por um distanciamento momentâneo da relação baixo/percussão.

Para concluir o trabalho, agora sobre um prisma mais geral, é possível destacar alguns pontos observados ao longo da pesquisa.

Se há uma falta de materiais em âmbito acadêmico sobre o baixo elétrico no Brasil, o mesmo não se pode dizer sobre os livros com fins de ensino no baixo elétrico produzido por músicos, em que se destaque os livros idealizados por Giffoni, que têm contribuído bastante com o campo. No entanto, embora alguns abordem o samba e também destaquem a relação do baixo com a percussão, nenhum destes livros dedicou-se exclusivamente ao baixo no samba, não permitindo aos autores uma análise mais ampla do assunto. Neste sentido, acredita-se que as apresentações dos instrumentos de percussão e de sua notação pela referência de Bolão e Bituca, para obtenção de uma maior clareza entre as referências percussivas para criação no baixo, assim com as próprias entrevistas realizadas com baixistas importantes no meio, destacando suas experiências e a forma como pensam suas linhas de baixo no samba, sejam materiais que venham a contribuir com o campo.

Luizão Maia apareceu como o principal nome do baixo elétrico no samba por todos os baixistas entrevistados. Aqui deve-se destacar as entrevistas de Arthur Maia e Zé Luís Maia, sobrinho e filho de Luizão Maia, respectivamente. Os dois baixistas puderam trazer detalhes sobre a influência de Luizão que muito puderam contribuir com um olhar sobre o músico para além dos livros. Jorge Helder e Ivan Machado também falaram sobre o músico a partir de um olhar mais próximo, o primeiro revelando ter se tornado amigo de Luizão, e o segundo sendo seu substituto em alguns trabalhos.

A escuta, seja ela a partir de gravações ou na procura de locais onde se tocassem samba, se mostrou o principal meio de aprendizagem dos músicos no gênero. No que diz

respeito à criação de levadas, a escuta intencional do surdo, do tantã e do pandeiro se mostraram como um caminho importante e recorrente para criação de levadas de baixo no samba, enquanto a escuta atenta, com a possibilidade de linhas de baixo mais distantes de uma referência direta da percussão também pôde ser percebido, tanto nas entrevistas quanto nas análises.

A notação tradicional apareceu como um complemento ao aprendizado do baixo no samba, que não pode ser desassociada da escuta nem da prática em conjunto. O *feel*, ou sensação, citado por Green, são saberes em música popular não perceptíveis de forma satisfatória através da partitura. Neste sentido, os baixistas se referiram ao aprendizado ocorrido durante suas práticas de escuta em ensaios, bailes, e através da troca de saberes entre colegas, muitas vezes associando a isso uma procura por locais onde o samba acontecesse, e por consequência a percussão estivesse presente, como nas rodas ou escolas de samba.

Por fim, ainda que o trabalho não tenha se dirigido a analisar o currículo ou as formas de ensino e aprendizagens nos ambientes formais, e mais especificamente na própria academia, pode ser interessante uma reflexão breve que abarque esses assuntos. É importante lembrar que muitas vezes aparece o discurso de que samba, ou música popular, não se aprende na escola, ou academia, e que seus saberes só podem ser adquiridos através da construção desse sentimento, ou *feel*, adquirido através da vivência. Como dizia o próprio Noel Rosa na música Feitio de Oração, “batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio”. Porém, defende-se aqui que a melhor proposta para um aprendizado de baixo no samba não é distanciar o músico popular dos espaços mais formais de educação, e sim aproximar estes espaços cada vez mais da realidade do músico popular. Por que não estimular mais a troca de saberes entre os próprios alunos dentro dos espaços formais? Por que não estimular a escuta e trazer aos espaços formais músicos renomados sem formação acadêmica, para que estes possam ensinar aquilo que aprenderam nos bailes da vida? Por que não propor exercícios de escuta intencional em cima de repertório popular, procurando observar fatores que extrapolem as questões da escrita tradicional? E por que não criar em universidades federais uma graduação em baixo elétrico?

Entre todos os baixistas entrevistados, nenhum mencionou ter estudado o instrumento no samba dentro da universidade. No entanto, muitos chegaram a cursar graduação, estudando nestas academias outros assuntos. Mesmo Ferrera, graduado em

Bacharelado pela UFRJ em contrabaixo acústico, estudou o instrumento a partir de um repertório erudito. Será que se tivessem tido a oportunidade, estes baixistas não poderiam ter optado por estudar o samba também dentro da universidade? O resultado de pesquisas neste assunto poderia ser maior, facilitando a aprendizagem de pessoas que não têm acesso tão próximo a ambientes onde ocorre o samba, e dos próprios músicos que aprendem nos bailes, e que necessitam muitas vezes complementar o saber adquirido através do *feel*, aos conhecimentos mais ligados ao ensino formal.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir com o campo ainda carente de material, e que novos trabalhos possam trazer olhares ainda mais aprofundados sobre alguns assuntos que foram abordados nesta dissertação, mas que por falta de tempo, não tiveram um olhar mais pormenorizado.

REFERÊNCIAS

Livros:

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1963

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 2008

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34

DINIZ, André. *Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

GREEN, Lucy. *How Popular Music Learn: A Way ahead for Music Education*. Ashgate, 2002.

SWANWIK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004

PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Anablume, 2010.

REPOLHO. *Dicionário ilustrado de ritmos e instrumentos de percussão*. 2 Edição. Rio de Janeiro: GJS, 2014.

ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Escola Brasileira de Música, 1986.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 edição: Rio de Janeiro: Mauad, 1998

TROTTA, Felipe. *O samba e suas Fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

Livros didáticos com fins de ensino para o baixo:

ASSUMPCÃO, Nico. *Segredos da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000

AZEVEDO. *Método para baixo eletrônico*. São Paulo: Bruno Quaino, 2013.

CHAVES, Luiz. *Iniciação ao contrabaixo*. São Paulo: Zimbo Edições musicais, 1989.

- CONCEIÇÃO, Nei. *Toque Junto Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2008.
- GIFFONI, Adriano. *Música brasileira para contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997
- _____ *Música brasileira para contrabaixo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.
- _____ *Slap com ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Hpm, (2010)
- _____ *10 estudos para contrabaixo com ritmos brasileiros*: Rio de Janeiro: Baixo Brasil, 2010.
- _____
- _____ *40 frases para improvisação*. Rio de Janeiro: Dpx, 2011.
- MACHADO, Sizão. *Contrabaixo brasileiro*. São Paulo: Souza Lima, 2010.
- MAGALHÃES, Alexandre. *Técnica para contrabaixo elétrico*.
- MONTAGNER, SYLLOS. *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira*.
Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.
- PESCARA, Jorge. *Contrabaixo completo para iniciantes*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- _____ *Dicionário brasileiro de contrabaixo elétrico*. Rio de Janeiro: H.SHELDON, 2005.
- _____. *Manual do Groove*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- PEREIRA, Sergio. *Acordes para contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007
- RODRIGUES, André. *Toque junto baixo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.
- SYLLOS, Gilberto. *Técnicas para baixo elétrico na música popular brasileira*. São Paulo: Souza Lima, 2008.

E- Books:

- CARRARO, Gadiogo. *O contrabaixo e a bossa: uma perspectiva histórica e prática*.
Passo Fundo: Passo Fundo, 2011. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

REQUIÃO, Luciana. *O músico professor. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico – professor na formação profissional do músico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

RIBEIRO, Rafael. *O samba do Luizão: Um peculiar contrabaixista brasileiro na Música Brasileira*. Paraibuna: Saraiva digital, 2013

Dissertações e Monografias:

ABRAMOVITZ, Rodrigo Sebastian de Moraes. *O ensino de contrabaixo- elétrico baseado em levadas de samba*. 1999. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AMORIM, Jefferson Nunes. *O ensino de contrabaixo elétrico e as novas ferramentas tecnológicas – um estudo de caso na escola de música de Brasília*. 2013. Monografia (Licenciatura em Música), Universidade de Brasília, Distrito Federal.

ARZZOLA, Antonio Roberto Rocchia Dal Pozzo. *Uma abordagem analíticointerpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernest Mahle*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

ASSIS, Paulo Dantas de Paiva. *Improvisação ao contrabaixo acústico com o uso de arco na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CUNHA, Marcelo de Magalhães. *A Sonata para Contrabaixo e Piano de Andersen Viana: Análise da obra, seus aspectos idiomáticos e interpretativos e a relação compositor-intérprete*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

FALCON, Francisco. *O estudo das melodias do gênero musical choro e sua aplicabilidade no desenvolvimento técnico do contrabaixista*. 2014. Monografia

(Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERRERIA, Alexandre de Oliveira. Pensando a iniciação musical por meio do ensino de baixo elétrico em aulas individuais. 2009. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

LIMA, Marcos Luis Souza Lima. *A pedagogia do contrabaixo brasileiro por um olhar percussivo*. 2013. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MONTEIRO, Renato Leite. *Nico Assumpção e a criação de solos no contrabaixo*. 2009. Monografia (Licenciatura em Música), Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

NILSON, Francisco. *O aprendizado não formal de contrabaixistas em São Gonsalo e a falta de ensino do instrumento na academia*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINTO, Waldir de Amorim. O baixo elétrico no pagode: do background ao jazz. In ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO E PERFORMANCE. 2011. Universidade estadual de Campinas, São Paulo.

SOUZA, Jorge Oscar. *O baixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ZANON, Sonia Regina. *A obra de câmara para contrabaixo acústico de Edmundo Villani-Côrtes: contribuições interpretativas a partir de considerações sobre o idiomatismo do instrumento*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Entrevistas:

BORORÓ. Entrevista realizada em um estúdio de Laranjeiras, Rio de Janeiro, em outubro de 2015.

FERRERA, Rodrigo. Entrevista realizada em minha casa, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, em Março de 2015.

FLORINDO, Júlio. Entrevista realizada em minha casa, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, em Março de 2015.

GIFFONI, Adriano. Entrevista realizada em sua casa, na Tijuca, em maio de 2015.

HELDER, Jorge. Entrevista realizada em uma cafeteria, em Botafogo, Rio de Janeiro, em agosto de setembro de 2015

LOUCHARD, Luís. Entrevista realizada no bar Semente, na Lapa, Rio de Janeiro, em julho de 2015.

MACHADO, Ivan. Entrevista realizada em sua casa, em Botafogo, Rio de Janeiro, em agosto de 2015.

MAIA, Arthur. Entrevista realizada na secretaria municipal de cultura, Niterói, Agosto de 2015.

MAIA, Zé Luís. Entrevista realizada em sua casa, Copacabana, Rio de Janeiro, em setembro de 2015.

VILA, Rodrigo. Entrevista realizada em sua casa, em Copacabana, Rio de Janeiro, em junho de 2015.

Materiais da internet:

BIOGRAFIA DE GILBERTO DE SYLLOS. Disponível em <<http://www.souzalima.com.br/editora/autores/gilberto.html> > acesso em: 23 de Dez. 2015

DISCOGRAFIA DE ADRIANO GIFFONI. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/adriano-giffoni/discografia>> acesso em 24/05/2016, às 14:00

DISCOGRAFIA DE ARTHUR MAIA. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/arthur-maia>> acesso em 25/05/2016, às 8:33

Gravações de música retiradas da internet e analisadas para o capítulo III:

ADRIANO GIFFONI – SAMBA DO CANDANGO AND DUO Nº 1. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YwT2xEWURkw>> Acesso em 15/05/2016, às 11:39.

ANA COSTA – TRAÇO DA UNIÃO / AO VIVO NO SHOW “PELOS CAMINHOS DO SOM”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9gxyMEPiz5k>> Acesso em 18/05/2016.

AMOR ATÉ O FIM. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ayl0OkL0nwc>> Acesso em 15/05/2016, às 11:14.

ARTHUR MAIA E MARTINÁLIA – MINHA PALHOÇA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=s5zdN-FxHCo>> Acesso em 15/05/2016, às 11:35.

CAPOEIRA CORAÇÃO. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vblxEsZxcQk>> Acesso em 15/05/2016, às 11:23.

CHICO BUARQUE – CARIOCA AO VIVO. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=78zV99Bx3Og>> Acesso em 15/05/2016, às 11:27.

CLICHET. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=yO26k2T_IM8> Acesso em 15/05/2016, às 11:20.

COBRA CRIADA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=eEQMnuTzaD4>> Acesso em 15/05/2016, às 11:22.

ESCADAS DA PENHA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=blytS-BPP3c>> Acesso em 15/05/2016, às 11:09

ENREDO DO MEU SAMBA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=snkEOvHyQqY>> Acesso em 15/05/2016, às 11:08

DESENREDO. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=0pGQ-PprlOw>> Acesso em 15/05/2016, às 11:12

EU HEIN ROSA. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=dFNtuaqkIss>> Acesso em 15/05/2016, às 10:45.

MARTINÁLIA – EM SAMBA AO VIVO. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W-P6MDOOCtI>> Acesso em 15/05/2016 às 08:54.

MATINHO DA VILA O PEQUENO BURGUEÊS. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KH3coSre1GI>> Acesso em 15/05/2016, às 11:29.

PRECE AO SAMBA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jASZtxOff8s>> Acesso em 14/05/2016, às 11:45.

TEM BOI NA ILHA. Disponível em <<https://soundcloud.com/rodrigoferrera-8/tem-boi-na-linha>> Acesso em 18/05/2016.

VAI PASSAR. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=sl666JJOZ3U>> Acesso em 15/05/2016, às 11:16.

VAI VADIAR – ZECA PAGODINHO AO VIVO – DVD 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=97ELU7MIPmQ>> Acesso em 15/05/2016, às 11:31.

WILSON DAS NEVES PRA GENTE FAZER MAIS UM SAMBA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XeyT9AoyCTM>> Acesso em 16/05/2016.