

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

**O CONTRABAIXO NO TANGO: UMA
ABORDAGEM IDIOMÁTICA,
ESTILÍSTICA E COMPOSICIONAL.**

FACUNDO ESTEFANEL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MAIO 2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

FACUNDO ESTEFANELL ROCHON

**O CONTRABAIXO NO TANGO: UMA ABORDAGEM IDIOMÁTICA, ESTILÍSTICA
E COMPOSICIONAL.**

Rio de Janeiro

2026

**O CONTRABAIXO NO TANGO: UMA ABORDAGEM IDIOMÁTICA, ESTILÍSTICA
E COMPOSICIONAL.**

por

FACUNDO ESTEFANELL ROCHON

Dissertação submetida à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música, linha de pesquisa Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta.
Co-orientador: Prof. André Geiger.

Rio de Janeiro

2026

E79

Estefanell, Facundo
O CONTRABAIXO NO TANGO: UMA ABORDAGEM IDIOMÁTICA,
ESTILÍSTICA E COMPOSICIONAL. / Facundo Estefanell. -- Rio
de Janeiro : UNIRIO, 2026.
125

Orientador: Daniel Quarenta.
Coorientador: André Geiger.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação
em Música - Habilitação Composição, 2026.

1. o contrabaixo no tango. 2. técnica no contrabaixo
acústico. 3. contrabaixo. I. Quarenta, Daniel, orient. II.
Geiger, André, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**O CONTRABAIXO NO TANGO: UMA ABORDAGEM IDIOMÁTICA, ESTILÍSTICA
E COMPOSICIONAL.**

por

Facundo Estefanell

Documento assinado digitalmente
 **DANIEL EDUARDO QUARANTA**
Data: 01/04/2026 07:56:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Daniel Quaranta – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Clifford Korman

Documento assinado digitalmente
 **CLIFFORD HILL KORMAN**
Data: 06/05/2026 09:10:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Alexandre Brasil

Documento assinado digitalmente
 **ALEXANDRE BRASIL DE MATOS GUEDES**
Data: 06/05/2026 13:04:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Conceito: **APROVADO**

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Quarenta, pela generosidade intelectual e pelas contribuições fundamentais ao desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu co-orientador, Prof. André Geiger, pelo acompanhamento e pela ajuda no crescimento técnicas do contrabaixo acústico.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), instituição da qual faço parte desde 2017, onde obtive o diploma de Bacharelado em Música, com habilitação em Contrabaixo Acústico.

À minha mãe, Adriana Rochon, que me deu a vida; à minha avó, Adelma Borges; e aos meus irmãos, Federico Estefanell e Nicolas Estefanell.

Ao meu pai, Horácio Estefanell, que partiu cedo demais, mas me deu coragem para viver.

À minha esposa, Ana Carla Tavares, pelo companheirismo ao longo desses anos.

Aos meus amigos Flávia Palazzo e Nelsinho Freitas.

Aos meus colegas de Tango Revirado, Martin Lima (*bandoneón*) e Marcio Sanchez (violino), pelo ajuda no crescimento profissional.

In memoriam, ao querido professor Antonio Arzolla.

Ninguém faz nada sozinho; ao longo da minha trajetória, tive a oportunidade de contar com a ajuda e o apoio dos professores Rodrigo Favaro, Claudio Alves, Alexandre Brasil, Sandrino Santoro, Ricardo Candido, Julián Peralta, Pablo Motta, Manuel “Popo” Gomes, Jorge Pi, Dominic Seldis, “Popo” Romano, Carlos Weiske, entre outros.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio da concessão de bolsa de estudos.

ESTEFANELL, Facundo. O contrabaixo no tango: uma abordagem idiomática, estilística e composicional. 2025. Dissertação (Mestrado em Processos Criativos em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

O presente trabalho investiga aportes técnicos do contrabaixo acústico no tango, expondo o uso dessas técnicas ao longo de diferentes épocas, considerando a construção das obras e a performance final deste trabalho. São examinadas técnicas específicas, tais como *arrastre*, *marcato*, *pizzicato*, percussões e *síncopas*. A pesquisa estrutura-se em duas partes: Por um lado, o trabalho apresenta um levantamento das técnicas, evidenciando sua interpretação por meio de partituras, imagens e registros em áudio e vídeo dos recursos expressivos do contrabaixo, tanto em função solista quanto de acompanhamento, incluindo uma contextualização histórica do tango, considerando suas principais fases — *Guardia Vieja*, *Guardia Nueva* e *Época de Oro del Tango* —. A segunda parte refere-se à produção artística, constituída por um recital com gravação profissional, que representa o resultado empírico do produto artístico da pesquisa, no qual são interpretadas obras compostas pelo pesquisador, em conjunto com obras do repertório do tango, evidenciando os processos composicionais, interpretativos e performáticos discutidos ao longo do trabalho. A pesquisa fundamenta-se nos métodos dos contrabaixistas Juan Pablo Navarro e Ignacio Varchausky, nos trabalhos dos pianistas Horacio Salgán e Julián Peralta, além de masterclasses ministradas por Horácio Cabarcos, Pablo Motta e Manuel Gómez. O objetivo deste trabalho é apresentar um levantamento das técnicas de expressão no contrabaixo acústico no gênero tango, juntamente com gravações em áudio e vídeo, com a intenção de sistematizar e categorizar as técnicas de execução do instrumento, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento sobre o gênero e para a redução da escassez de estudos bibliográficos sobre o contrabaixo no tango, especialmente no contexto brasileiro.

Palavras-chave: tango; o contrabaixo no tango; técnica no contrabaixo acústico; *marcato*; orquestra típica; *kicho*.

ESTEFANELL, Facundo. **ESTEFANELL, Facundo.** *The double bass in tango: an idiomatic, stylistic, and compositional approach.* 2025. Master's thesis (Master's Degree in Creative Processes in Music) — Graduate Program in Music, Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

This study investigates technical contributions of the double bass in tango, presenting the use of these techniques across different periods while considering the construction of the works and the final performance of this project. Specific techniques are examined, such as *arrastre*, *marcato*, *pizzicato*, percussive effects, and syncopations. The research is structured in two parts. On the one hand, it provides a survey of these techniques, highlighting their interpretation through scores, images, and audio and video recordings of the expressive resources of the double bass, both in solo and accompaniment roles. It also includes a historical contextualization of tango, considering its main phases—*Guardia Vieja*, *Guardia Nueva*, and *Época de Oro del Tango*. The second part refers to the artistic production, consisting of a recital with a professional recording, which represents the empirical outcome of the research's artistic product. In this recital, works composed by the researcher are performed alongside pieces from the tango repertoire, demonstrating the compositional, interpretative, and performance processes discussed throughout the study. The research is grounded in the methods of double bassists Juan Pablo Navarro and Ignacio Varchausky, as well as in the work of pianists Horacio Salgán and Julián Peralta, in addition to masterclasses given by Horacio Cabarcos, Pablo Motta, and Manuel Gómez. The objective of this study is to present a survey of expressive techniques for the double bass in the tango genre, together with audio and video recordings, with the aim of systematizing and categorizing the instrument's performance techniques. It seeks to contribute to a deeper understanding of the genre and to help reduce the scarcity of bibliographic studies on the double bass in tango, especially within the Brazilian context.

Keywords: tango, double bass; the double bass in tango; double bass technique; *marcato*; *orquesta típica*; *Kicho*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa conceitual do tango.....	22
Figura 2 - Pegada de arco normal relaxada, os dedos ficam abertos.....	39
Figura 3 – Pegada do arco segundo Cabarcos, em diferentes ângulos.....	40
Figura 4 - Ilustração da pegada do arco alemão.....	40
Figura 5 - Representação da evolução do tango.....	42
Figura 6 - Marcato em quatro.....	42
Figura 7 - Duração do marcato.....	43
Figura 8 - Escrita básica marcato na música “Kicho” de Piazzolla.....	44
Figura 9 - Marcato em “Kicho”.....	44
Figura 10 - Exemplo: Buenos Aires Hora Cero de Piazzolla.....	45
Figura 11 - Marcato em Buenos Aires Hora Cero de Piazzolla.....	45
Figura 12 - Escrita básica música La cumparsita.....	45
Figura 13 - Marcato em quatro La Cumparsita versão Aníbal Troilo.....	45
Figura 14 - Marcato em quatro La Cumparsita de D’Arienzo.....	46
Figura 15 - Marcato na música Kicho de Piazzolla.....	46
Figura 16 - Marcato em colcheias exemplo música em Triunfal, versão de Anibal Troilo.....	46
Figura 17 - Marcato em dois.....	47
Figura 18 - Marcato em dois invertido.....	48
Figura 19 - Escrita básica do marcato La Yumba.....	49
Figura 20 - Marcato yumba.....	49
Figura 21 - Marcato La Yumba.....	50
Figura 22 - Representação gráfica do Umpa-Umpa.....	51
Figura 23 - Exemplo de marcato estilo Horacio Salgán.....	51
Figura 24 (A) - Pegada de arco Francês para executar pizzicato.....	52
Figura 25 - Pizzicato orquestral em dois ângulos da mão.....	53
Figura 26 - Acompanhamento de Adiós Nonino de A. Piazzolla.....	54
Figura 27 - Exemplo de pizzicato parte B da música Adiós Nonino, de A. Piazzolla.....	54
Figura 28 - Exemplo na música Escolaso de A. Piazzolla.....	55
Figura 29 - Análise da música Escolaso de A. Piazzolla.....	55
Figura 30 - Bajo Romántico c 38, de Libertella-Mustagh.....	55
Figuras 31 - Pizzicato com empuxe com o polegar em diferentes cordas.....	56
Figura 32 - Escrita básica Bajo Romántico c22.23 de Libertella-Mustagh.....	57
Figura 33 - Análise Pizzicato com empuxe em colcheias, acentuando o ritmo 3+3+2.....	57
Figura 34 - Pizzicato, exemplo na música La Trampera.....	58
Figura 35 - Exemplo de pizzicato enganchado.....	59
Figura 36- Bajo Romántico c 48.....	60
Figuras 37 - Movimento do polegar direito durante a mudança de posição.....	61
Figura 38 - Parte A Escolaso, de A. Piazzolla.....	62

Figura 39 - Arrastre de arco curto.....	64
Figura 40 - Arrastre curto com glissando, efeito com a mão esquerda.....	64
Figura 41 - Arrastre de arco longo.....	65
Figura 42 - Arrastre longo, exemplo na música Kicho, de Astor Piazzolla.....	66
Figura 43 - Arrastre longo com glissando.....	66
Figura 44 - Arrastre articulado.....	67
Figura 45 - Arrastre longo articulado.....	67
Figura 46 - Arrastre com aproximação cromática.....	68
Figura 47 - Escrita básica de baixo na música Bajo Romántico.....	68
Figura 48 - Exemplo de arrastre longo e articulado na música Bajo Romántico.....	69
Figura 49 - Arrastre glissando e articulado.....	69
Figura 50 - Síntese de duas texturas do bordoneo, evolução da síncopa.....	70
Figura 51 - Compasso 28, síncopa a tierra com arrastre curto.....	71
Figura 52 - Exemplo da síncopa a tierra na música La Cumparsita versão A. Troilo.....	72
Figura 53 - Síncopa na música Revirado de A. Piazzolla.....	73
Figura 54 - Análises da síncopa com arrastre na música Revirado, de A. Piazzolla.....	73
Figura 55 - Síncopa antiga ou síncopa a tierra.....	73
Figura 56 - Síncopa, escrita básica.....	74
Figura 57 - Variação de síncopa a tierra.....	74
Figura 58 - Análises de síncopa a tierra, segundo Navarro.....	74
Figura 59 - Síncopa antecipada.....	75
Figura 60 - Variação de síncopa antecipada.....	75
Figura 61 - Síncopa estilo Salgán.....	76
Figura 62 - Porção do arco em que acontece o atrito nas cordas sobre a superfície do espelho do contrabaixo.....	78
Figura 63 - Porção do arco em que acontece o atrito nas cordas do contrabaixo perto do cavalete. Nesse efeito, é necessário bater com a crina do arco e a baqueta nas cordas, obtendo um som mais violento.....	78
Figura 64 – Strappata: posição do arco que bate contra as cordas na superfície do espelho....	79
Figura 65 - Strappata perto do cavalete.....	80
Figura 66 - Bombo.....	81
Figura 67 - Faja.....	82
Figura 68 - Tamborcito.....	83
Figura 69 - Silbido.....	85
Figura 70 - Cordal.....	86
Figura 71 - Melodía rítmica La Yumba.....	88
Figura 72 - Melodia rítmica na música El choclo.....	89
Figura 73 - Nota subordinada se movimenta em direção à nota destacada.....	89
Figura 74 - Exemplo de fraseo ligado, notas subordinadas se colocam perto da nota destacada para dar maior importância a está.....	90
Figura 75 - Fraseo básico cerrado e abierto.....	91

Figura 76 - Fraseo básico.....	91
Figura 77 - Escrita básica de melodia.....	92
Figura 78 - Fraseo abierto.....	92
Figura 79 - Fraseo abierto.....	93
Figura 80 - Variação 1 fraseo abierto.....	93
Figura 81 - Variação 2 fraseo abierto.....	93
Figura 82 - Variação 3 de fraseo abierto.....	93
Figura 83 - Escrita básica de melodia.....	94
Figura 84 - Exemplo de variação de fraseo cerrado (1).....	94
Figura 85 - Exemplo de variação de fraseo cerrado (2).....	94
Figura 86 - Exemplo de variação de fraseo cerrado (3).....	95
Figura 89 - La pelotita.....	96
Figura 90 - La clave del candombe.....	99
Figura 91 - Tambor chico.....	99
Figura 92 - Tambor piano.....	99
Figura 93 - Tambor repique.....	100
Figura 94 - Célula rítmica do bordoneo.....	101
Figura 95 - Bordoneo.....	101
Figura 96 - Milonga sentimental.....	104
Figura 97 - La Trampera.....	105
Figura 98 - Contrabaixo da música oblivion.....	105
Figura 99 - Marcato yumba (yumbado) na música A Don Osvaldo.....	106
Figura 100 - Melodía A Fuego Lento, Horacio Salgán.....	109
Figura 101 - Melodia Fogo Forte.....	109
Figura 102 - Pizzicato marcato em colcheias.....	110
Figura 104 - Pizzicato orquestral na música Milonga do Exiliado.....	111
Figura 105 - Contrabaixo da música camorrero.....	112
Figura 106 - Célula rítmica 3+3+3+3+2+2.....	112
Figura 107 - Solo de contrabaixo na música Camorrero.....	113
Figura 109 - Exposição do sujeito executado pelo contrabaixo na obra Labirinto.....	113
Figura 110 - Piano (sujeito) Contrabaixo (resposta).....	114
Figura 111 - Labirinto.....	115

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	7
INTRODUÇÃO.....	12
Metodologia.....	15
Dificuldades na pesquisa.....	16

Resultados esperados.....	17
CAPÍTULO 1.....	18
1.1 Origens do Tango.....	18
1.2 O Tango da Guardia Vieja.....	23
1.3 Organização científica do sexteto.....	25
1.4 Epoca de oro del tango.....	28
1.5 História do contrabaixo no tango.....	29
1.6 Primeiros contrabaixistas de tango.....	31
1.7 O papel do contrabaixo.....	35
CAPÍTULO 2 - Técnica.....	37
2.1 ARCO.....	37
2.1.1 Pegada do arco.....	38
2.2 MARCATO.....	41
2.2.1 Marcato em quatro.....	42
2.2.2 Marcato em dois.....	46
2.2.3 Marcato em dois invertido.....	47
2.2.4 Marcato yumba.....	48
2.2.5 Umpa-Umpa.....	50
2.3 PIZZICATOS.....	51
2.3.1 Pizzicato orquestral.....	53
2.3.2 Pizzicato com empuje.....	56
2.3.3 Pizzicato enganchado.....	58
2.3.4 Pizzicato estilo baixo elétrico.....	60
2.4 ARRASTRE.....	62
2.4.1 Arrastre curto.....	64
2.4.2 Arrastre curto com glissando.....	64
2.4.3 Arrastre longo.....	65
2.4.4 Arrastre longo com glissando.....	66
2.4.5 Arrastre curto articulado.....	67
2.4.6 Arrastre longo articulado.....	67
2.4.7 Arrastre com aproximação cromático.....	68
2.4.8 Arrastre com glissando e articulado.....	69
2.5 SÍNCOPA.....	70
2.5.1 Síncopa a tierra.....	71
2.5.2 Síncopa anticipada.....	75
2.6 PERCUSSÃO NO CONTRABAIXO.....	76
2.6.1 Strappata.....	77
2.6.2 Bombo.....	80
2.6.3 Faja.....	81
2.6.4 Tambor ou tamborcito.....	82
2.6.5 Chasquido.....	84

2.6.6 Silbido.....	84
2.6.7 Cordal.....	85
CAPÍTULO 3 Recursos idiomáticos.....	87
3.1 Melodia.....	87
3.1.1 Melodía Rítmica.....	88
3.1.2 Melodia Expressiva.....	89
3.2 Fraseo.....	90
3.2.1 Fraseo básico.....	91
3.2.2 Fraseo abierto.....	92
3.2.3 Fraseo cerrado.....	94
3.2.4 Fraseo estendido.....	95
3.3 La Pelotita.....	95
3.4 Recursos estilísticos.....	97
3.4.1 Candombe.....	97
3.4.2 Bordoneo.....	100
3.4.3 Acompañamento 3+3+2.....	101
3.4.4 Milonga.....	102
3.4.4.1 Milonga lenta piazzolliana.....	105
CAPÍTULO 4 - Processos criativos: análise das obras do pesquisador.....	106
4.1 Aspectos interpretativos e composicionais.....	106
4.1.1 A Don Osvaldo.....	106
4.1.2 A Fogo Forte.....	107
4.1.3 Milonga do exilado.....	110
4.1.4 Camorrero.....	111
4.1.5 Labirinto.....	113
Considerações finais.....	116

INTRODUÇÃO

O presente estudo investiga o papel do contrabaixo no tango, com o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre sua interpretação e linguagem dentro do gênero. Ao longo da pesquisa e da experiência do autor no universo do tango, identificou-se a carência de métodos que explorem e analisem as técnicas específicas do instrumento nesse gênero.

Para explicar o surgimento da ideia e da motivação desta pesquisa, considera-se importante apresentar brevemente a trajetória do autor. O pesquisador iniciou seus estudos musicais de forma autodidata, estudando de forma esporádica com professores e aulas particulares e cursos não concluídos, até se estabelecer no Rio de Janeiro. Ingressou no curso de Bacharelado em 2017 e, desde então, toda a sua formação acadêmica — tanto no Bacharelado quanto no Mestrado — ocorreu na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Na adolescência, ao buscar formação musical em Paysandú, Uruguai, constatou-se a ausência de aulas de contrabaixo, tanto em instituições quanto com professores particulares. Essa limitação motivou a mudança para Montevideu, onde, em 2009, matriculou-se no Curso de Introdução à Música (CIM), uma extensão universitária preparatória para o ingresso no ensino superior em música, entretanto o curso não foi concluído.

Em 2009, paralelamente ao desempenho de atividades profissionais nos setores de comércio e serviços alimentícios, iniciou-se o estudo do contrabaixo acústico com o professor Carlos Weiske. No ano seguinte, ingressou-se na Orquestra Escola de Tango *Destaoriya*¹, cujo programa incluía o estudo de partituras de tango, ensaios regulares e apresentações ao vivo em teatros e clubes, além de uma turnê pelo Uruguai entre 2010 e 2011.

No mesmo ano (2010), foi realizada a admissão na Orquestra Jovem do SODRE. A aprovação na audição possibilitou a atuação exclusiva na área musical, por meio do recebimento de bolsa da orquestra e da participação como músico *freelancer* em diversos agrupamentos de tango na cidade de Montevideu²

Ao desempenhar o papel de baixista em diversos estilos dentro do tango com diferentes orquestras, observa-se que grande parte do ensino desse gênero é transmitida de forma oral e visual. No aprendizado oral, os músicos mais experientes explicavam os conceitos

¹ Orquestra de formação de músicos jovens para aprimorar conhecimentos interpretativos de tango.

² Trabalhando em orquestras como: *Tango Sur de Montevideo* (estilo D'Arienzo), *Bien Camba Trio* (interpretando arranjos de Julian Plaza e Piazzolla.) *Los champions del 30*, (interpretando tangos de época), dentre outros.

verbalmente, geralmente com o apoio de partituras simples. No aprendizado visual e auditivo, foram observadas apresentações de orquestras de tango no Uruguai, permitindo a assimilação das técnicas, especialmente por meio da apreciação dos contrabaixistas em performances ao vivo.

No caso do pesquisador e os intérpretes de tango, encontram-se similaridades e concordâncias entre contrabaixistas autodidatas e acadêmicos. Esses paralelos se estabelecem na medida em que se apresenta um contrabaixista autodidata (como é o caso do pesquisador), que, no início de sua trajetória, enfrentou dificuldades econômicas e a necessidade de realizar trabalhos fora do campo musical. Os contrabaixistas de tango da *Guardia Vieja* iniciaram suas trajetórias de modo semelhante. Ao começarem seus estudos de forma autônoma, esses contrabaixistas encontraram caminhos diferentes para dominar a técnica, desenvolvida de forma autodidata.

Na segunda camada de contrabaixistas que integraram a história do tango, foram músicos de estudos acadêmicos, introduzindo técnicas e virtuosismo técnico. “O tango, com suas diversas vertentes e estilos, oferece um terreno fértil para investigar uma direção para o futuro e um crescimento em direção ao passado.” Com essa frase, Varchausky (2018) refere-se à redescoberta de orquestras menos populares do tango, bem como ao reconhecimento e à documentação de tratados, métodos e materiais novos, exemplificando as técnicas utilizadas na interpretação do tango e considerando como os diferentes recursos estilísticos influenciam a forma de tocar de cada orquestra. Por esse motivo, optou-se por explorar o estilo performático do contrabaixo acústico no tango, com a finalidade de documentá-lo textualmente, contribuir para sua divulgação, e colaborar para a difusão do conhecimento sobre Tango em língua portuguesa.

Neste trabalho, são priorizados os estudos de Juan Pablo Navarro³ (2013) e Ignacio Varchausky (2018)⁴ para se referir às técnicas do contrabaixo acústico no tango. Ambos

³ Juan Pablo Navarro - Nasceu em Avellaneda, em 9 de abril de 1971. É um professor de contrabaixo e educação musical formado pelo conservatório "Luis Gianneo de Mar Del Plata". Recebeu de uma bolsa da *Fundación Antorchas* para realizar uma Performance de Residência na *Carnegie Mellon University*, na Pennsylvania. Atuou como solista junto ao *Carnegie Mellon Contemporary Ensemble* e na , realizando a estreia mundial do concerto para contrabaixo e orquestra de Fermina Casanova. Também atuou como solista junto da *Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires* em uma versão original de Kicho, de Astor Piazzolla.

Atualmente acompanha o bandoneonista Néstor Marconi e faz parte da formação do quinteto de Diego Schissi e do *Quinteto Real*. Colaborou, em adição, com prestigiosos artistas da cena nacional e internacional: Leopoldo Federico, Horacio Salgán, Ubaldo De Lio, Joe Lovano, Richard Galliano, Vinicius Dorin, Walter Ríos, Julio Pane, *Quinteto Fundación Astor Piazzolla*, Chango Spasiuk, *Nini Flores Quinteto*, Susana Rinaldi, Guillermo Fernández, *Pablo Agri Cuarteto*, Carlos Corrales tríó, *Nicolás Guerschberg Sexteto*, Hermanos Núñez, dentre muitos outros.

⁴ Ignacio Varchausky - Estudou contrabaixo na *Escuela de Música Popular de Avellaneda* junto a Daniel Buono e posteriormente com Norberto Juez. Fundou a *Orquesta El Arranque*, com a qual gravou conjuntamente 10

acrescentam os recursos idiomáticos em relação ao tango e seus códigos. Essa relação ocorre principalmente por meio dos aspectos de *marcato*, síncope e *strappata*.

Assim como Navarro (2013), Varchausky (2018) expande essas ideias, complementando-as com outros aspectos relevantes da formação e das características do tango. Ainda para acréscimo e entendimento são utilizados como referência os materiais: *La Orquesta Típica, Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*, de Julian Peralta (2012), e Curso de Tango, de Horacio Salgán (2001).

Embora as primeiras orquestras de tango não tenham incluído o contrabaixo acústico entre os instrumentos principais, hoje os grupos de tango — tanto as *orquestas típicas* quanto os conjuntos menores — atribuem a ele um papel importante. As orquestras adotaram o contrabaixo, inicialmente, como apoio rítmico. Entretanto, atualmente, os arranjadores o utilizam para além de sua função como instrumento base, desenvolvendo frases cantadas, interpretações melódicas, solos e variações, com a finalidade de explorar novos recursos orquestrais. Contudo, devemos destacar que ainda existe pouca literatura voltada ao contrabaixo solista no tango e em outros gêneros.

Encontramos escassez de estudos sistemáticos em língua portuguesa sobre as técnicas do contrabaixo no tango. Este tema de pesquisa foi escolhido com o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre o gênero e de possibilitar a criação de obras originais com o contrabaixo como instrumento principal. A intenção deste trabalho é contribuir para os estudos de contrabaixo acústico no tango no Brasil.

Pretende-se apresentar as técnicas aplicadas ao instrumento e incentivar a continuidade do legado do tango por meio de futuras pesquisas. Além disso, busca-se contribuir com composições autorais, ampliando o corpus literário de obras para contrabaixo, em que o contrabaixo tenha um papel protagonista. Com esse propósito, a pesquisa articula experiência prática, consultas a especialistas e levantamento bibliográfico, detalhados no capítulo de Metodologia.

discos e viajou 300 cidades dos Estados Unidos, Europa, Ásia e América Latina. Dentre outras, destacam-se as atuações no *Lincoln Center*, em *New York*, junto a Wynton Marsalis e a *Lincoln Center Jazz Orchestra*; no *Teatro Carre*, em Amsterdã; no *Teatro Nacional “Palais Chaillot”*, em Paris; no *Orchard Hall*, de *Tokio*; no *Grieg Hall*, na Noruega. É o criador e diretor artístico do programa educacional *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*, alocado no Ministério da Cultura da cidade de Buenos Aires. Varchausky desempenha uma intensa carreira docente há quase 20 anos.

Metodologia

Metodologicamente, a pesquisa se apoia na interseção de cruzamentos em campos performáticos complementares. O diálogo entre esses eixos constitui o fundamento para uma compreensão mais aprofundada do tango, permitindo observar o tango para além de perspectivas isoladas, e abarca diferentes direções de aperfeiçoamento artístico, absorção da técnica expressiva do contrabaixo, escrita acadêmica, composição e performance.

Em primeiro lugar, foram feitas análises das obras de tango no aprofundamento interpretativo e composicional. Com um maior entendimento do tema, foi possível apresentar a análise escrita das técnicas adquiridas na especialização nestes dois anos de mestrado. Aportando a esta segunda parte escrita, foram realizadas gravações de material audiovisual com as figuras das técnicas adquiridas. A terceira parte do desenvolvimento artístico, consiste na criação de novas obras. A semente das novas composições foram concebidas ao mergulhar no mundo do tango e seus maiores compositores, dando lugar a cinco obras originais que foram, cada uma, influenciada por um compositor em particular da história do tango. Como quarto ponto, a defesa de produto artístico que será ao vivo, acrescentando na parte da performance e interpretação artística do pesquisador.

A pesquisa foi estruturada em duas partes: levantamento das técnicas no contrabaixo, escrita e outra prática/interpretativa. Dentro do trabalho escrito, são apresentadas a história do tango, os primeiros contrabaixistas, a *Guardia Vieja*, a *Guardia Nueva*, a época de ouro do tango, a técnica do contrabaixo e as análises da técnica aplicada.

A estrutura da dissertação se dá, da seguinte forma: Introdução; Capítulo 1, oferece uma contextualização histórica do tango, abordando sua origem, as *orquestras típicas*, os primeiros contrabaixistas, a *Guardia Vieja*, a *Guardia Nueva* e o *tango de vanguardia*; Capítulo 2, apresenta as técnicas do contrabaixo no tango, com destaque para o uso de *arrastre*, *marcato*, *pizzicato*, efeitos percussivos e síncopas; Capítulo 3, explora os recursos estilísticos do contrabaixo acústico na interpretação do tango, fundamentando-se na sistematização de um processo interpretativo por meio da análise dos aspectos técnicos e metodológicos utilizados por contrabaixistas, considerando os primeiros usos do instrumento no tango, e recursos estilísticos como: candombe, bordoneo, milonga e milonga lenta; Capítulo 4, apresenta os aspectos interpretativos e composicionais das obras compostas pelo pesquisador, utilizando os recursos técnicos estilísticos e idiomáticos do tango.

A segunda parte, que aborda o aspecto criação e prática, aborda a produção artística-performativa, que consiste na apresentação de um concerto como resultado da pesquisa. Nesse evento, o pesquisador, junto com o trio Tango Revirado, interpretou as obras compostas no último semestre do mestrado.

Esse concerto apresentou os resultados do aprendizado empírico adquirido ao longo do processo, destacando o contrabaixo como protagonista, assim, do mesmo modo, seu papel como instrumento acompanhante. Além disso, o trabalho inclui uma gravação profissional do concerto, que está disponível gratuitamente para o público por meio de plataformas digitais.

Para maior entendimento e compreensão do tema, foi realizada uma sistematização na produção do material utilizado nesta dissertação a partir de três pontos de vista: 1) a experiência e o aprendizado acumulados ao longo dos últimos 15 anos em investigações particulares, incluindo métodos de pesquisa comparativos, experimentais, descritivos, analíticos e aplicados; 2) consultas realizadas aos professores Motta e Cabarcos sobre questões técnicas e dificuldades enfrentadas na interpretação das obras; 3) levantamento bibliográfico de material técnico escasso em língua portuguesa e, em língua vernácula (espanhol), o que dificultou notoriamente a pesquisa devido à pouca disponibilidade de fontes existentes.

Trata-se de uma pesquisa aplicada artisticamente com o grupo Tango Revirado⁵.

Dificuldades na pesquisa

Como foi mencionado anteriormente, a escassez de materiais dificultou significativamente o levantamento de dados para embasar o estudo. Além disso, devido ao fato da pesquisa estar sendo conduzida no Brasil, enquanto a maior parte da bibliografia de interesse se encontra fisicamente no Uruguai e na Argentina, novas estratégias de busca tiveram que ser adotadas. Diante disso, recursos tecnológicos e ferramentas de comunicação digital foram utilizados para conduzir a pesquisa como suporte, mas sem resultados. Para complementar a análise, aulas remotas sobre o tema foram incluídas como fontes, podendo

⁵ Tango Revirado, referência na cena dos bailes e concertos de tango no Brasil, une a tradição do tango, da milonga e valsa aos imponentes tangos modernos de Astor Piazzolla, levando ao público os Bons Ares e a magia do tango autêntico. Os integrantes Martín Lima, no bandoneon (Argentina); Facundo Estefanell, no baixo (Uruguai) e Marcio Sanchez, no violino (Brasil); criam toda a atmosfera dos bailes portenhos e esquentam as noites do país, encantando o público em geral. Suas atuações incluem palcos como Café Berlin em Buenos Aires, Theatro Municipal de Rio de Janeiro, Sala Cecília Meirelles, Festival de Jazz de Rio das Ostras, e em diversos festivais, congressos e concertos de tango pelo Brasil.

citar as aulas remotas com os professores Gomes e Motta, trabalhando as obras solistas e comentando os recursos utilizados na interpretação do contrabaixo acústico no tango.

A falta de apoio financeiro (bolsas) dificultou o primeiro ano da pesquisa, privando viagens para o Uruguai e para a Argentina na busca de livros físicos e material impresso que nesses países. Não foi possível a compra em formatos digitais de materiais que existem unicamente físicos, impossibilitando totalmente a pesquisa no Uruguai.

Com isso, a parte da pesquisa que consta nas raízes do compositor, a importância do Uruguai no tango e na história desse ritmo no país, teve que, por faltas econômicas e de material na internet, ser totalmente eliminada. A limitação material direcionou o foco unicamente para as experiências e informações que temos sobre o tango vindo do discurso argentino.

Resultados esperados

Esta pesquisa tem como objetivos apresentar análises que contribuam para a compreensão e a interpretação do tango aplicado ao contrabaixo acústico, além de assimilar novos recursos performáticos. De igual maneira, foram criadas cinco obras originais no estilo do tango, com o intuito de ampliar o repertório existente e incentivar a continuidade dessa tradição musical.

Por se tratar de uma pesquisa dentro da área musical, especificamente de processos criativos que abrangem performance, interpretação, análise auditiva e também, com o objetivo de auxiliar na compreensão de pontos importantes sobre o tema, foram disponibilizados link com produções profissionais de material audiovisual, nos quais se pode analisar as figuras e os trechos expostos. Cumpre acrescentar que foram adicionadas fotos e imagens a fim de maior entendimento do tema.

Para além disso, espera-se que a pesquisa *O contrabaixo no tango: uma abordagem idiomática, estilística e composicional* possa contribuir para a aproximação cultural com o tango, ao trazer as vivências de um pesquisador uruguaio lusófono e traduzi-las para o português, dando continuidade ao legado do tango nessa língua.

O presente trabalho, por sua vez, apresenta a utilização intercalada de *pizzicato* e arco, recurso pouco recorrente na música popular, sendo quase incomum em gêneros como o choro e o jazz, nos quais a técnica predominantemente empregada pelos contrabaixistas é o *pizzicato*. Dessa forma, o trabalho propõe ampliar o diálogo acerca da inclusão dessa técnica,

que pode ser utilizada na fusão do tango com o choro, bem como na música instrumental popular brasileira, aportando elementos da técnica do tango que criem pontes com o contrabaixo acústico brasileiro. Por fim, busca contribuir para a redução das distâncias culturais entre Uruguai, Argentina e Brasil.

CAPÍTULO 1

Neste capítulo, são apresentados os contextos históricos do tango como gênero musical, abarcando suas diferentes épocas como: *Guardia Vieja*, *Guardia Nueva*, *Época de Oro* e *Tango de vanguardia*. Inclusive são abordados alguns dos nomes que influenciaram na técnica do contrabaixo acústico e sua participação na história do tango.

1.1 Origens do Tango

O tango é um gênero popular complexo e em constante evolução. Nos primórdios, intervieram a dança, a música, a poesia, a filosofia, a narrativa, o drama e o teatro. Além disso, dentro do tango, vemos elementos de raízes africanas, americanas e europeias (Azzi, 2002, p. 3).

O tango surge nos ambientes marginais das cidades portuárias do Rio da Prata, especialmente em Buenos Aires e Montevideu. Entre 1870 e 1880, a música de tango e o teatro cresciam juntos como expressão artística⁶. São visíveis duas direções sociais que aconteciam nesse momento: de um lado, os imigrantes (predominantemente italianos e espanhóis) chegando em massa; de outro, os gaúchos desarraigados⁷ que migravam para a cidade, mas sem conseguir se adaptar, permaneciam nas margens, nos subúrbios e em zonas marginalizadas.

Entre 1821 e 1932, imigrantes europeus de países como: Polônia, Itália, Espanha, tiveram como destino a Argentina e o Uruguai. Os censos de 1887 em Buenos Aires e de 1899 em Montevideu afirmam que metade da população era composta por imigrantes estrangeiros e a outra metade, por nativos (Ferrer, 1960, p. 16).

Por um lado, há a teoria *criolla*⁸ acerca da procedência etimológica do termo, que sugere que a palavra “tango” derivaria de uma pronúncia incorreta da palavra “tambor” (Matamoro, 1976, p. 57). O termo “tambor” era utilizado para designar os locais onde os negros se reuniam para celebrar suas danças (Romero, 2012, p. 363). Com uma transformação ambígua, a palavra “tango” foi mudando de *tambor* para *tambó*, derivando, finalmente, para “tango”.

⁶ Ferrer, 1960, p. 24

⁷ *Idem*.

⁸ Termo em espanhol para se referir aos Gaúchos.

Matamoro (1976), sustenta que o tango foi uma hibridez originada pela combinação de canções de caráter *criollo*⁹, arte europeia na América e música de escravizados¹⁰ (p. 62). O vocábulo “tango” possui origens incertas e, no século XIX, apresentava interpretações variadas. Ao longo da história, o termo foi sinônimo de diferentes manifestações culturais, como a *habanera* e o *tango andaluz*, vindos da Europa, especialmente da Espanha, com origem cubana. Também foi associado às canções e *zarzuelas*, assim como ao *candombe dos negros* e aos *tangos de negros*, termos genéricos que designavam as danças praticadas pelos negros em seus locais de baile (Romero, 2012, p. 363).¹¹

Além disso, o tango dos *compadritos* foi caracterizado pela “quebradura da cintura” (cortes e quebradas) e está ligado à cultura urbana da época (Romero, 2012, p. 363). O termo também se consolidou como *tango criollo*, *tango argentino* ou simplesmente *tango*, passando a representar a forma musical que conhecemos atualmente (Matamoro, 1976, p. 57).

Importante destacar que o tango dos *compadritos* também é referido como “tango americano” ou cubano, que foi exportado para a Espanha e posteriormente reintroduzido na América por meio das companhias de teatro musicado (Romero, 2012, p. 363). Quanto à etimologia da palavra, existem diversas teorias. Algumas sugerem origem no castelhano, enquanto outras apontam para os africanos.

Segundo Matamoro (1976), o termo “tango” tem origem em línguas africanas vigentes nas regiões de onde provinha o comércio escravista americano (p. 59). Essa hipótese ressalta a influência cultural africana na formação do tango, destacando a contribuição dos povos africanos trazidos para a América.

[...] o tango tem raízes e misturas europeias. *La habanera*, que embora receba esse nome por Havana, foi um ritmo que nasceu na Espanha durante a presença dos mouros e foi trazido à América com as colonizações. Essa célula rítmica se expandiu de Havana para toda a América Latina. Esse ritmo pode ser encontrado no tambor panamenho, no corrido venezuelano, na *chamarrita* do litoral argentino, na *pampeana* e na *milonga*, que cobre as planícies de Buenos Aires, Santa Fé, Uruguai e Rio Grande do Sul¹² (Matamoro, 1976, p. 86, tradução nossa).

⁹ *Idem*.

¹⁰ A escravidão na argentina tinha sido abolida em 1815, mas como todo o processo, não foi rápida sua aplicação. O desenvolvimento do tango foi influenciado fortemente pela presença do negro na Argentina e Uruguai ligadas ao candombe (Matamoro, 1976, p. 57).

¹¹ A mistura cultural entre negros, crioulos, gaúchos indígenas e imigrantes contribuiu para a formação do tango como estilo musical (Matamoro, 1976, p. 57).

¹² el tango tiene raíces y mezclas europeas. *La habanera*, que si bien recibe ese nombre por La Habana, fue un ritmo que nació en España durante la presencia de los moros y fue traído a América con las colonizaciones. Esta célula rítmica se expandió desde La Habana hacia toda América Latina. Ese ritmo puede encontrarse en el tambor panameño, en el corrido venezolano, en la *chamarrita* del litoral argentino, en la *pampeana* y en la

A música de tango, em seus primórdios e por muito tempo, esteve a serviço da dança. Contudo, é importante destacar que por volta de 1800, predominavam os valeses, e a polca chegou por volta de 1845. Nesse período também foram introduzidos o *pasodoble*, o *schottisch*, a mazurca, a *habanera* e, finalmente, o tango portenho com ritmo de *habanera* (Matamoro, 1976, p. 82).

Os espaços de dança eram, em sua maioria, zonas periféricas e marginais onde se dançava e bebia com música ao vivo. A expressão “ir ao fandango” ou “lugar de fandango” era utilizada antes do surgimento da expressão “ir à milonga” ou “milonguear”, indicando transformações na cultura e na linguagem relacionadas aos espaços de dança — primeiros precários e excluídos, depois aceitos pela burguesia e pela classe social alta¹³.

A *habanera* era utilizada por músicos eruditos; por exemplo, no primeiro ato de *Carmen*, de Bizet, a cigana aparece cantando uma *habanera*. Segundo Matamoro (1976), as músicas *habaneras* também eram denominadas tangos. Os tangos¹⁴ para piano de Albéniz são *habaneras* em estilo. Compositores como Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel e Debussy compuseram tangos incorporando ritmos de *habanera* (Matamoro, 1976, p. 87).

Em 1852 encontram-se, pela primeira vez, registros da palavra tango no dicionário da Real Academia Espanhola, no qual se define tango como “bailes de ciganos” (Matamoro, 1976, p. 83). Nesse sentido, a Academia faz referência a bailes com música *habanera* ou música cigana.

[...] o gaúcho, arruinado por uma circunstância que não compreendia, despojado de sua liberdade, de seus bens, de sua aparência, de seu alimento, de seus amores, de seu passado e de seu futuro, se entrincheirou no irremediável presente. Toda a violência de seu desenraizamento começou a gotejar, desde sua solidão e sua introspecção, sobre as margens da cidade¹⁵ (Ferrer, 1960, p. 18, tradução nossa).

Essa suposta presença do gaúcho na *Buenos Aires* do fim de século, e também a do imigrante europeu, leva Matamoro a afirmar que “o tango é [...] uma maneira de enraizamento do desenraizado, do europeu recém-chegado e do gaúcho desalojado” (apud Romero, 2012, p. 366).

No que se refere a parte musical, o que foi se denominando como tango, pequenos grupos foram orquestrados com combinações de violões (duos, trios e quartetos), trios de violão, flauta e violino, além de formações como violão, harpa e flauta. Para Ferrer (1960, p.

milonga, que cubre las llanuras de Buenos Aires, Santa Fe, Uruguay y Rio Grande do Sul (Matamoro, 1976, p. 86).

¹³ Matamoro, 1976, p. 87

¹⁴ O próprio termo tango foi usado por Ernesto Nazareth e outros compositores clássicos, para denominar choros, ou outros ritmos, a fim de não chamar eles de choro pela dicriminacao que este tinha.

¹⁵ el gaucho, estropeado por una circunstancia que no entendía, despojado de su libertad, de sus bienes, de su aspecto, de su alimento, de sus amores, de su pasado y de su futuro, se atrincheró en el irremediable presente. Toda la violencia de su desarraigo comenzó a gotear, desde su soledad y su introspección, sobre los bordes de la ciudad (Ferrer, 1960, p. 18).

30), essas formações, junto com os arranjos improvisados da época, marcaram a denominada *Guardia Vieja*, diante de uma tradição que se constituiu paulatinamente em torno da improvisação, da informalidade e da oralidade (Romero, 2012, p. 367).

Segundo Ferrer, “o primeiro tango deveria ser, por exemplo, *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal”, estreado em 1897 (Ferrer, 1960, p. 43). Embora essa data funcione como uma referência temporal, historiadores atribuem o início dessas denominações à músicas que foram efetivamente publicadas. Assim, pode-se afirmar que a *Guardia Vieja* começou antes de 1890, tendo a música *El Entrerriano* como um marco temporal de um processo que vinha sendo gestado e que teve seu ponto de partida com o compositor Rosendo Mendizábal (Martin, 2014, p. 89).

Pode-se dizer que esse tango ocorre no início da *Guardia Vieja*. Além disso, o *El Entrerriano* trazia, por exemplo, a forma em três seções de dezesseis compassos cada, que seria a mais comum entre os tangos da chamada *Guardia Vieja*, isto é, até cerca de 1920 (Romero, 2012, p. 367).

Na Figura 1, a seguir, obtida do arquivo *Tango de ayer y de hoje* de Pamela Martin (2014), é interessante observar como as *Guardias* foram divididas, separando os períodos históricos em compositores, intérpretes e arranjadotes. Sendo assim, a *Guardia Vieja*, tem como característica predominante os compositores de tango criadores de músicas célebres que seriam reinterpretadas em um segundo momento, *Guardia Nueva*. Além dos compositores, é possível observar uma grande evolução na interpretação, na performance e na reorganização das composições antigas. Também vemos que no final desta época e, das décadas de 1940 e 1950, ocorre a maior expansão artística voltada ao arranjo. Ainda que tenha havido compositores em todas as décadas, os tangos da *Guardia Vieja* foram os mais interpretados e arranjos.

Figura 1 - Mapa conceptual do tango.

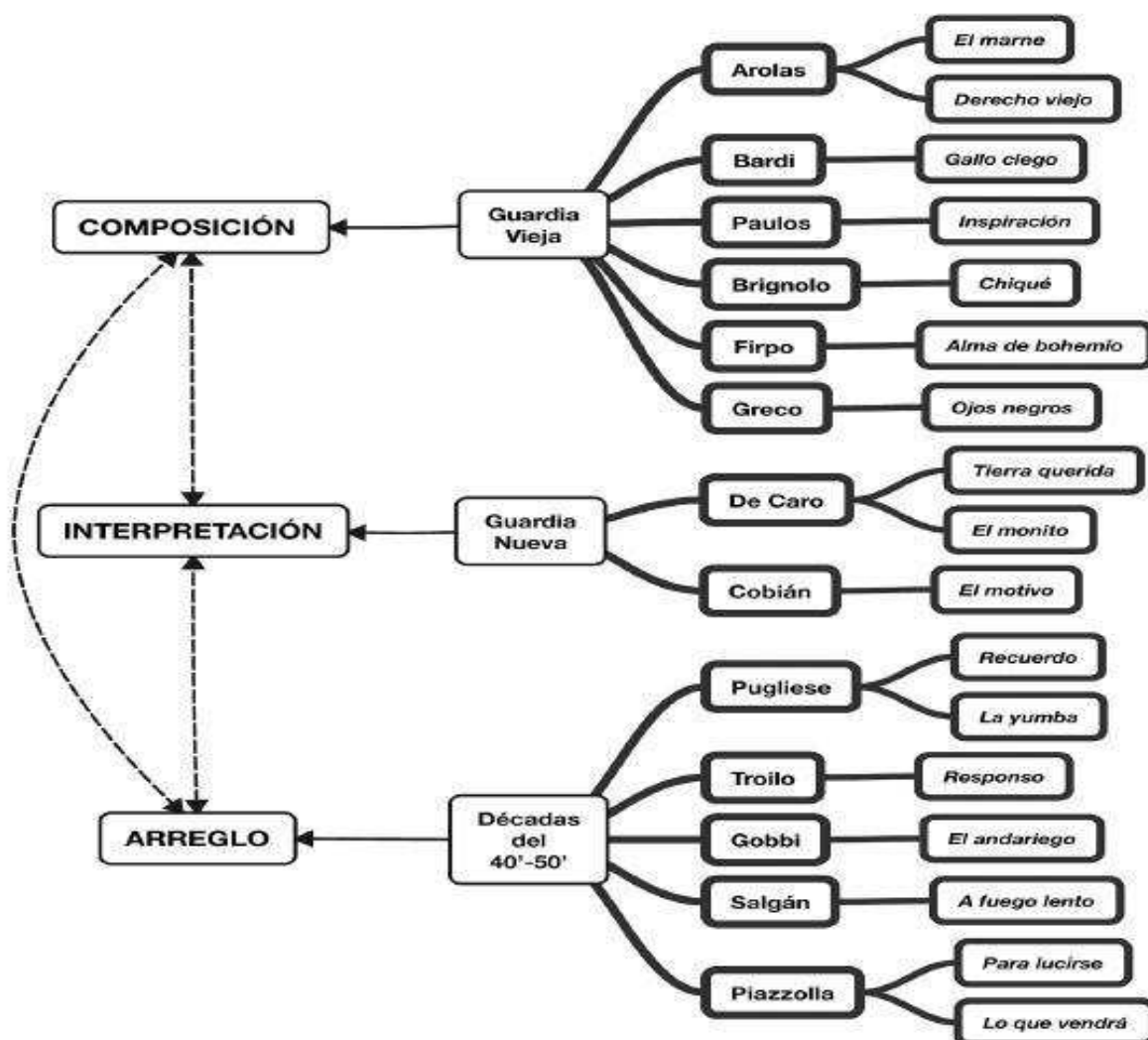


Figura 2: Mapa conceptual de compositores de tango instrumental de la primera mitad del siglo XX, y su relación con los procesos de *composición, interpretación y arreglo*.

Fonte: Martin, *Tango de ayer y de hoy*.

1.2 O Tango da *Guardia Vieja*

Historiadores como Ferrer (1960), Martin (2014) e Brunelli (2016) classificam o desenvolvimento do tango em períodos históricos, organizados de forma cronológica. Eles identificam a *Guardia Vieja*, que se estende aproximadamente de 1880 a 1920 (Ferrer, 1960, p. 32; Brunelli, 2010, p. 2), seguida pela *Guardia Nueva*, compreendida entre 1920 e 1935 (Brunelli, 2010, p. 2). Em seguida, ocorre a chamada *Época de Ouro del Tango*, de 1935 a 1955 (Martin, 2014, p. 83), que representa o auge da popularidade e sofisticação do gênero. A partir da década de 1960 até 1980, os estudiosos reconhecem o período de vanguarda e renovação, marcado por experimentações musicais e estilísticas. Por fim, o tango contemporâneo, que se inicia na década de 1980, estende-se até os dias atuais, encerrando a sequência histórica com essa última fase denominada de *Tango Contemporâneo*.

O tango, que emergiu da sociedade marginal das cidades rioplatenses, passou por distintas mudanças estilísticas e sociais ao longo de sua formação. Durante a primeira década do século XX, esse gênero era interpretado por *rondallas*, bandas militares, trios, pianos e pianolas. Sua circulação ocorria tanto de forma oral quanto por meio de registros fonográficos e partituras para piano, que serviam como ponto de partida para arranjos improvisados de conjuntos maiores. A interpretação dessa fase inicial era caracterizada por uma execução rígida, sem orquestrações (Brunelli, 2016, p. 30).

Essa etapa inicial, período conhecido como *Guardia Vieja*, é considerada por estudiosos como uma fase embrionária e de gestação do tango¹⁶. Segundo Ferrer (1960), “pode-se afirmar que o tango se gesta na *Guardia Vieja* e nasce na *Guardia Nueva*” (Ferrer, 1960, p. 79), indicando uma transição entre um estilo mais rudimentar e uma linguagem musical mais elaborada, que se consolidaram nas décadas seguintes.

Para Martin (2014), as origens do tango (aproximadamente 1890) até cerca de 1920 referem-se à *Guardia Vieja*. O gênero consolidou-se nesse período e também é conhecido como “espécie”, segundo o historiador C. Vega (apud Martin, 2014, p. 89). Naquele contexto histórico, os músicos tocavam tango no estilo conhecido como *a la parrilla*. Isso significava uma interpretação coletiva baseada em uma única partitura de piano, usada principalmente como guia pelos instrumentistas (Martin, 2014, p. 21). Na estrutura da música, identificamos uma forma tripartida (Martin), dividida em três seções harmônico-melódicas (A-B-C), forma utilizada na música popular. O trio é repetido na parte final, sendo essa seção denominada C, de acordo com a prática do arranjo oral.

As composições instrumentais desempenham um papel importante na história do tango. Entre os primeiros grandes nomes desse período, destacam-se Agustín Bardi, Eduardo Arolas e Ángel Gregório Villoldo (Martin, 2014, p. 90). Essa fase inicial contava com certa precariedade: a maioria dos músicos era autodidata, e as composições apresentavam estruturas simples, geralmente sem arranjos escritos. Os próprios músicos criavam os arranjos oralmente e os executavam de forma improvisada.

¹⁶ (Ferrer, 1960, p. 78).

Apesar das ponderações dos dois renomados estudiosos do tango, para a memória tanguera, Ángel Gregório Villoldo (1861-1919) é “*el papá del tango criollo*”. Assim o chamara, em 1913, a Casa Tagini, ao divulgar um catálogo das gravações dos seus discos. (Romero, 2012, p. 367)

Na dimensão social, o tango da *Guardia Vieja* transitava unicamente por grupos marginais. Por consequência, sofreu rejeição por parte das classes altas, classe média e proletariado (Ferrer, 1960, p. 32). Os músicos de tango, por não conseguirem viver exclusivamente dessa profissão, frequentemente desacreditada à época, exerceram outros ofícios para garantir sua sobrevivência. Arolas trabalhou como pintor de cartazes; Greco, como jornalista; Bero atuou como pintor de brochura grossa; Contursi foi sapateiro; Firpo, pintor de letras e decorador; e Villoldo trabalhou como linotipista (Ferrer, 1960, p. 47).

Em 1863 chega o *bandoneón* ao Uruguai, trazido da Suíça; estima-se que tenha chegado em 1870 à Argentina, por meio de alemães e italianos. Por volta de 1911, surgem os primeiros registros do *bandoneón* de Vicente Greco (compositor de tangos como *Racing Club*, *Ojos Negros* e *La Viruta*)¹⁷. No mesmo ano (1911), aparecem as primeiras gravações em *long play* apresentadas com a denominação de *Orquesta Típica Criolla* (Crespi, 2014, 4min03s).

Em 1912, a formação liderada por Juan Maglio, conhecido como *Pacho*, tornou-se a segunda *orquesta típica* a realizar gravações em disco. A orquestra, nomeada *Orquesta Típica Pacho*, seguia a instrumentação tradicional da época, composta por quarteto de flauta, violino, *bandoneón* e violão (Brinda, 2014, 4min47s). No mesmo ano, a Colômbia convidou o grupo de Gerardo Esposito para realizar uma gravação, tornando-se o primeiro *trio típico* a gravar em disco, com Roberto Firpo no piano (Brinda, 2014, 6min)¹⁸. No ano seguinte, 1913, Roberto Firpo tornou-se o primeiro músico a incorporar o piano na *orquesta típica*.

No ano de 1916, os conjuntos de tango deixaram de usar a flauta, e o piano passou a ser um instrumento definitivo. Todas as orquestras de tango adotaram o piano. Dois violinos assumiram a função que antes era da flauta, ao adotar a corda nas orquestras a flauta foi excluída da orquestração.

Ao se estabelecer como instrumento base da orquestra, o piano exigiu que os grupos se fixassem em clubes e cafês, já que não era possível movê-lo constantemente. Essa limitação contribuiu para que os músicos e as orquestras tivessem trabalho fixo, tocando, na maioria das vezes, no mesmo local. Quando saíam para turnês ou apresentações em outros pontos da cidade, os estabelecimentos contratavam orquestras substitutas (Mamone, 2014,

¹⁷ CRESPI. Entrevista concedida no vídeo. *Las historias de las orquestas: orígenes y evolución (1895–1935)* [vídeo]. YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7XZEFMV-uw>. Acesso em: 1 ago. 2025. (Binda, 2014, 7min47s).

¹⁸

8min13s)¹⁹. Em constante evolução, o tango sofreu experimentações e intercâmbios de instrumentos. A formação de grupos denominada *orquesta típica* surge em suas primeiras manifestações musicais entre 1915, (Ferrer, 1960, p. 58). Em 1916, Francisco Canaro adota o contrabaixo acústico²⁰ e o piano como instrumentos definitivos do grupo. Com isso, as *orquestas típicas* perduraram por grande período com a orquestração: quatro *bandoneones*, quatro violinos, piano e contrabaixo acústico. Esse padrão foi adotado por todas as orquestras, que, por momentos, mantiveram em número os mesmos instrumentos.

1.3 Organização científica do sexteto²¹

Segundo Ferrer (1960), após 1920, a orquestra de Roberto Firpo — que por sua vez seria superada pela de Juan Carlos Cobián, compositor do tango *El Motivo* — marcou o fim do período denominado *Guardia Vieja* (p. 47). A partir da década de 1920, surgem no tango novas figuras e valores: músicos formados em conservatórios, em sua maioria filhos de imigrantes. O tango assume um ar melancólico e o pianista Stampone²² o descreve como uma melodia *pucciniana*, com uma sensibilidade lírica inspirada nas saudades do passado, especialmente influenciada pelos imigrantes italianos.

Segundo Crespi (2014), entre 1917 e 1918, Juan Maglio Pacho nomeou uma de suas obras *La Guardia Vieja*, em homenagem à fase embrionária do tango. Com esse gesto, encerrou-se simbolicamente essa primeira etapa e inaugurou-se uma nova fase, marcada por transformações significativas na interpretação do gênero. Esse período de transição deu espaço ao surgimento da chamada *Guardia Nueva*, caracterizada pela ampliação dos recursos expressivos, pela sofisticação dos arranjos com uma abordagem mais elaborada nos escritos e orquestrados.

Mesmo no tango instrumental, historiadores destacam que o início da *Guardia Nueva* está relacionado à interpretação de *Mi noche triste* pela voz de Carlos Gardel (Crespi, 2014,

¹⁹ MAMONE. Entrevista concedida no vídeo *Las historias de las orquestas: orígenes y evolución (1895–1935)*, de Pablo Stafforini. YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_7XZEFMV-uw. Acesso em: 1 ago. 2025. Tempo: 8min13s.

²⁰ O contrabaixista chamava-se Leopoldo Thompson.

²¹ A expressão Organização científica foi uma frase do próprio Julio De Caro, para fazer referência à utilização do arranjo e de como tinha importância cada instrumentista. Na *Guardia Vieja* e antes, as partituras serviam mais como guia que como arranjo em si: os músicos improvisam suas partes simplesmente com uma partitura a *la parrilla*. (Algo assim como um partitura com melodia e acompanhamento ou simplesmente de piano). https://www.youtube.com/watch?v=_7XZEFMV-uw

²² Conforme observado em Diálogos. O pianista Atilio Stampone descreve a melancolia como de Puccini. (DIÁLOGOS. *Diálogos*. [vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcGzm8bI7B4>. Acesso em: 2 jan. 2026. Tempo: 5min29s.

17min50s)²³. A versão original, instrumental, chamava-se *Lita* e foi composta por Samuel Castriota em 1915. Em 1917, Pascual Contursi escreveu a letra e nesse mesmo ano Gardel incorporou o tango cantado com um *fraseado rubato* (Martin, 2014, p. 21).²⁴

Em 1917, surge Osvaldo Fresedo, figura reconhecida na busca pela expansão sonora. Fresedo foi responsável por revolucionar o tango ao imprimir-lhe um tom mais sofisticado e lírico. Além disso, ele inovou na formação instrumental ao incluir uma seção completa de cordas — com quatro violinos, viola e violoncelo — e incorporar instrumentos como vibrafone, bateria, harpa e flauta²⁵. Essa formação, inspirada por Paul Whiteman²⁶, tornou-se referência para outras orquestras (Mamone, 2014, 20min).

A partir da década de 1920, o desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação, como o rádio e, posteriormente, a televisão, desempenhou papel fundamental na difusão e transformação do tango. Um dos fatores econômicos que impulsionou as *orquestas típicas* foi o custo reduzido em relação às orquestras sinfônicas, que exigiam no mínimo 80 músicos. Com formações que variavam de 6 a 16 integrantes, as *orquestas típicas* tornaram-se mais viáveis para gravações e transmissões ao vivo, contribuindo para sua popularização.

Nesse cenário, duas gravadoras dominavam o mercado fonográfico do tango: Odeon e Victor, cada uma representando correntes musicais distintas (Brinda, 2014, 26min30s). A Victor, por exemplo, apostava em arranjos criativos e sofisticados, com uso frequente de

²³ CRESPI. Entrevista concedida no vídeo *Las historias de las orquestas: orígenes y evolución (1895–1935)*, de Pablo Stafforini. YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7XZEFMV-uw>. Acesso em: 1 ago. 2025. Tempo: 17min50s

²⁴ Com isso, dava-se o primeiro passo para essa variante do tango que, dali em diante, passou a ser conhecida como “*tango-canción*”. “*Lita*/Mi noche triste” era um tango em três partes, no estilo da “Guardia Vieja”, mas a novidade estava em seus versos e também na forma inovadora e “moderna” que Gardel imprimiu com seu canto.

²⁵ Formou sua orquestra em 1918 com Julio de Caro ao violino para tocar no Casino Pigall. Foi a primeira a soar totalmente melódica e o estilo refinado, o bom gosto, a delicadeza dos timbres, atraíam as classes mais altas, ampliando o público tangueiro, ainda que trazendo também uma mensagem de arrabal, que sempre emergia de sua arte.

Em 1921 a Orquestra TÍPICA SELECT viagem aos EUA, nesse momento conheceu o trabalho de Paul Whiteman onde inspirou-se na grande orquestra e incluiu novos instrumentos na orquestra típicas.

Osvaldo Fresedo foi nos anos 20 uma das figuras mais importantes do tango. Passou por diversas formações, com sax, viola, violoncelo, bateria (em 1924) incorporando recursos da técnica orquestral, sem jamais perder seu estilo inconfundível e em constante aperfeiçoamento sonoro. Dizia que a bateria preenchia suavemente os vazios rítmicos e o vibrafone dava mais riqueza melódica e a harpa reforçava as cordas. Foi a primeira que soou como orquestra de concerto. Em 1926 forma uma segunda orquestra para tocar em um bar com seu nome. Em 1927 para atender à demanda, formou uma terceira para tocar no Royal Pigall e manteve 5 orquestras sob sua direção, tendo numa delas Di Sarli ao piano, que claramente receberá influência de seu estilo.

²⁶ Paul Whiteman (nascido em 28 de março de 1890, Denver, Colorado, EUA — falecido em 29 de dezembro de 1967, Doylestown, Pensilvânia, EUA) foi um líder de banda americano, conhecido como o “Rei do Jazz”. O termo “jazz” foi usado para se referir à popularização de um estilo musical que ajudou a apresentar o jazz ao público em geral durante as décadas de 1920 e 1930. Como líder de uma das bandas de dança mais populares dos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e 1930, Whiteman produziu gravações de enorme sucesso, e a imprensa frequentemente o chamava de “Rei do Jazz”. Suas gravações mais populares incluem “Whispering”, “Valencia”, “Three O’Clock in the Morning”, “In a Little Spanish Town” e “Parade of the Wooden Soldiers”. Whiteman liderava um conjunto geralmente grande e explorava muitos estilos musicais, como a fusão de música sinfônica e jazz, como em sua estreia de *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin.

solos, valorizando a riqueza melódica de compositores como Cobián e Fresedo. Em 1920, para competir com a Odeon, a Victor criou a *Orquesta Típica Select*, que se tornou modelo ao incorporar novos instrumentos, como o violoncelo, ampliando os matizes sonoros e estabelecendo um novo padrão estético seguido por outras orquestras da época (Brinda, 2014, 18min).

Segundo Ferrer (1960), Julio De Caro desempenhou um papel protagonista no desenvolvimento do tango. Após atuar como primeiro violinista na orquestra de Eduardo Arolas, ele integrou o conjunto de Osvaldo Fresedo e também colaborou com Juan Carlos Cobián (Ferrer, 1960, p. 58). Em 1923, Juan Carlos Cobián designou Julio De Caro para assumir a direção do sexteto, inovando com a duplicação dos violinos e do bandoneon, além do contrabaixo como instrumento rítmico fundamental.

A orquestra de Julio De Caro introduziu o virtuosismo, associando-o aos contracantos dos violinos e à incorporação dos solos de bandoneon. Julio De Caro era conhecido, além de diretor, como um virtuoso violinista. Na época, devido às precárias formas de amplificação do som, foi-lhe concedido um violino-corneta, fato considerado pitoresco naquele contexto, pois o violino ganhava volume sem a necessidade de amplificação direta.

Segundo o próprio Julio De Caro, ele organizou cientificamente o sexteto, além de fixar, por muitos anos, a formação final da *orquesta típica*. Trata-se de uma organização que revolucionou o tango ao introduzir o arranjo musical escrito. Esse acontecimento marcou o início da *Guardia Nueva* que se consolidou com a variante proposta pelo conjunto de Julio De Caro (Ferrer, 1960, p. 47). Seu sexteto aproveitou a experiência de Cobián e Fresedo e passou a utilizar, de forma generalizada, outros recursos do tango.

Essa prática (arranjo musical escrito) contrapôs-se ao tango da *Guardia Vieja*, executado de maneira improvisada, conhecido como *tocar a la parrilla*, que consistia apenas em uma partitura para piano, cuja execução não seguia fielmente o que estava escrito. Assim, o arranjo musical passou a ter um papel central na performance do tango e os músicos e instrumentistas começaram a se destacar como virtuosos na interpretação e na técnica (Di Paulo, 2014, 30min39s).²⁷

A evolução dos conjuntos instrumentais e as experimentações tímbricas observadas na denominada *Guardia Nueva* estendem-se aproximadamente de 1920 a 1940, configurando um período de intensas transformações na prática interpretativa e na organização das orquestras de tango (Ferrer, 1960, p. 33). Para Ferrer, a consolidação da noção de propriedade intelectual desempenha papel fundamental na delimitação da *Guardia Nueva*, uma vez que a ascensão do comércio do tango marca profundamente esse período histórico. Como consequência desse processo, emergem os solistas e afirma-se a orquestração como base do temperamento interpretativo do tango (Ferrer, 1960, p. 34).

²⁷ DI PAULO. Entrevista concedida no vídeo *Las historias de las orquestas: orígenes y evolución (1895–1935)*, de Pablo Stafforini. YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7XZEFMV-uw>. Acesso em: 1 ago. 2025. Tempo: 30min39s

1.4 *Epoca de oro del tango*

Entre os anos de 1938 até finais quarenta, o êxito de Juan D'Arienzo foi desmesurado ao chegar com uma estética de renovação do gênero e atrair grandes massas de público aos clubes de baile e cafés de *Buenos Aires*. Seu estilo caracterizava-se por um *tempo* acelerado e fortemente rítmico, criado essencialmente para incentivar as pessoas a dançar. Entre o fim da década de 1930 e o início da década de 1940, a influência da *Orquesta* de Juan D'Arienzo levou praticamente todas as orquestras de tango da época a redefinir e acelerar o tempo rítmicos, como pode ser observado nas orquestras de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Ricardo Tanturi, Osvaldo Fresedo.

A *época de oro del tango* tem início por volta de 1935 e estende-se aproximadamente até 1955,²⁸ período marcado por ampla difusão do gênero e pela consolidação das principais formações orquestrais e estilos do tango (Martin, 2014, p. 90). Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial na Europa, as gravadoras enfrentaram dificuldades na importação de discos estrangeiros, o que levou as companhias nacionais a investir no mercado interno, a fim de evitar prejuízos financeiros o que favoreceu significativamente a produção local, ampliando as oportunidades de trabalho para músicos atuantes em rádios, estúdios de gravação e apresentações ao vivo, ao mesmo tempo em que a venda de discos atingia níveis elevados.

O surgimento da orquestra de Aníbal Troilo, em 1937, seguido, dois anos mais tarde, pela formação da orquestra de Osvaldo Pugliese, em 1939, representa um momento decisivo no desdobramento histórico do tango, particularmente no processo de renovação estética que essas orquestras impuseram como sua marca que estudamos até hoje associado. Aníbal Troilo, figura única no bandoneonista, foi compositor de grandes sucessos do repertório do tango, entre os quais se encontram *Sur*, *Garúa*, *La última curda* e *Romance de barrio*. Desde o início atuou ao lado de importantes músicos do meio *tanguero*, como Juan Maglio “Pacho”, Cobián, Elvino Vardaro, Julio De Caro. (Ferrer, 1960, 65).

Com a orquestra de Aníbal Troilo, destaca-se ainda a presença do pianista Orlando Goñi, figura central na consolidação de uma linguagem pianística moderna no estilo. Sua atuação é frequentemente associada ao surgimento do chamado “tango moderno”, estabelecendo conexões diretas com pianistas posteriores. A influência de seu projeto chega até Piazzolla como compositor e arranjador (Martin, 2014, p. 104).

²⁸ (Brunelli, 2010 p.15).

Em 1925, Osvaldo Pugliese estreou como compositor com o tango *Recuerdo*, (Ferrer, 1960, p.28) obra que se tornaria um marco histórico tanto no repertório do gênero quanto em sua trajetória artística. Anos mais tarde, em 1939, Pugliese estreia oficialmente com sua própria *orquesta típica*, consolidando uma linguagem musical fortemente influenciada pela tradição inaugurada por Julio De Caro, referência fundamental para a renovação estética do tango nas décadas seguintes (Ferrer, 1960, p. 28). A partir desse início, a orquestra de Pugliese figura entre as mais relevantes do gênero até sua consolidação definitiva no cenário *tanguero*.

A partir da década de 1940, observa-se, no âmbito das orquestras de tango, a consolidação do papel do arranjador, figura responsável por conceber e estruturar a escrita musical destinada à orquestra. Conforme aponta Mamone, o orquestrador é aquele que imagina, transcreve e traduz para o conjunto orquestral as ideias musicais originalmente concebidas no processo interpretativo.

Segundo Ferrer (1960, p. 33), ao longo desse processo histórico, surgem diferentes variações formais do gênero, tais como o *tango-milonga*, o *tango-romanza* e o *tango-canção*, este último caracterizado pela presença da letra. O autor destaca ainda que a linguagem do tango resulta de uma amálgama entre o espanhol e o lunfardo, incorporando contribuições de dialetos italianos e vocábulos de origem indígena, aspecto que reforça o caráter híbrido do gênero (Ferrer, 1960, p. 33).

1.5 História do contrabaixo no tango

Dentre os poucos documentos e registros existentes sobre o contrabaixo no tango, destaca-se uma única revista de 1964, *Cuadernos de Tanguendo, n.1 – Publicación de “El Club de la Guardia Nueva”*. Este artigo se apoia em duas fontes principais: “*Los instrumentos de la orquesta: el contrabajo*”, de Walter Guido, publicado na revista *Clave*, nº 16, out./dez. de 1955; em “*La historia de la Orquesta Típica*,” de Dr. Luis A. Sierra, Music-Hall, Buenos Aires, 1960.

A revista, que apresenta um formato datilografado, foi publicada em outubro de 1964 e escrita pelo contrabaixista de tango uruguaio Néstor Casco²⁹. A obra oferece informações de

²⁹ Nestor Casco, contrabaixista Uruguaio (24 DE JULIO DE 1927 NACE EN MONTEVIDEO) **CASCO, Néstor**. Los instrumentos en el tango: el contrabajo. *Tanguedia: revista cultural de tango*, Montevideo, n. 1, p. 10–13, 1964.

grande valor sobre os primórdios do contrabaixo acústico no tango e sua introdução nas *Orquestas Típicas*, além de destacar os nomes dos contrabaixistas que marcaram a história desse estilo musical, que hoje conhecemos como “tango”.

O contrabaixo é um instrumento derivado da viola da gamba e da família dos violinos. Por seu registro grave, tamanho e espaçamento das cordas é um instrumento de execução lenta, embora, em algumas ocasiões, possa apresentar passagens rápidas (Casco, 1964, p. 4). Esse instrumento chegou a Montevideu e *Buenos Aires* no final do século XIX, trazido por imigrantes europeus — possivelmente italianos. O contrabaixista Alcides Rossi, integrante da Orquestra de Osvaldo Pugliese e do Sexteto Tango, afirma que seu instrumento pertenceu a seu avô, que o trouxe da Itália por volta de 1880, em um barco.³⁰

Como explica Néstor Casco (1964), a incorporação do contrabaixo, do piano e da bateria fortaleceu a base rítmica das agrupações musicais (p. 4). No entanto, a bateria não teve continuidade, enquanto o piano e o contrabaixo se consolidaram como instrumentos indispensáveis na formação das orquestras típicas (Casco, p. 3). No gênero, o contrabaixo tem duas responsabilidades: acompanhar a melodia e oferecer sustentação harmônica. As funções principais do instrumento, são cobrir as notas graves da harmonia e apoiar o ritmo.

“Esta iniciativa é exclusivamente de minha autoria”, escreveu Francisco Canaro. Ele se considerava o responsável por enriquecer as *Orquestas Típicas* ao incorporar o contrabaixo como instrumento fundamental e indispensável para garantir uma base rítmica. (Casco, 1964, p. 3). Apesar desta afirmação de Francisco Canaro, o contrabaixo acústico já vinha sendo utilizado em alguns grupos menores. Duos e trios começavam a experimentar o instrumento, embora Canaro receba os créditos por ter sistematizado seu uso nas formações fundamentais das primeiras orquestras de tango. Com isso, em 1916, surge a agrupação denominada *Orquesta Típica Sinfónica*. Formada por Francisco Canaro como diretor, cinco bandoneones, quatro violinos, piano e contrabaixo.

Nos primórdios da música na América Latina, já se observavam dificuldades econômicas e precariedade na formação de músicos. Os primeiros contrabaixistas eram, em sua maioria, autodidatas, sem formação acadêmica, provenientes de outros instrumentos como o violão ou a viola, não conseguiram trabalho nos seus instrumentos e foram obrigados a mudar para o contrabaixo acústico.

³⁰ TONELLI, Daniel e TURRISI, Marcelo, Documental *Alcides y Aniceto. Los Rossi, un siglo de Tango*. [vídeo] Coordenação de produção de Silvina Damiani. YouTube, 2017. Publicado em: 3 oct 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqHwQ2rkLAg&t=736s>. Acesso em: 10 ago. 2025.

Segundo Casco (1964), a evolução da técnica do contrabaixo resultou da combinação de dois tipos de instrumentistas. De um lado, os autodidatas, que se formam sozinhos; de outro, os escolásticos, que estudaram em conservatórios, mas não tinham formação específica no contrabaixo. Os músicos autodidatas, cuja formação inicial estava centrada no violão, transferiram para o contrabaixo técnicas características desse instrumento, adaptando-as de maneira a fortalecer a base rítmica. Ao contrário dos escolásticos — que migraram de instrumentos como o violoncelo e a viola, e traziam conhecimentos eruditos e técnicos, como agilidade, domínio do arco e afinação —, os autodidatas possuíam uma formação mais popular. (Casco, 1964, p. 3).

1.6 Primeiros contrabaixistas de tango

Os precursores do contrabaixo no tango são figuras autodidatas ou com formação acadêmica básica. A grande maioria começou com outros instrumentos, como o violão, a viola e o violoncelo. Com a queda da utilização do violão e a introdução do piano e do contrabaixo acústico, muitos músicos migraram para este último. Por terem pouco trabalho com seus instrumentos principais, mudaram para o contrabaixo e contribuíram para a inauguração da história desse instrumento no tango. Entre os nomes que se destacam estão Leopoldo Thompson³¹, Rafael Canaro, Rodolfo Duclós e Luis Bernstein. (Casco, 1964, p. 5)

Posteriormente, instrumentistas de formação acadêmica começaram a tocar tango, oferecendo uma base sólida para a técnica do instrumento. Tal é o caso de Enrique Kraus, músico formado em conservatório, que foi contrabaixista e violoncelista em várias orquestras sinfônicas de Buenos Aires. Kraus foi convidado por Roberto Firpo, uma das figuras mais importantes do tango, e, mais tarde, convocado para o Sexteto de Julio De Caro.

Nos parágrafos subsequentes, apresenta-se alguns dos contrabaixistas mais importantes que tiveram um aporte significativo na invenção ou descoberta de técnicas que, hoje em dia, são fundamentais para tocar e obter o som característico do tango. Entre eles são encontrado os nome de:

³¹ Leopoldo Thompson tem o mérito de ser o primeiro contrabaixista de verdade, segundo o Dr. Luis A Sierra: “el primer contrabajista en serio del tango y tan serio que no tendría nada que envidiarles a los puntales de la actualidad”. Inicia-se com Francisco Canaro no ano 1916 e, com efeito, é o criador do recurso percussivo de “canyengue”. (CASCO, 1964, p. 5) (Tradução nossa)

Vicente Sciarretta, (1902 - 11 dezembro 1981) reconhecido contrabaixista do Sexteto de Julio De Caro. Contava com uma técnica aprimorada e profundo conhecimento do instrumento. Participou da orquestra de Pedro Laurenz em 1925.

Pepe Díaz, não possuía uma técnica aprofundada. Pelo contrário, seu aporte ao estilo foi de invenções inovadoras e de grande sensibilidade. Foi criador de um ritmo milonga, mesclando *arrastre* e *bordoneos*. Surgiu no laboratório das primeiras Orquestras de Osvaldo Pugliese e Alfredo Gobbi. Segundo Hector Stamponi, representava um dos poucos nomes importantes no tango. Integrou a Orquestra de Astor Piazzolla junto com o cantor Fiorentino, em 1944 (Casco, 1964, p. 6).

Hamlet Greco foi um contrabaixista com uma intensa atuação como solista da Orquestra Sinfônica Nacional e Orquestras Típicas de Tango. Foi um dos instrumentistas mais brilhantes da Argentina, “com seu legado reconhecido particularmente através do seu labor com a Orquestra de Carlos Di Sarli e Astor Piazzolla”. (Casco, p. 6, tradução nossa)

Aniceto Rossi³², foi o contrabaixista por longa data na Orquestra de Osvaldo Pugliese sendo o inventor do *jeito* de tocar *La Yumba*. *Yumba*, golpe de arco com um staccato enérgico na condução rítmica³³ — uma técnica consagrada por um acento violento extremamente curto e marcado nos tempos 1 e 2 do compasso, e, com os tempos 3 e 4, em um intenso contraste, tocados em “*pp*” ou “*p*”.

Kicho Días é um dos nomes mais citados e idolatrados pelos contrabaixistas de tango e por músicos em geral. Pertenceu à Orquestra de Anibal Troilo por 20 anos, e ao primeiro quinteto de Piazzolla, com quem trabalhou junto por 17 anos. Além de formar parte do Quinteto Real.

Se destaca por una marcación corta y liviana del ritmo, usa el “glisando” con particular pericia y es creador de un efecto que emplea frecuentemente, el “grupetto” de notas en “pizzicato”, para apuntar los contracantos de los solistas y también en los sincopados, en los que se destaca por su maestría y completísima factura. (CASCO, 1964, p. 7)³⁴

³² Canaparo, I. A. (27 de febrero de 2025). *Aniceto Rossi, el gran contrabajista de Osvaldo Pugliese*. Semanário de Junín. Recuperado de <https://semanariodejunin.com.ar/nota/56936/aniceto-rossi-el-gran-contrabajista-de-osvaldo-pugliese>

³³ CASCO, Néstor. Los instrumentos en el tango: el contrabajo. *Tanguedia: revista cultural de tango*, Montevideo, n. 1, 1964. p 6

³⁴ Destaca-se por uma marcação curta e leve do ritmo, utiliza o **glissando** com particular perícia e é criador de um efeito que emprega com frequência: o “**grupetto**” de notas em **pizzicato**, utilizado para realçar os contracantos dos solistas e também nos trechos sincopados, nos quais se sobressai por sua maestria e acabamento extremamente completo. (Casco, 1964, p. 7)

Com a evolução das *orquestas típicas*, surgiram os arranjadores e, com eles, o virtuosismo. Violinistas como Julio De Caro e Enrique Mario Francini, surgem atendendo à necessidade de exaltar as principais condições técnicas de cada instrumentista. No contrabaixo acústico, **Enrique Kraus** foi o precursor desse movimento, atribuindo-lhe o virtuosismo ao executar “solos” e “cordas duplas” no contrabaixo acústico. (Casco, 1964, p. 6). As amplificações e as captações de gravações na época eram bem limitadas. A precariedade da tecnologia nos registros do contrabaixo fazia com que dificilmente houvesse espaço para solos ou passagem *virtuosos*, por conta da baixa capacidade de captação dos graves pelos microfones. (Casco, 1964, p. 7).

La primera grabación de un “solo” corresponde al año 1944, siendo registrada por Aniceto Rossi con la Orquesta de Pugliese, en el tango de Julio De Caro “Tierrita Querida.” Es un pasaje en pizzicato que se escucha dos veces en distintos lugares de la obra. (Casco, 1964, p. 7)³⁵

Em 1947, **Fernando Cabarcos** realizou uma passagem solista dentro da estrutura composicional e orquestração do tango. Essa participação foi gravada na música *Boedo* de Julio De Caro na Orquestra de Francini - Pontier. (Casco, 1964, p. 7). Cabarcos executa a melodia com a técnica de *pizzicato* em dois momentos da música.

O primeiro solo virtuosístico foi na variação da música *Canaro en Paris* de Scarpino e Caldarella, interpretada pelo contrabaixista Aniceto Rossi na orquestra de Osvaldo Pugliese, realizada no ano de 1949 (Casco, 1964, p. 7). Segundo Alcides Rossi³⁶, no café nacional em Buenos Aires, pelo menos um músico entrava em cena para anunciar que a orquestra regressava ao palco. Em uma dessas ocasiões foi a vez de Aniceto. Ele não falou para o público nessa ocasião — ao invés disso, começou a tocar a variação de *Canaro en Paris* no contrabaixo acústico. Pugliese, ao ouvir-lhe, diz “vamos gravar a variação dessa música no contrabaixo. A partir dessa situação, o contrabaixo começou a ter maior participação com passagem de exigência técnica³⁷.

En 1953 se estrena y es grabada al año siguiente la primera composición enteramente dedicado al lucimiento del contrabajo, se trata precisamente de “Contrabajando” Piazzolla-Troilo por Quicho Díaz con la Orquesta de Anibal

³⁵ A primeira gravação de um “solo” data do ano de 1944, tendo sido registrada por Aniceto Rossi com a orquestra de Pugliese, no tango de Julio De Caro “Tierrita Querida.” Trata-se de uma passagem em pizzicato que se ouve duas vezes em diferentes trechos da obra. (CASCO, 1964, p. 7)

³⁶ Contrabaixista filho de Aniceto Rossi.

³⁷ TONELLI, Daniel e TURRISI, Marcelo, Documental *Alcides y Aniceto. Los Rossi, un siglo de Tango*. [video] Coordenação de produção de Silvina Damiani. YouTube, 2017. (11min47s). Publicado em: 3 oct 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqHwQ2rkLAg&t=736s>. Acesso em: 10 ago. 2025.

Troilo, como segundo contrabajo actúa Rafael Ferro, aunque no como solista sino para conducir el ritmo. (CASCO, 1964, p 7)³⁸

Essa obra para contrabaixo foi inspirada em Kicho Díaz³⁹, que gravou *Contrabajando* com a Orquestra de Anibal Troilo, com o Cuarteto “Estrellas de Buenos Aires” em 1960 (Cupo, Baralis, Caldara, Díaz). Também participou do Quinteto “Nuevo Tango” de Astor Piazzolla⁴⁰ (CASCO, 1964, p. 8) e do Sexteto Mayor.

Além disso, **Omar Murtagh**, que foi o principal contrabaixista da Orquestra Nacional de Buenos Aires, trabalhou em várias Orquestras de Tango, sempre fazendo gravações e demonstrando sua técnica e virtuosismo no instrumento. Também gravou a música *Contrabajando* com todos os conjuntos nos quais esteve (Casco, 1964, p. 8).

Em 1956, um contrabaixista de excelência, **Hamlet Greco**, realizou uma gravação de *Contrabajando*, junto à orquestra “*Los Señores del Tango*”. Com uma cadência autoral, de alta dificuldade técnica e destreza virtuosística, Greco desenvolve sua execução com técnica de um instrumentista de formação erudita próprio de um solista: com passagens rápidas, com cordas duplas e notas agudas. (Casco, 1964, p. 8).

En Montevideo ha sido interpretado por Eduardo Tranchitella y Néstor Casco con la Orquesta y el trio de César Zagnoli, por Vicente Martínez con la Orquesta Puglia - Pedroza y con el Quinteto de Oldimar Cáceres, por Ricardo Planas con la Orquesta de Horacio Márquez y con las cuerdas de oro de Mario Nunez y por Enrique Del Puerto con el conjunto de Horacio Marques e el trio Nuevo de Ariel Martínez. (Casco, 1964, p. 9)⁴¹

Das poucas informações que conseguimos na pesquisa de contrabaixo no Uruguai, foi possível encontrar alguns nomes que influenciaram o contrabaixo em Montevideu: Nestor Casco (*Cuaderno de Tanguendo*, n.1, 1964), Enrique Tranchitella, Vicente Martínez, Federico García Vigil, Enrique Del Puerto, Carlos Weiske, Cono Castro, Jorge Pi.

³⁸ Em 1953 é estreada e, no ano seguinte, gravada a primeira composição inteiramente dedicada ao destaque do contrabaixo: trata-se precisamente de “**Contrabajando**”, de Piazzolla-Troilo, interpretada por **Kicho Díaz** com a **Orquestra de Anibal Troilo**. Como segundo contrabaixo atua **Rafael Ferro**, não como solista, mas com a função de conduzir o ritmo.

³⁹ Entrevista a kicho

⁴⁰ CASCO, Néstor. Los instrumentos en el tango: el contrabajo. *Tanguedia: revista cultural de tango*, Montevideo, n. 1, 1964. p. 8

⁴¹ Em 1953 é estreada — e gravada no ano seguinte — a primeira composição inteiramente dedicada ao destaque do contrabaixo: trata-se justamente de “*Contrabajando*”, de Piazzolla-Troilo, interpretada por Kicho Díaz com a orquestra de Anibal Troilo. Rafael Ferro atua como segundo contrabaixista, embora não como solista, mas sim para conduzir o ritmo. (Casco, 1964, p. 7)

1.7 O papel do contrabaixo

O papel fundamental do contrabaixo é o acompanhamento, especialmente na base e nas notas graves que sustentam a harmonia. Segundo Varchausky o contrabaixo tem o papel de *regente rítmico del conjunto* (Varchausky, 2018, p. 45). Nele, encontramos marcações rítmicas de apoio harmônico, intercalando o uso da técnica com *pizzicato*⁴² e arco. O *pizzicato* consiste em pulsar as cordas com os dedos indicador e médio, puxando-as em direção ao corpo do instrumentista. Esse ataque direto produz um som incisivo e penetrante, destacando o tempo com maior precisão. (Casco 1964, p. 3)

O arco, *frotado*⁴³ sobre as cordas, produz um som “carnal e pastoso” (Casco, 1964, p. 3) e também contribui para a “elasticidade” do ritmo. O recurso mais utilizado no arco é o *marcato*, uma variação do *staccato* (articulação destacada), utilizada na música erudita, que consiste em tocar as notas de forma separada e curta. No contrabaixo acústico e no gênero de tango, o *marcato* é executado no talão normalmente com o arco *tirando* () ao contrário do arco empujando (V).⁴⁴

Os recursos utilizados para tocar tango nos instrumentos de corda *frotada* são apresentados como uma mutação de técnica clássicas para a execução de instrumentos como a técnica clássica do violino, viola e violoncelo. A partir dessa base, os instrumentistas adaptaram tais formas de tocar, aprimorando a interpretação do tango com recursos que se faziam necessários à adequação do instrumento ao estilo. Por isso, podemos observar semelhanças na forma de execução dos recursos estilísticos entre o tango e a música erudita. Encontramos paralelismos entre os golpes de arco da música erudita e as particularidades da execução no tango. Exemplos de técnicas paralelas incluem: *staccato* - *marcato*; *col legno* - *strappata*; *legato* - *espressivo*.

Da mesma forma, o contrabaixo executa percussões no acompanhamento. Em uma expressão literal, diz-se “usar o contrabaixo como tambor”. Ora bate-se o arco nas cordas, ora a mão esquerda bate nas costas do instrumento, e, por momentos, ambas as ações são realizadas juntas e intercaladas. O recurso percussivo era nomeado de diversas formas para denominar a mesma técnica

Na “*Cuadernos de Tangueando, n.1*”, Casco (1964) descreve a percussão denominada *canyengue* como uma combinação de batidas produzidas ao chocar a madeira do arco contra

⁴² *Pizzicato*: forma de tocar os instrumentos de corda frotada com os dedos da mão direita.

⁴³ Instrumentos de corda frotados. Quando o arco fricciona na corda.

⁴⁴ Em português os gestos do arco se traduzem *Tirando* = abaixo, *empujando* = acima.

as cordas. Esses ataques se intercalam com as batidas feitas ao chocar a mão contra as cordas no espelho do contrabaixo. Podemos reconhecer esse recurso hoje como *strappata*, uma percussão que se dá por imitar, de alguma forma (talvez de maneira incorreta), o golpe de arco com *col legno*. A técnica *col legno*, consiste em tocar com a baqueta do arco, batendo na corda de forma delicada. A *strappata*, por sua vez, é executada com maior ênfase ao bater as cordas, agregando batidas com a mão esquerda nas costas do baixo ou até mesmo nas cordas, fechando o efeito. Nesse sentido, quando Casco (1964) fala de *canyengue*⁴⁵, refere-se à técnica que definimos hoje como “strappata”, que consiste em fazer *rebotar* a madeira do arco contra as cordas.

Neste primeiro capítulo, apresentou-se o contexto histórico do tango, abordando seu surgimento e desenvolvimento ao longo do tempo. A trajetória do gênero organiza-se em diferentes períodos, entre os quais se destacam a *Guardia Vieja*, que se estende aproximadamente de 1880 a 1920 (Ferrer, 1960, p. 32; Brunelli, 2010, p. 2), seguida pela *Guardia Nueva*, compreendida entre 1920 e 1935 (Brunelli, 2010, p. 2). Posteriormente, consolidou-se a denominada *época de oro del tango*, situada entre 1935 e 1955 (Martin, 2014, p. 83), período que representa o auge da popularidade e da sofisticação estética do tango. A partir da década de 1960 até aproximadamente 1980, os estudiosos identificam uma fase de vanguarda e renovação, caracterizada por intensas experimentações musicais e estilísticas. Por fim, o tango contemporâneo, iniciado na década de 1990, estende-se até os dias atuais, encerrando essa sequência histórica.

Além desse panorama histórico, o capítulo evidenciou a atuação do contrabaixo no desenvolvimento do tango, bem como a inserção dos contrabaixistas no contexto das Orquestras Típicas. Destacando-se, entre os nomes mais relevantes, Omar Murtagh, Hamlet Greco, Fernando Cabarcos, Kicho Díaz e Aniceto Rossi.

⁴⁵ Segundo o dicionário lunfardo seguem os dois significados da palavra “Canyengue”: 1-Arrabalero de baja condición social. 2-Manera compadrona de bailar el tango, modo de interpretá-lo. Quando nos grupos musicais se falam tocar “*Canyengue*” é para tocar a música maisailable e mais arrabalera, diferente de algo ortodoxo e pulcro. DICCIONARIO del lunfardo: jerga del español de Buenos Aires – vocabulario tango. Disponível em: <https://fattiditango.wordpress.com/wp-content/uploads/2007/05/diccionario-del-lunfardo-jerga-del-espanol-de-buenos-aires-vocabulario-tango.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025.

CAPÍTULO 2 - Técnica

O presente capítulo dedica-se à análise das técnicas de execução do contrabaixo no tango. Com o objetivo de aprofundar a compreensão do tema, são apresentadas análises de partituras, acompanhadas da disponibilização de links com registros em vídeo e áudio. Serão examinadas técnicas que abordam o uso do *arco*, *arrastres*, *síncopas* e os acompanhamentos em *marcato*, tais como o *Umpa-Umpa* e *La Yumba*, bem como diferentes tipos de *pizzicato*, os quais contribuem para uma maior expressividade no acompanhamento rítmico.

Além disso, o capítulo aborda efeitos que podem ser classificados como técnicas estendidas, caracterizados pelo uso não tradicional da técnica do contrabaixo. Esses recursos se denominam como recursos percussivos gerados a partir de golpes do arco contra as cordas, assim como pelo uso das mãos sobre o tampo e o fundo do instrumento, sendo comumente denominados *bumbo*, *strappata*, *chasquidos*, *tamborcito* e *silbidos*.

2.1 ARCO

O arco é um elemento fundamental da técnica do contrabaixo no tango. Sua adoção foi consolidada devido ao baixo volume sonoro produzido pelo *pizzicato*, enquanto o arco garante maior projeção e precisão rítmica, aspectos essenciais para o gênero. Segundo Cabarcos (2023), a empunhadura do arco deve ser firme, e o movimento deve partir principalmente do punho, com mínima participação do braço, “beliscando” a corda para produzir um som percussivo e articulado, típico da estética rítmica do tango.⁴⁶

O golpe de arco deve ser executado no talão (). O arco deve permanecer perpendicular à corda que está sendo tocada, sempre levantando imediatamente após tocar cada nota, a fim de gerar o efeito percussivo desejado. Este recurso é obtido ao friccionar o arco contra as cordas. Busca-se um som com ataque semelhante ao da técnica de *pizzicato*, curto e seco. No *pizzicato*, o ataque ocorre em uma única direção e decai rapidamente, permitindo que, ao final, se ouça a ressonância da vibração da corda mantida pela mão esquerda ao pressionar as notas (Varchausky, 2018, p. 42). A articulação com o arco busca

⁴⁶ Daniel Tonelli e Marcelo Turrisi, Documental *Horacio Cabarcos, el contrabajista*. [vídeo] Coordenação de produção de Silvina Damiani. YouTube, 2017. (20min34s). Publicado em: 18 jun 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDwXDMoE4i0&t=1373s> Acesso em: 10 ago. 2025.

reproduzir o ataque característico do *pizzicato*. Alcançamos esse resultado ao tocar com o arco curto. O *marcato* é sentido no momento do ataque, e o som decai imediatamente.

Segundo Varchausky (2018), há duas formas de tocar o *marcato* com o arco: *a la corda* (na corda) e *de arriba* (vindo de cima). A técnica *a la corda* é semelhante ao *détaché* seco; nela, a nota dura menos do que o seu valor real. Quando falamos da técnica de *arriba*, um som mais percussivo é produzido, semelhante a um *staccato* com acento curto, permitindo que a nota ressoe.

A técnica de arco utilizada ao tocar o *marcato* é semelhante à técnica de *staccato* na música erudita, com a diferença de que, no tango, o *marcato* é executado com mais ênfase, produzindo pequenas “sujeiras” e sons percussivos. Obtém-se o som característico do *marcato* por meio de um golpe extremamente curto, com um leve timbre de “madeira”, gerado pelo choque do arco contra a corda e o espelho do contrabaixo. (Varchausky, 2018, p. 19)

2.1.1 Pegada do arco

O *agarre* (pegada) do arco deve ser forte, com os dedos bem seguros, sem deixá-los relaxados. O golpe de arco é dado com o pulso, que, segundo o maestro Cabarcos (2023), deve manter o arco firme com os dedos e, com o pulso livre, realizar um movimento circular curto, mordendo a corda sem mover todo o braço⁴⁷.

Para visualizar esse movimento, feito pelo pulso, segue a descrição do violinista Ramiro Gallo:

O movimento se assemelha ao ato de acender um fósforo: se observarmos essa ação, veremos que ela é realizada com um movimento preciso, rítmico e muito breve. O fósforo é encostado na pedra (como o arco na corda), o dedo pressiona por uma fração de segundo, e a mão o retira subitamente com uma sacudida seca do pulso” (apud Varchausky, 2018, p. 27, tradução nossa).⁴⁸

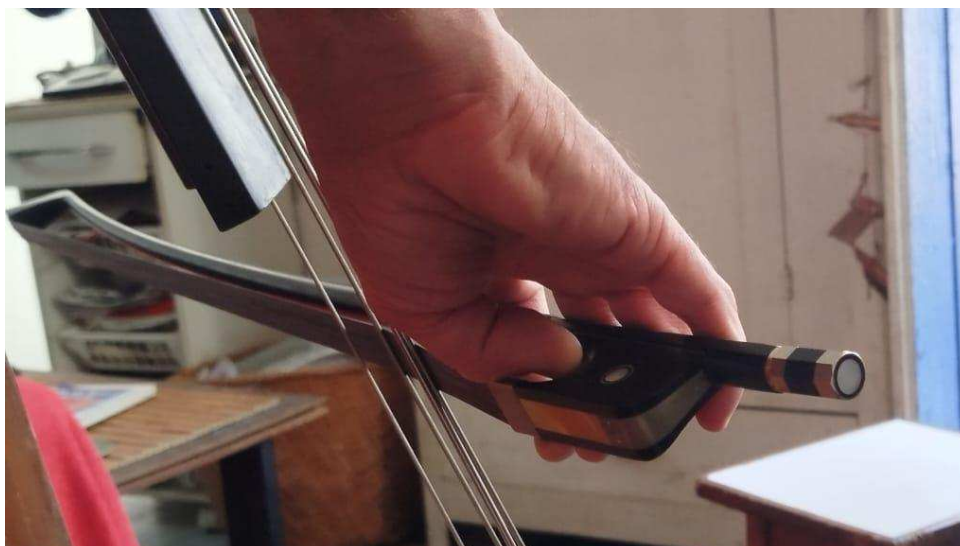
⁴⁷ Informação fornecida pelo prof. Horácio Cabarcos na aula presencial *Estudio del contrabajo*, em Buenos Aires, em março de 2023.

⁴⁸ El movimiento se asemeja al acto de encender un fósforo: si observamos esta acción, veremos que se realiza mediante un movimiento preciso, rítmico y muy breve. El fósforo se apoya en la piedra (como el arco en la cuerda), el dedo presiona durante una fracción de segundo y la mano lo retira súbitamente con una sacudida seca de la muñeca. (apud Varchausky, 2018, p. 27).

Figura 2 - Pegada de arco normal relaxada, os dedos ficam abertos.



a) Vista frontal.



b) Vista traseira.

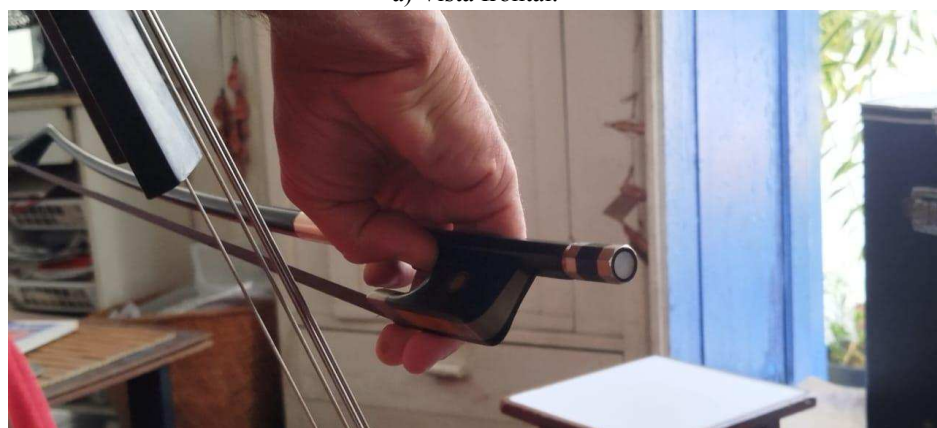
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Na Figura 3, veja-se a pegada de arco, normalmente relaxada, utilizada para tocar música erudita. Os dedos apoiam-se na baqueta do arco, permitindo que o peso do braço exerça pressão sobre o arco contra as cordas, com os dedos flexíveis e relaxados. Ao contrário disso, veja-se nas fotos das Figura 4 (a), (b), (c), a pegada de arco referente de Cabarcos (2023), que apresenta uma pegada de arco mais fechada segurando o arco com os dedos firmes deixando o pulso livre para um movimento circular. A diferença do movimento do braço de Cabarcos, é que o movimento vem do pulso e não do braço para tocar o *marcato* e a levada do tango.

Figura 3 – Pegada do arco segundo Cabarcos, em diferentes ângulos.



a) Vista frontal.



(b) Vista traseira.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Cabarcos (2023).

Figura 4 - Ilustração da pegada do arco alemão.



Fonte: Oppelt, 2014; Autor, 2026.

A pegada do arco alemão, segundo Oppelt (2014), caracteriza-se pelo posicionamento do polegar ao longo da parte superior da vareta do arco (Alves, 2016, p. 66). Nessa posição, o polegar aplica e exerce pressão, apoiando e transferindo o peso do braço para o arco.

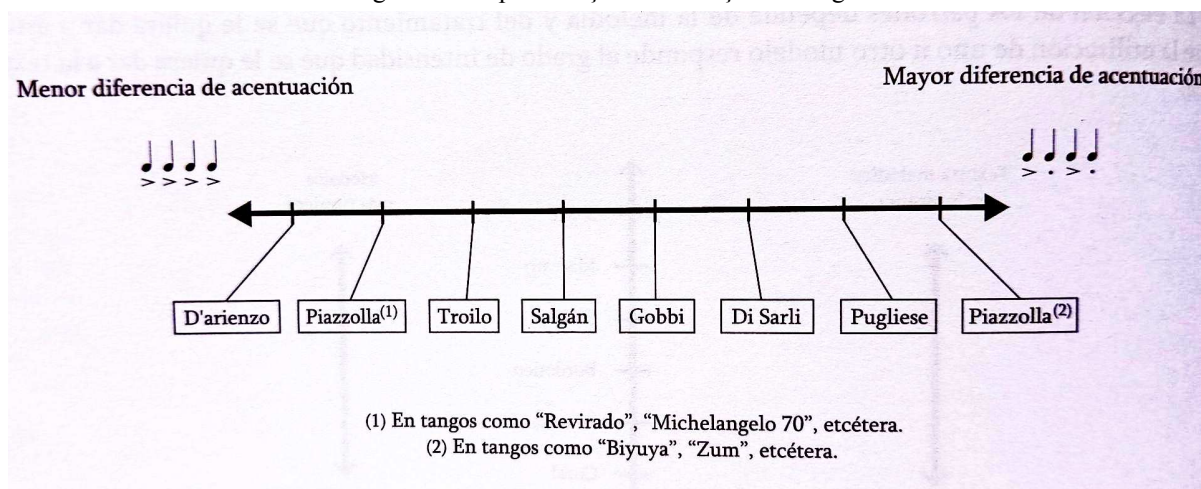
Nas figuras 4, apresenta-se a fotografia da pegada do arco alemão segundo Oppelt (2014), em ângulo superior. A segunda fotografia, de autoria do pesquisador, apresenta a pegada a partir de um ângulo interno.

2.2 MARCATO

Existem, no tango, diferentes tipos de acompanhamento rítmico. No decorrer do tempo, e com a evolução das *orquestas típicas*, esses acompanhamentos foram se diversificando e dividido em dois: a) O *marcato* em quatro, e b) O *marcato* em dois. O *marcato* em quatro acentua de forma homogênea os quatro tempos do compasso. Uma das orquestras que o popularizou, tanto pelo uso do *marcato* em quatro, quanto pelo seu ritmo em tempo acelerado, foi a orquestra de Juan D'Arienzo, o “Rei do compasso”.

A partir do Sexteto de Julio De Caro, passam a se diferenciar com mais clareza duas formas de tocar o *marcato*: a primeira, acentuando todos os pulsos; e a segunda, acentuando apenas o primeiro e o terceiro (Peralta, 2008, p. 56). O *marcato* em dois acentua o primeiro e o terceiro tempo de cada compasso. No gráfico a seguir, (Fig.5) retirado do livro de Peralta, vemos com clareza as mudanças das acentuações nas *orquestas típicas*, indo do tempo mais veloz da orquestra de D'Arienzo ao mais cadenciado como a orquestra de Carlos Di Sarli e Pugliese e sua marcação em dois. (Peralta, 2008, p. 56)

Figura 5 - Representação da evolução do tango.



Fonte: Peralta, 2012, p. 56⁴⁹

2.2.1 *Marcato* em quatro.

Quando estamos diante de um *marcato* em quatro, acentuamos os quatro tempos do compasso por igual. A execução em “quatro” consiste em um acompanhamento que tem como base os quatro tempos do compasso, “seja em acordes ou apenas no baixo” (SALGAN, 2001, p. 47), conferindo estabilidade rítmica e sustentação ao discurso musical do conjunto.

Figura 6 - *Marcato* em quatro.

Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

<https://youtu.be/4Wb3g0Dgw7I?si=6i0Z00iZgmjW8EQt>

A Figura 6, representa a escrita básica do *marcato* em quatro, com acentuação em cada tempo. Lembremos que o tango é um ritmo sem percussão; portanto, o ritmo e suas variações

⁴⁹ PERALTA, Julian. *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. 2. ed. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2012. p. 56.

enriquecem a música, permitindo adicionar elementos que o tornem dançável. Aquilo que pode parecer algo monótono na acentuação igual dos quatro tempos do compasso é, sem dúvida, o que dá *swing* ao tango e constitui sua base dançante. Esse ‘*anti-swing*’ é, na verdade, o *swing* do tango.

Alguns exemplos de orquestras com marcação em quatro mostram que, por momentos, eles mudam a marcação acentuando mais os tempos um e três do compasso, como no caso de Piazzolla ou Troilo. Mesmo assim, podemos dizer que as orquestras que mencionaremos tinham como forma predominante o *marcato* em quatro, tais como: Sexteto de Julio De Caro, Orquestra de Francisco Canaro, Ricardo Tanturi, Miguel Caló, Orquestra de Juan D’Arienzo, Astor Piazzolla (orquestra do ‘46), Sexteto Mayor e Aníbal Troilo (primeiras gravações)⁵⁰.

Na Figura 7 é apresentada uma articulação retirada do livro *El contrabajo en el tango*, de Ignacio Varchausky (2018), que representa o valor da nota que tocamos. A duração dessas semínimas, na prática, é extremamente curta e acentuada, diminuindo rapidamente com uma qualidade semelhante a de um *pizzicato*. O som é *staccato*, forte e curto no momento do golpe; ouvindo no final unicamente a reverberação da nota. No caso do contrabaixo, essa reverberação é auxiliada pelo *sustain*, que ocorre ao deixar a mão esquerda pressionada (Varchausky, 2018, p. 25).

Figura 7 - Duração do *marcato*.



Fonte: Varchausky, 2018, p. 19⁵¹
<https://youtu.be/0PELsUll1bc?si=a1g87E44hTbVdhlb>

Poderíamos dizer que essa representação do valor da nota se refere ao arco e que a mão esquerda, enquanto mantiver presa, deixará a reverberação soando por alguns instantes⁵². Este valor da nota será utilizado em todos os exemplos de *marcatos*. Segundo o contrabaixista Navarro (2014), para soar *marcato*, utilizamos um golpe de arco *staccato* a ser executado com

⁵⁰ VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 42

⁵¹ Varchausky, 2018, p. 19

⁵² *Idem*.

pouca crina, um som muito curto que provoque um ataque raspado como se fosse uma “chicotada” para conseguir o efeito do tango. (Olivarez, 2016, p. 4).

Nos próximos exemplos (Figuras 8 e 9), apresentamos o *marcato* na música *Kicho*. A Figura 9 mostra a escrita básica do *marcato* em quatro, e a Figura 10, a interpretação com base nos estudos de Navarro.

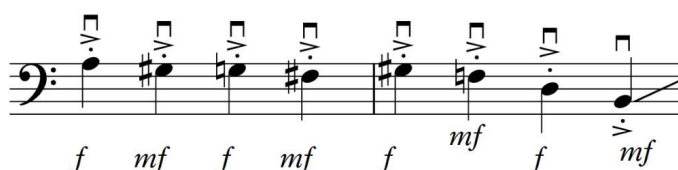
Figura 8 - Escrita básica *marcato* na música “Kicho” de Piazzolla.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio?: <https://youtu.be/3F8eJdF6ca0?si=R7hoGRt9tscTHcdE>

Figura 9 - *Marcato* em “Kicho”



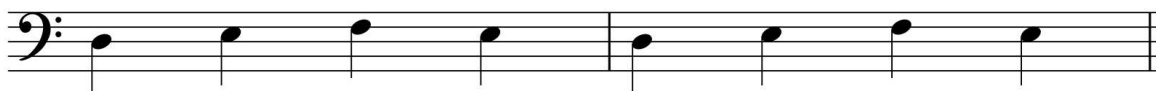
Fonte: Navarro (2013).⁵³

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/TqzxzNd1Q54?si=1qIT2wY0MEeRl0eo>

Nos próximos exemplos musicais, apresenta-se a escrita básica da música *Buenos Aires Hora Cero* (Figura 10), bem como a interpretação dessa obra, conforme os estudos de Varchausky (2018) apresentados na Figura 11. Nas Figuras 12 e 13, observa-se, respectivamente, a escrita básica (Figura 13) e a interpretação e execução da orquestra de Aníbal Troilo na música *La Cumparsita*.

⁵³ NAVARRO, Juan Pablo. “The Tango - A Secret Code”. YouTube, 4 de setembro de 2013. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ\]](https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ). Acesso em: 28 de junho de 2025.

Figura 10 - Exemplo: *Buenos Aires Hora Cero* de Piazzolla.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/5iV7_fVi49I?si=2W5OsKCLMmrYvX22

Figura 11 - *Marcato* em *Buenos Aires Hora Cero* de Piazzolla.



Fonte: Elaborada pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/p8S6hJTEp8?si=CSaEuN4Tzr14bUyE>

Figura 12 - Escrita básica música *La cumparsita*.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/woDF2g0Ya5A?si=yXwPGu7Xnmj8QtB->

Figura 13 - *Marcato* em quatro *La Cumparsita* versão Aníbal Troilo.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/AW_F858wAjQ?si=O818TiAbBKVGTE3d

Na Figura 14, apresenta o *marcato* em quatro, feito com a técnica de *pizzicato enganchado*, na música *La Cumparsita* na versão da orquestra de D'Arienzo. O *pizzicato* é executado com maior ênfase em dinâmica *forte* sem bater a corda contra no espelho.

marcato em quatro. Segundo Peralta (2012, p. 65): “essa variante do *marcato* executa somente os pulsos um e três — *marcato* em dois invertido, utilizado quase que unicamente pela orquestra Sexteto Tango”.

Figura 17 - *Marcato* em dois.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/P4i4iNhDPxI?si=hUFcxHILKJ3raao7>

Orquestras que utilizam o *marcato* em dois: Julio de Caro, Carlos Di Sarli, Francini - Pontier, Horacio Salgán, Fulvio Salamanca, Aníbal Troilo e Osvaldo Pugliese. (Varchausky, 2018, p. 42).

2.2.3 *Marcato* em dois invertido

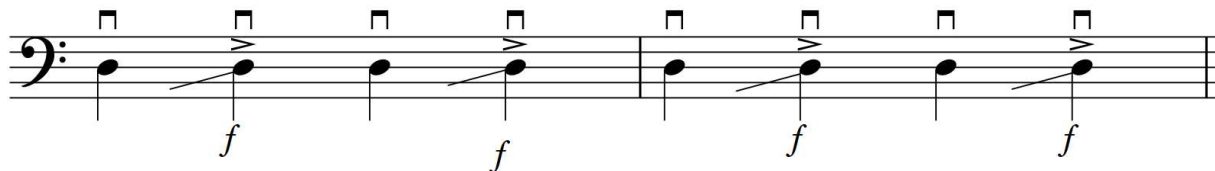
Ao referirmos ao *marcato* em dois invertido, falamos de uma marcação em dois que acentua os pulsos fracos do compasso. O *marcato* em dois acentua os pulsos gravitacionalmente mais pesados o um e o três, que por natureza física são na cabeça do tempo. Quando invertemos os acentos para os tempos de menor peso gravitacional, seja, o dois e o quatro, teremos um *marcato* mais síncopado.

Pode-se destacar praticamente uma única orquestra que estabeleceu um estilo próprio de *marcato* em dois invertido: o Sexteto Tango. A origem desse grupo está ligada a uma ruptura — motivada, possivelmente, pela tendência da época em que as grandes orquestras, compostas por diversos músicos, começaram a se dissolver em formações menores, como sextetos, quartetos e trios.

Naquele contexto, um conjunto significativo de músicos da orquestra de Osvaldo Pugliese — praticamente mais da metade do grupo —, decidiu se desligar para compor uma nova formação. Assim nasceu o Sexteto Tango, fundado a partir da saída dos músicos: Victor Lavallén (bandoneon), Osvaldo Ruggero (bandoneon), Emilio Balcarce (violino), Alcides

Rossi (contrabaixo acústico), Julian Plaza (piano) entre outros, que deixaram a orquestra de Pugliese para dar início ao que foi o “Sexteto Tango”.

Figura 18 - *Marcato* em dois invertido.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/fTeGVNRufcM?si=CLsyqbuJHJIwy9dB>

2.2.4 *Marcato yumba*

O *marcato La Yumba*, ou marcação *Yumba* (*yumbiado*), acentua com maior ênfase os tempos um e três do compasso. Trata-se de uma marcação em dois, com um efeito mais percussivo e violento, especialmente na execução do arco do contrabaixo, criando um efeito sonoro-onomatopaico que dá origem ao nome: *yum*, com acento no primeiro tempo, e *ba*, com o rebote do arco para o segundo tempo do compasso, além de um efeito de percussão gerado ao pressionar fortemente a crina do arco contra a corda. Essa técnica foi criada pelo contrabaixista Alcides Rossi⁵⁴, nos anos 1940, e popularizada pela orquestra de Osvaldo Pugliese.

Segundo Peralta (2012), o estilo de tocar *yumba* é um tipo especial de *marcato*, característico da orquestra de Osvaldo Pugliese. Ele confere aos baixos um caráter nitidamente rítmico, exagerando ao máximo as diferenças de acentuação entre os pulsos um e três, em relação aos tempos dois e quatro. (p. 65)

Além da música *La Yumba* — obra fundamental do repertório tanguero —, a orquestra de Pugliese explorou ao máximo essa ideia, que se transformou na marca registrada do grupo: acentuação dos tempos um e três em fortíssimo, com fortes ênfases tímbricas. A utilização do arco de uma forma diferente criando um efeito de percussão, e quase silêncio

⁵⁴ Documental de Tango Os contrabaixistas Alcides e Aniceto Rossi. TONELLI, Daniel e TURRISI, Marcelo, Documental *Alcides y Aniceto. Los Rossi, un siglo de Tango*. [vídeo] Coordenação de produção de Silvina Damiani. YouTube, 2017. Publicado em: 3 oct 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqHwQ2rkLAg&t=736s>. Acesso em: 10 ago. 2025.

dos tempos dois e quatro, gerando um contraste marcante como se vê no seguinte exemplo (Figura 19, 20):

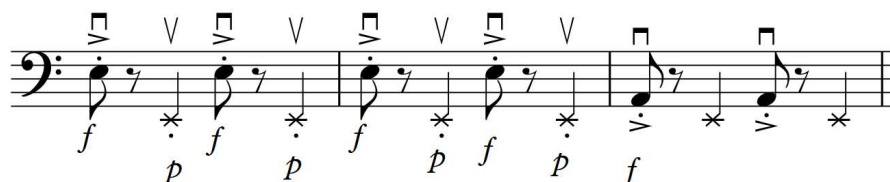
Figura 19 - Escrita básica do *marcato La Yumba*.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/b1IaaB2yheE?si=to-8RUA3VrJvrgTV>

Figura 20 - *Marcato yumba*.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/IeF-ds9_UDw?si=f4jBmtLzGbGMLYRN

O segundo tempo, em dinâmica *piano*, é produzido com um apoio do arco, que gera som ao encostar suavemente a crina na corda. A fricção do arco raspa a corda, enquanto o movimento do pulso (semelhante ao gesto de riscar um fósforo) resulta em um golpe preciso, no qual o arco se desprende da corda, produzindo um som seco, curto e percussivo. O arco se apoia na corda e, com o peso de todo o braço, realiza um puxão como se estivesse “depenando uma galinha”, expressão usada por Emílio Balcarce. (Varchausky, 2018, p. 62).⁵⁵

Nas Figuras seguintes, vemos o movimento do arco. O gesto do arco é iniciado com a ponta para baixo. Em seguida a ponta do arco sobe fazendo um meio giro. Ao fazer o giro com o arco, a crina do arco fricciona a corda criando um efeito *raspado*, rapidamente o arco se desprende com um movimento do pulso com uma acentuação seca, semelhante ao golpe de arco conhecido como *martelé* ou *martellato*.

⁵⁵ Informação fornecida por Pablo Motta no curso presencial *El contrabajo en el tango*, realizado pelo Prêmio Ibermúsicas, em Buenos Aires, em março de 2023. Duração: 1 mês.

Figura 21 - *Marcato La Yumba*.

(a) Início do movimento do arco, de baixo para cima. (b) Gesto do movimento do arco em meia lua.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Gomes (2025) e Motta (2023).⁵⁶

2.2.5 *Umpa-Umpa*

O *marcato Umpa-Umpa* foi criado e popularizado por Horacio Salgán, que desenvolveu especialmente no Quinteto Real. O nome surge da onomatopeia que sugere seu próprio ritmo. O contrabaixo marca em semínimas, acentuando os tempos um, três e quatro. Há um *arrastre*⁵⁷ do quarto tempo para o primeiro tempo do compasso seguinte, sendo o quarto tempo executado com uma acentuação fortemente exagerada, a fim de gerar uma sensação sincopada dentro do *marcato* em quatro. O piano insere um contratempo na segunda colcheia do segundo tempo, reforçando ainda mais a sensação de *síncopa* na marcação.

⁵⁶ https://drive.google.com/file/d/1Fukev3La7Qxg5_1XSgAzCxKMXCjZ04C/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1hox_Xv7heBNKHQ3hrL1lOudHLi3PECHV/view?usp=sharing

⁵⁷ O “*arrastre*” é um tipo de glissando que antecipa a nota de destino. O som *escorrega* de uma nota a outra. VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 70

de *pizzicato* ou arco são omitidas. Essas indicações podem ser encontradas nas partituras quando o arranjador detalha o arranjo. Nesses casos, o arranjador utiliza a palavra *pizzicato* ou a notação formal acadêmica *pizz*⁶⁰.

Mesmo assim, a partitura não especifica qual tipo de *pizzicato* deve ser usado; essa escolha é de responsabilidade do intérprete. A decisão deve considerar o contexto sonoro do grupo e coerência com as dinâmicas da melodia na qual está sendo acompanhada. Por exemplo: o *pizzicato* orquestral é geralmente utilizado em acompanhamentos de dinâmica *piano* e *mp* (*mezzo piano*), com um ataque aveludado e delicado, oferecendo um som arredondado e com presença. O *pizzicato com empuje* é tocado com muito som e acento em dinâmicas *mf* (*mezzo forte*) a *f* (*forte*) conduzindo a orquestra. Por fim, o *pizzicato com gancho* ou *enganchado*, encontrado na orquestra de D'Arienzo, é marcado por um forte acento em dinâmicas *f* a *ff*, (*fortissimo*) utilizado em passagens de grande volume. Esse estilo pode ser observado em células rítmicas predominantemente em semínima, com um som da corda chocando com o espelho, similar ao *pizzicato bartók* (Varchausky, 2018, p. 44).

Figura 24 (A) - Pegada de arco Francês para executar *pizzicato*.⁶¹



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

⁶⁰ VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 44

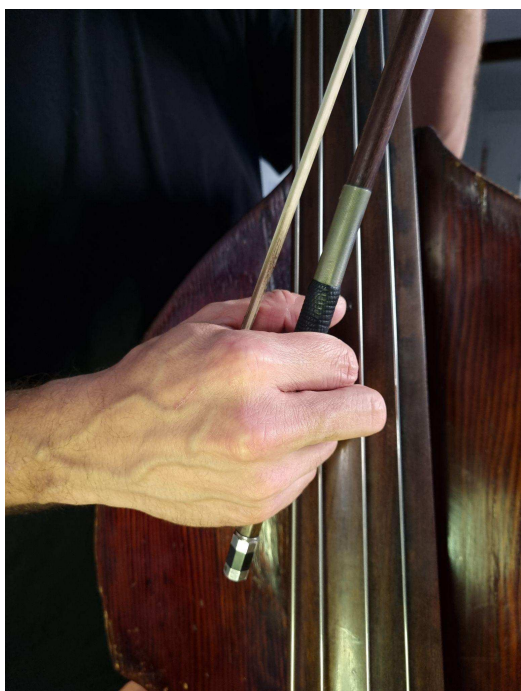
⁶¹ O arco permanece constantemente na mão direita mesmo quando executa o pizzicato.

2.3.1 *Pizzicato* orquestral

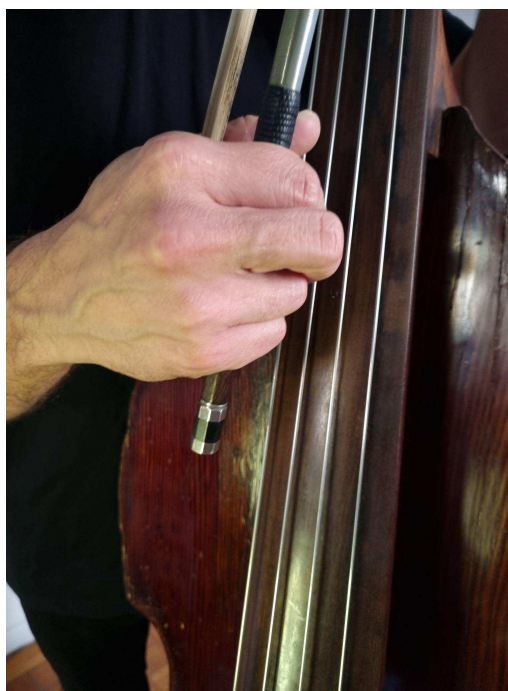
A técnica do *pizzicato* orquestral é semelhante à utilizada pelos contrabaixistas em orquestras sinfônicas para acompanhamentos leves e delicados, produzindo um som redondo sem acento, sempre com o arco na mão. Este *pizzicato* é executado na região do espelho do contrabaixo, na altura do harmônico correspondente ao sol três. A mão direita toca no espelho, bem próxima à mão esquerda, gerando um som arredondado, grave, sem ataque.

O braço direito realiza um movimento circular com o arco para criar um som contínuo e suave, marcando um tempo lento. Esse tipo de *pizzicato* é frequentemente utilizado em acompanhamentos de solos de violinos ou bandoneones. Um exemplo é o acompanhamento da melodia lenta da obra *Adiós Nonino*, de Piazzolla, apresentado nas Figuras 25 e 26, no qual o baixo acompanha em *pizzicato orquestral*, marcando em semínimas e produzindo um som suave e aveludado. O *sustain* é mantido deixando a mão esquerda sempre pressionada. É utilizado em passagens em que o contrabaixo não desempenha a função de regente rítmico do conjunto, atuando, em vez disso, como um instrumento de acompanhamento de cordas (Varchausky, 2018, p. 45).

Figura 25 - *Pizzicato* orquestral em dois ângulos da mão.



(a) Vista lateral da posição da mão durante o pizzicato.



(b) Vista superior do movimento do dedo na corda.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O pizzicato orquestral (Figura 25) utiliza as falanges dos dedos indicador e médio, ambos curvados, produzindo um toque gentil e suave, com sonoridade grave e arredondada, que se desenvolve no registro inferior do instrumento e cria um “colchão” sonoro de sustentação.

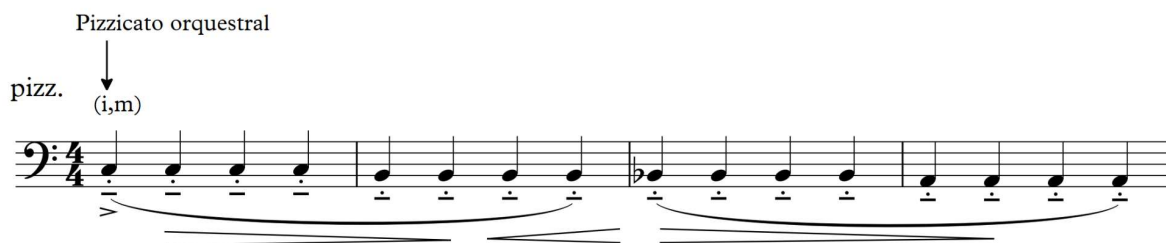
Figura 26 - Acompanhamento de *Adiós Nonino* de A. Piazzolla.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/VdWpy9a_HBY?si=szW764rRZOax0uHK

Figura 27 - Exemplo de *pizzicato* parte B da música *Adiós Nonino*, de A. Piazzolla.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/WWE7mcbtxPY?si=L1MfzgjfZ0GJE8pp>

Na Figura 28 e 29 apresenta-se um exemplo de *pizzicato* orquestral na parte lenta da música *Escolaso*, no momento do solo de bandoneon e violino. *Pizzicato* ‘redondo’ sonoro e delicado, com as ligaduras de expressão colocadas a cada dois compassos, para dar direção ao *pizzicato*.

Figura 28 - Exemplo na música *Escolaso* de A. Piazzolla.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/nq9QEUyWSEc?si=lGslVhQ_k_DAa2kv

Figura 29 - Análise da música *Escolaso* de A. Piazzolla.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/jK4h4Do1Si0?si=mtwMU3pTR2OaDW2n>

Figura 30 - *Bajo Romántico* c 38, de Libertella-Mustagh.

38



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Na Figura 30 compasso 38, no final da melodia do violino, o contrabaixo acompanha com *pizzicato* orquestral. Neste trecho lento o *pizzicato* se executa de forma delicada em dinâmica é *piano*.

2.3.2 *Pizzicato com empuje*

Analisando os conceitos de Varchausky (2018), o *pizzicato com empuje* é utilizado quando o contrabaixo assume uma função de condução da orquestra. Sempre se executa em dinâmica *mezzo-forte* para *forte*, com ou sem *sustain* da mão esquerda (p. 45).

Empuje, traduzido para o português, significa “empurrão”. O *pizzicato com empuje*, provoca a sensação de empurrar o tempo para frente.

A técnica de *pizzicato com empuje* pode ser executada com os dedos indicador e médio, usados juntos para um som redondo e com maior volume, ou de forma intercalada em passagens rápidas, como na técnica comum ao jazz e música popular. O arco permanece na mão direita, segurado pelos dedos polegar, anelar e mínimo.

A parte interna dos dedos esquerdos deve apoiar formando um ângulo reto com a corda e a pressão deve ser direcionada para dentro, em direção ao corpo, permitindo que a corda soe claramente. Utilizamos a falange dos dedos de forma esticada para obter um som de maior volume de ataque.

Figuras 31 - *Pizzicato com empuje* com o polegar em diferentes cordas.



(a) *Pizzicato com empuje* na quarta corda.



(b) *Pizzicato com empuje* na terceira corda.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

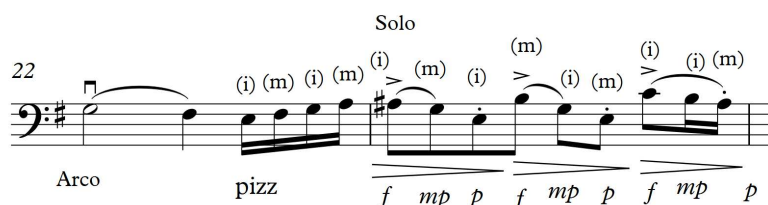
O seguinte exemplo apresenta o c.22.23 da música *Bajo Romántico*. O intérprete utiliza a técnica de *pizzicato* com *empuje* nas colcheias acentuando o ritmo 3+3+2.

Figura 32 - Escrita básica *Bajo Romántico* c.22.23 de Libertella-Mustagh.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 33 - Análise *Pizzicato* com *empuje* em colcheias, acentuando o ritmo 3+3+2.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link video-áudio: <https://youtu.be/TEBX16C4vcg?si=OACGGsHXdykEBgAF>

A Figura 33, apresenta a notação na partitura e mostra como o contrabaixista deve interpretá-la. No compasso 22, o intérprete combina diferentes técnicas: nos tempos 1, 2 e 3, ele executa as notas com arco; no tempo 4, troca rapidamente para a técnica de *pizzicato*. A nota sol é tocado com o arco e ligado ao fá sustenido, enquanto as semicolcheias são tocadas em *pizzicato* com *empuje*, alternando entre o dedo indicador e o dedo médio, sem soltar o arco. Com a mesma técnica de *pizzicato* com *empuje*, o intérprete executa as colcheias do compasso 23 alternando entre os dedos indicador (i) e médio (m). A execução começa em dinâmica forte, acentuando as oito colcheias em grupos de 3+3+2, conforme ilustrado no exemplo.

Exemplo de utilização da técnica de *pizzicato* com empuxe na obra *La Trampera*, de Aníbal Troilo.

Figura 34 - *Pizzicato*, exemplo na música *La Trampera*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/jJJQFUEZb9I?si=AzAu9s0ugSswe0ZV>

2.3.3 *Pizzicato enganchado*

O *pizzicato* com *gancho* ou *enganchado*, se desenvolve em duas variantes, sendo uma delas chamada especificamente de *pizzicato* enganchado — técnica apresentada ao pesquisador deste trabalho, pelo professor maestro Cabarcos. Nesta técnica, o polegar é apoiado no espelho do contrabaixo, que atua como uma alavanca, enquanto os dedos indicador e médio, tanto juntos quanto separados, engancham a corda, fazendo-a vibrar e puxando-a em direção ao corpo do intérprete. Esse *pizzicato* é executado em dinâmica *fortíssimo*, produzindo um som robusto e com grande presença, sem que a corda bata diretamente no espelho do contrabaixo.

O *pizzicato enganchado* (Figura 35) no estilo D'Arienzo é semelhante ao *pizzicato bartók*, utilizado na música acadêmica: produz um som definido e menos rebote da corda no espelho. Com o apoio do polegar no espelho, o movimento da mão se assemelha a um gancho que puxa a corda contra o espelho. Segundo Varchausky (2018), essa técnica tem relação com o *slap bass*, utilizado por contrabaixistas de jazz e blues da década de 1920, que consiste em bater as cordas contra o espelho do contrabaixo (p. 45).

Figura 35 - Exemplo de *pizzicato enganchado*.



(a) *Pizzicato enganchado* corda A. (b) Posição da mão enganchando a corda D.



(c) *Pizzicato enganchado* corda G.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Varchausky (2018).

Na figura seguinte, apresenta o exemplo da música *Bajo Romántico* (composta pelo bandoneonista José Libertella em parceria com o contrabaixista Omar Mustagh. O compasso

48 utiliza a técnica de *pizzicato com gancho*. O apoio do polegar direito ajuda a gerar maior volume na execução deste *pizzicato*. A rítmica das oito colcheias subdivide em grupos de 3+3+2.

Figura 36- *Bajo Romántico* c 48.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/xRvq_0T3hvo?si=ZS8G79uJLbxD9Zfx

2.3.4 *Pizzicato* estilo baixo elétrico⁶²

No contexto do tango, o intérprete executa a passagem alternando entre arco e *pizzicato*, segurando o arco constantemente. Para alcançar maior comodidade e desempenho em partes rápidas tocadas com *pizzicato*, foi criada uma técnica para referir essa empunhadura chamada de *pizzicato estilo baixo elétrico*.

Essa técnica no baixo elétrico consiste em intercalar o apoio do polegar direito sobre as cordas. Quando tocamos a primeira corda com o indicador, o polegar pode estar apoiado na segunda corda. Ao tocar a segunda corda, o polegar pode estar apoiado na terceira. Essa mobilidade do polegar ao intercalar o apoio nas cordas, facilita a agilidade na qual se executam os *pizzicatos*.

O apoio da mão direita funciona tanto para saber qual corda o intérprete está tocando, quanto para abafar as que não está tocando. No contrabaixo acústico, a técnica é a mesma: o polegar se move da quarta para a terceira corda, posicionando-se sobre as cordas em pausa para abafá-las enquanto toca.

⁶² Técnica sugerida pelo pesquisador e autor deste trabalho.

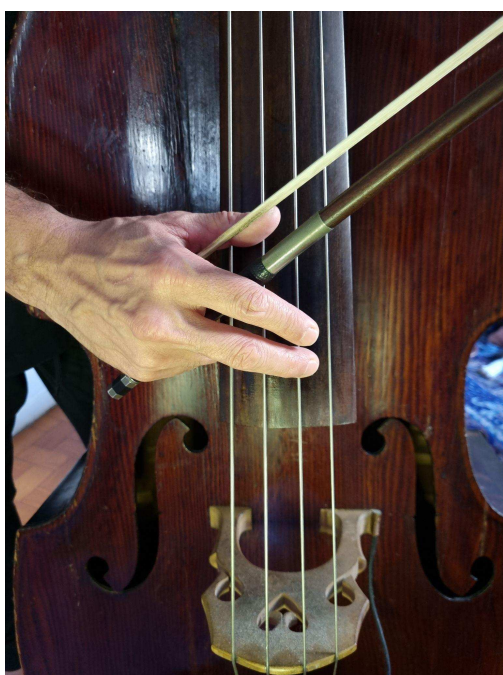
Figuras 37 - Movimento do polegar direito durante a mudança de posição.



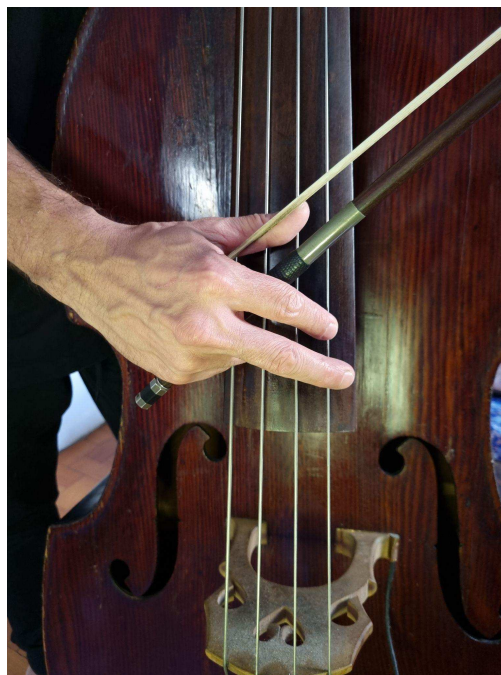
(a). Posição inicial o polegar apoiado na corda E.



(b) Deslocamento do polegar para a corda A



(c) O polegar na posição abafa as cordas



(d) O polegar apoiado na corda D.

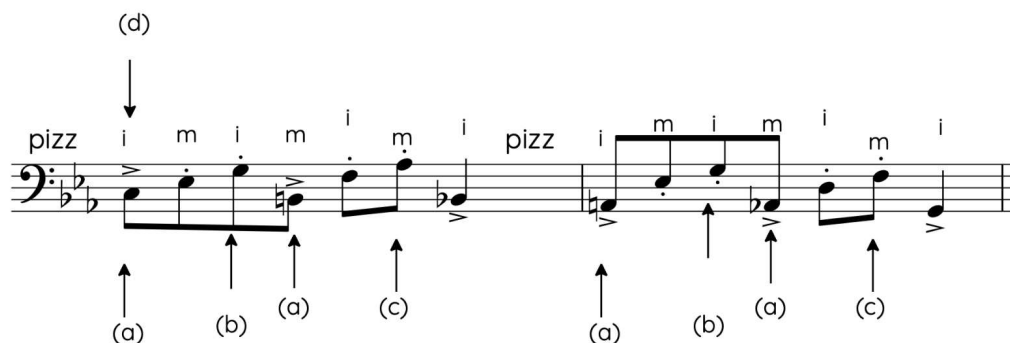
Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Nas Figuras 37, composta pelas subimagens (a), (b), (c) e (d), o intérprete demonstra a mudança de posição do polegar, que se move da quarta para a terceira corda e, em seguida, da terceira para a segunda corda. Na Figura (a), o gesto começa com o intérprete tocando a terceira corda; na Figura (b), o dedo indicador toca a segunda corda, enquanto o polegar pausa sobre a terceira corda, abafando-a. Esse gesto ajuda o intérprete a localizar melhor a posição

de execução. Os dedos indicador e médio são alternados para tocar as cordas em movimento descendente, como se o gesto seguisse o formato de uma escada.

Observa-se na seguinte Figura 38: o polegar intercala o apoio da corda, como apresentado nas fotos das Figuras 37.

Figura 38 - Parte A *Escolaso*, de A. Piazzolla.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/qM3T6atIIFI?si=V-Kk33DzLvHc2XxS>

- (a) Colocamos o polegar da mão direita sobre a quarta corda do contrabaixo.
- (b) Descemos o polegar da mão direita da quarta corda para a terceira corda.
- (c) Descemos o polegar da mão direita da terceira corda para a segunda corda.
- (d) Tocamos com os dedos indicador (i) e médio (m).

2.4 ARRASTRE

O *arrastre* é um recurso estilístico amplamente utilizado no contrabaixo no estilo do tango. Esse efeito tem origem no violão, sendo que os primeiros contrabaixistas, autodidatas em sua maioria, migraram de outros instrumentos, especialmente os violonistas, que transpassaram o *arrastre* para o contrabaixo (Casco, 1964, p. 3). Esse artifício pode ser realizado com a mão esquerda ou com o arco. Quando executado com o dedo da mão esquerda, o efeito é semelhante a um portamento ou glissando — muito evidente, com bastante som e uma acentuação seca e curta na nota de chegada. O *arrastre* deve iniciar com

um som indefinido ou abafado, evoluindo para uma nota clara e finalizando no tempo forte, com uma marcação e uma nota definida (Varchausky, 2018, p. 18).

Utilizamos o efeito de *arrastre* para chegar ao primeiro tempo do compasso. Para conseguir o efeito desejado, executamos um crescendo exagerado. O *arrastre* é produzido por uma antecipação, que conclui subitamente com uma acentuação numa nota afinada no tempo forte. (Varchausky, 2018, p. 18)

Ao analisarmos o tratamento técnico do arco no *arrastre*, percebemos que o intérprete inicia o gesto usando pouco arco, em dinâmica *p* (piano). Em seguida, acelera o movimento do arco, criando um crescendo. O *arrastre* é finalizado com um movimento do pulso, que destaca a nota de chegada com um acento que, segundo Salgán (2001), tem a finalidade de antecipar o tempo forte e o tempo acentuado.

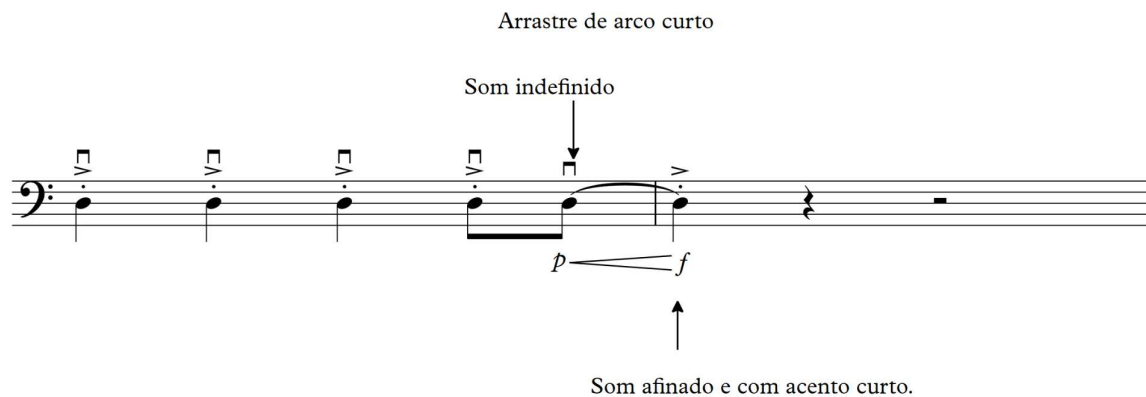
Por outro lado, observamos que o *arrastre* feito com os dedos, inicia da mesma forma, a partir de uma nota indefinida e realiza um gesto com a mão esquerda semelhante ao glissando. Aceleramos o movimento em direção à nota de chegada, revelando sua afinação real. O arco acompanha esse gesto em *marcato*, destacando o som verdadeiro da nota. Segundo Navarro (2013), iniciamos o efeito partindo de um som grave em direção a outro mais agudo — o chamado *arrastre* ascendente. Em certas situações, pode-se empregar o *arrastre* descendente, que parte de um som agudo em direção à uma nota mais grave.

Segundo Salgán explica que o *arrastre* constitui um recurso característico e estilístico do tango e que músicos o utilizam de diversas formas conforme o contexto. Assim como o *marcato* ou a *síncopa* vem precedido de um *arrastre*: “Essa forma de antecipação, no que diz respeito à *síncopa*, teve origem aproximadamente no ano de 1943, na orquestra do maestro Aníbal Troilo, e é a preparação da *síncopa* mais utilizada”. (Salgán, 2001, p. 86)

Navarro (2013) e Varchausky (2018), identificam dois tipos de *arrastre*: o *arrastre* curto, que dura uma colcheia anacrústica, e o *arrastre* longo, com duração de uma semínima ou mais — começa no quarto tempo do compasso em direção ao primeiro tempo do próximo compasso. Ambos podem ser executados com o arco ou com o dedo da mão esquerda. O *arrastre* se estende do tempo débil para o tempo forte, por exemplo, do quarto tempo para o primeiro tempo do próximo compasso, ou do segundo tempo para o terceiro tempo do compasso atual.

2.4.1 Arrastre curto

Figura 39 - *Arrastre* de arco curto.



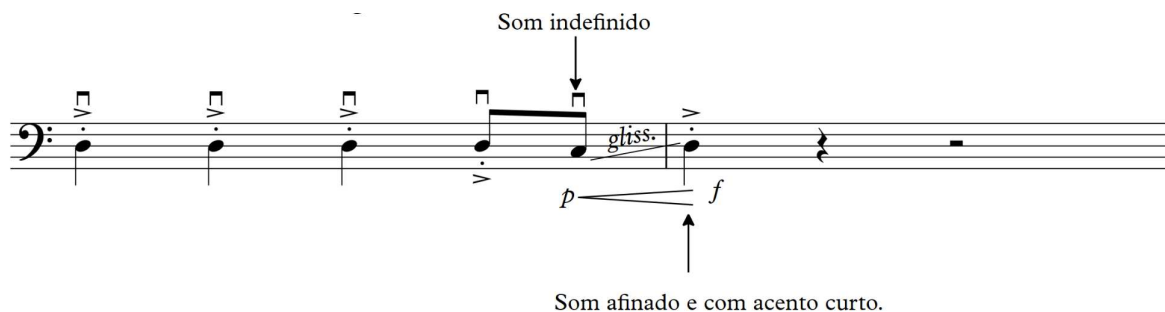
Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/aWBt8ojQdjQ?si=Rr_hvTK4qb2xFog6

2.4.2 Arrastre curto com *glissando*

A Figura 40 ilustra o *arrastre* curto executado exclusivamente por meio de *glissando*. Embora ambos os efeitos sejam semelhantes, o *arrastre* se caracteriza por uma maior ênfase sonora, resultando em uma transição mais marcada entre as notas.

Figura 40 - *Arrastre* curto com *glissando*, efeito com a mão esquerda.



Fonte: Navarro (2013).

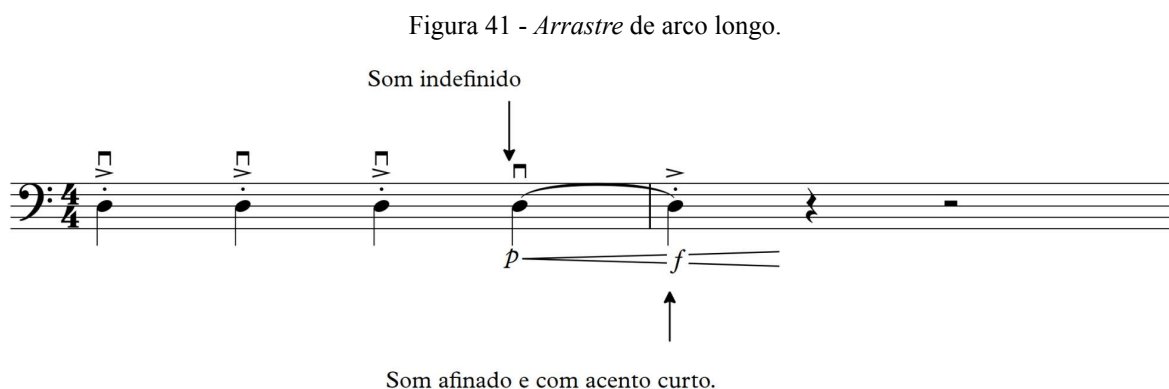
Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/F5NJJaQGRbfg?si=3CyTLenDR21CLyfd>

2.4.3 Arrastre longo

O *arrastre* longo com arco começa no quarto tempo de um compasso. O ataque ocorre em dinâmica *p*, e o efeito é obtido com a velocidade do arco em direção ao primeiro tempo do compasso seguinte, com duração de um tempo.

Finaliza o efeito com um movimento com o pulso e acentuação no tempo forte do próximo compasso: começa com pouca velocidade de arco e acelera o arco em direção ao tempo um. O intérprete acelera o arco e reduz a velocidade gradualmente até alcançar o tempo forte.

Na próxima Figura 41, o intérprete inicia o efeito em dinâmica *piano*, avançando até o fortíssimo, indo do tempo débil ao tempo forte. O efeito se obtém unicamente utilizando a velocidade de arco.



Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/ZDMjYssFTzE?si=NvIDZxR5Fl8P2My->

No *arrastre* longo o ataque do arco parte de fora da corda, produzindo um som atacado. Em todos os instrumentos de corda frotadas, o efeito de *arrastre* é executado no “talão” em direção à ponta, com pouquíssimo arco com a finalidade de que o som seja curto e bem marcado. (Salgan, 2001, p. 87)

Com base nas palavras de Navarro (2013), entendemos que, independentemente da nota em que se inicia o efeito, o *arrastre* parte de uma nota indefinida. O *arrastre* longo costuma durar um tempo completo. Quando falamos em *arrastre* de arco, referimo-nos ao uso exclusivo do arco para produzir o efeito — sem a utilização do *glissando* ou do *portamento*.

Segundo Navarro (2013), no curso *Tango, o código secreto*, o principal objetivo do *arrastre* é manipular o tempo. Isso envolve atrasá-lo levemente, retardando o andamento (o *timing* do acompanhamento). Além disso, o *arrastre* ajuda a marcar o tempo “um” como referência para todos os instrumentistas.

De acordo com Salgán (2001), esse efeito pode ser classificado como um recurso percussivo: O fim desse recurso não é um som com “clareza tonal”, ao contrário, um efeito rítmico sonoro de qualidade imprecisa.

Na sequência, observa-se a aplicação do *arrastre* longo na composição *Kicho*, de A. Piazzolla.

Figura 42 - *Arrastre* longo, exemplo na música *Kicho*, de Astor Piazzolla.

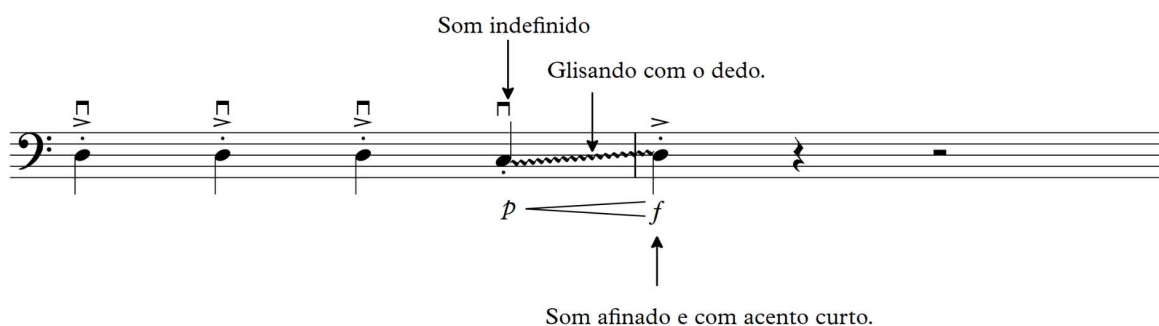


Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/qsvDTkFczzc?si=0vytrlXgkRaaXExQ>

2.4.4 *Arrastre* longo com *glissando*

Figura 43 - *Arrastre* longo com *glissando*.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/7bolCjuymQc?si=6erAC0WJGTrL_Ckc

Ao abordar o *arrastre* executado com a mão esquerda (Figura 43), assimilamos o recurso como um *glissando* ou como uma transmutação deste. O *arrastre* inicia em um som indefinido, o movimento do dedo começa devagar e acelera em sequência. Esse movimento tem duração equivalente a uma semínima (*arrastre longo*).

2.4.5 Arrastre curto articulado

Figura 44 - Arrastre articulado.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/1pDJ6pxbxHk?si=Jl4Ehebs6kDI701>

2.4.6 Arrastre longo articulado

Figura 45 - Arrastre longo articulado.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/W6xXUW9kaTQ?si=sycmxXeq9TL1Tdpo>

Nas Figura 44 e Figura 45 apresentam-se o *arrastre* articulado (curto e longo). O *arrastre* articulado: articula como uma *apojatura* com os três dedos da mão esquerda com um som aberto. Segundo Navarro (2023), o *arrastre* articulado foi criado e utilizado pelo contrabaixista Kicho Diaz. Esse tipo de *arrastre* articula um cromatismo antecipado do tempo, articulando com cada dedo da mão esquerda. O tempo é um pouco indefinido, com essa ideia de ralentar o tempo. Kicho toca a semicolcheia quase como se fosse uma tercina, fazendo o valor da semicolcheia se alargar um milésimo de segundo e deve ser tocada de forma mais aberta, sem durar as colcheias o tempo exato⁶³.

2.4.7 Arrastre com aproximação cromática

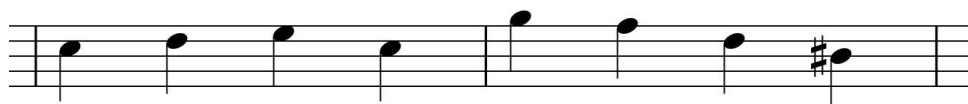


Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/njw5H61bNAg?si=A_GGzxvTAZRsqZH

Na Figura 46, apresenta-se o *arrastre* com aproximação cromática em quintina, com base nos estudos de Navarro (2013).

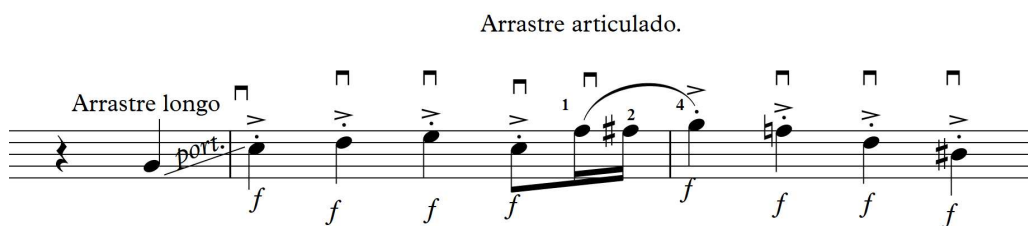
Figura 47 - Escrita básica de baixo na música *Bajo Romántico*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

⁶³ NAVARRO, Juan Pablo. "The Tango - A Secret Code". YouTube, 4 de setembro de 2013. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ\]](https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ). Acesso em: 28 de junho de 2025.

Figura 48 - Exemplo de *arrastre* longo e articulado na música *Bajo Romántico*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/vsTH_jVaN88?si=QUO5kmnDYcHxT22l

Na Figura 47, o primeiro compasso é apresentado sem anotações, enquanto o segundo compasso aplica os recursos estilísticos (Figura 48). O *arrastre* longo vai do quarto compasso até o primeiro tempo do compasso 15. O *marcato* é aplicado em todas as notas, que são tocadas com arco tirando , com ponto e *sustain*. Do compasso 15 para o 16, ouvimos um *arrastre* articulado, em que as notas semicolcheias do *glissando* são articuladas com os dedos 1, 2 e 4 da mão esquerda, seguido por um *arrastre* curto no valor de colcheia.

2.4.8 Arrastre com *glissando* e articulado

Figura 49 - Arrastre *glissando* e articulado



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/4Wb3g0Dgw7I?si=_Uo9B86ixIzXZlhc

Conforme Navarro (2013), a variante deste *arrastre* é no estilo do contrabaixista Horácio Cabarcos, o *arrastre* começa *glissando* e termina articulado⁶⁴.

⁶⁴ NAVARRO, Juan Pablo. "The Tango - A Secret Code". YouTube, 4 de setembro de 2013. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ\]](https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ). Acesso em: 28 de junho de 2025.

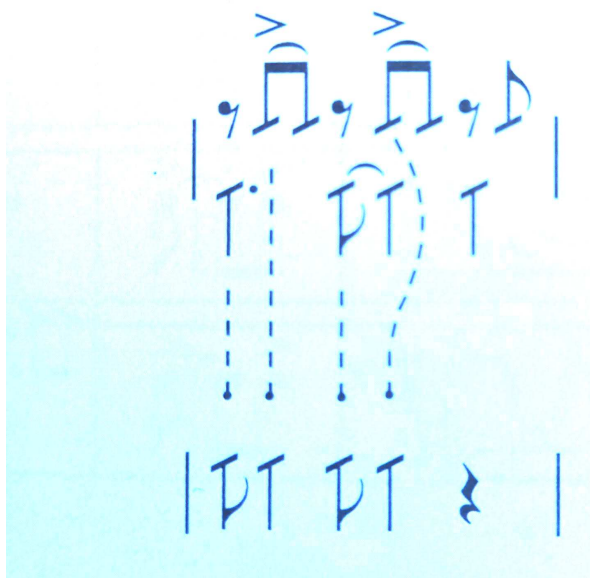
2.5 SÍNCOPA

A *síncopa* e o *marcato* são dois dos recursos utilizados frequentemente e ambos cumprem uma função característica no gênero do tango (Varchausky, 2018, p. 94). Na *síncopa*, a acentuação favorece os tempos débeis do compasso, quebrando seus tempos. Normalmente é precedido de um *arrastre* ou aproximação cromática, tanto no contrabaixo acústico quanto em outros instrumentos.

A *síncopa* (síncope) é um recurso comum no acompanhamento, nas melodias e nos elementos estilísticos do tango. De acordo com Varchausky (2018) e Navarro (2013), há dois principais tipos de *síncopas*: a “*Síncopa antecipada*” e a “*Síncopa a tierra*”. A *síncopa* antecipada coloca o acento no quarto tempo do compasso, reduzindo a ênfase no tempo forte. Esse efeito de “antecipar” o tempo forte e acentuar o tempo fraco cria um peso e um volume maior no tempo antecipado da nota, geralmente na colcheia anterior, no tempo forte do compasso.

Segundo Peralta (2012), a *síncopa* surge da síntese de duas texturas dos *bordoneos* do violão. Tal deslocamento rítmico evoluiu do ritmo folclórico argentino/uruguaio denominado *milonga campera*.

Figura 50 - Síntese de duas texturas do *bordoneo*, evolução da *síncopa*.



Fonte: Peralta (2012, p. 69)

2.5.1 *Síncopa a tierra*

Ao analisarmos os recursos idiomáticos do tango, percebemos que a *síncopa* “*a tierra*”, se caracteriza por uma antecipação do tempo forte, com o acento na cabeça da nota do primeiro tempo do compasso seguinte. Pode ser precedida de um *arrastre* ou não. Navarro⁶⁵ classifica a *síncopa a tierra* como uma forma de *síncopa* antiga, descreve o tempo da *síncopa* como “aberto, elástico e melódico”⁶⁶.

Segundo Navarro (2013), a *síncopa* é um recurso rítmico significativo no gênero do tango. As variações de *síncopas* são geralmente agrupadas em dois grandes tipos: “*a síncopa a tierra*”, ou “*síncopa* antiga”, e “*síncopa* antecipada”, ou “*síncopa com arrastre*”, sendo o *arrastre* um componente essencial da *síncopa* (Salgan, 2001, p. 48)

Na figura seguinte, vemos no, exemplo da música *Bajo Romántico*, a “*síncopa a tierra*” com *arrastre* curto.

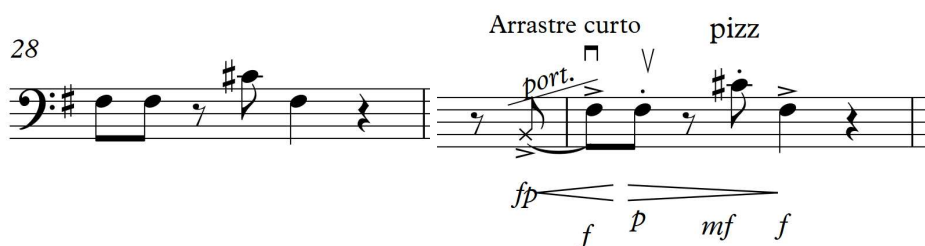


Figura 51 - Compasso 28, *síncopa a tierra* com *arrastre* curto.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/o-l3EcLO3ic?si=kp7kqNOzeSiopZoi>

Na Figura 51, compasso 28, que ilustra um ritmo sincopado, observamos como a interpretação da *síncopa* deve ser realizada, conforme descrito por Navarro (2013). A *síncopa* inicia-se em dinâmicas piano e cresce em direção ao fortíssimas em um tempo de colcheia. Apresenta um *arrastre* curto com o valor de uma colcheia, iniciado na anacruse do quarto tempo se estendido até o primeiro tempo do compasso com acento no primeiro tempo (*síncopa a tierra*).

⁶⁵NAVARRO, Juan Pablo. “The Tango - A Secret Code”. YouTube, 4 de setembro de 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ]. Acesso em: 28 de junho de 2025.

⁶⁶ *idem*.

Na perspectiva de Varchausky (2018), a *síncopa* pode ser entendida como uma estrutura de pergunta e resposta. Esses dois componentes da *síncopa* podem ser apresentados

nas seguintes figuras: as colcheias do primeiro tempo (fá#)  representam a ‘pergunta’, enquanto o segundo e terceiro tempos com a colcheia (dó#) e a semínima (fá#) , representam a ‘resposta’.

Os primeiros tangos, descendentes da *habanera*, eram compostos em compassos de 2/4. No transcorrer histórico e com a evolução rítmica do tango, os compositores passaram a utilizar o *marcato* em quatro; com isso, os tangos passaram a ser escritos em compassos de quatro tempos. Inicialmente, os tangos eram escritos em compassos de 4/8. Na Figura 53 a seguir, observa-se a *síncopa a tierra* da música *La Cumparsita*, na versão de A. Troilo.

Figura 52 - Exemplo da *síncopa a tierra* na música *La Cumparsita* versão A. Troilo.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/07wuwL-0Qqs?si=umP6bOLywGW7H7nE>

Um dos recursos estilísticos que tem com frequência no tango é a utilização, na interpretação, da *síncopa* com arco e *pizzicato*.

Ao combinar arco e *pizzicato*, a execução com arco cobre a *anacruse* do quarto tempo para o primeiro e a segunda colcheia do primeiro tempo. A colcheia do segundo tempo e a semínima são tocadas com *pizzicato*.

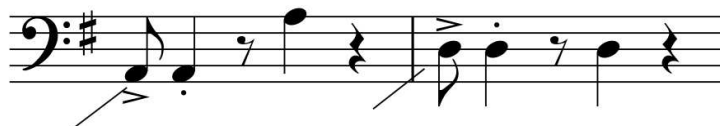
A primeira parte da *síncopa* (pergunta), inicia com um *arrastre curto*, é executada com arco, em dinâmica *piano* (*p*) e um crescendo até dinâmica *forte* (*f*), chegando no primeiro tempo com acento na cabeça da nota (*síncopa a tierra*). A “resposta” é tocada com *pizzicato*, em dinâmica *piano* (*p*).

No exemplo a seguir, apresenta-se um trecho da música *Revirado* para exemplificar a *síncopa*. Na Figura 54, apresenta-se a análise da interpretação a ser executada.

Figura 53 - *Síncopa* na música *Revirado* de A. Piazzolla.



Figura 56 - *Síncopa*, escrita básica.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/nZjb2xSqBk0?si=drtlVG9ZDMwDIkpO>

Figura 57 - Variação de *síncopa a tierra*.

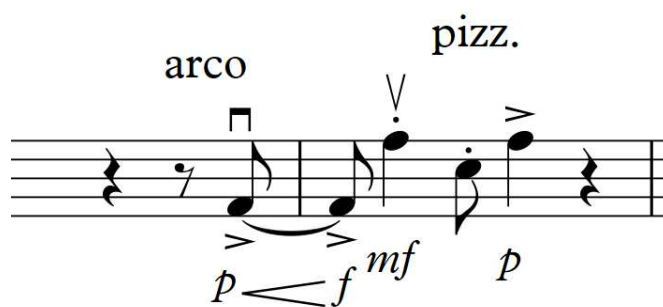


Fonte: Navarro (2013)⁶⁹.

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/Ck3EnEMKdy0?si=Z8hVfM6rJztgibRT>

Na Figura 58, analisa-se a interpretação da *síncopa a tierra* com base nos estudos de Navarro.

Figura 58 - Análises de *síncopa a tierra*, segundo Navarro.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/x3hwCTHVthA?si=eQBAzEDYIH8mY-Pp>

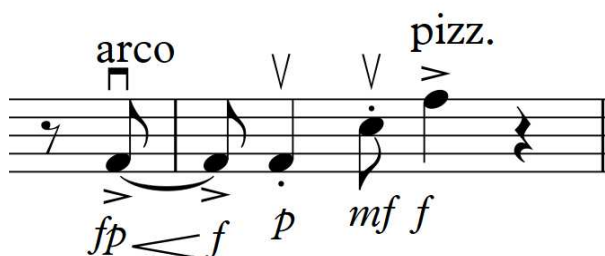
⁶⁹ *idem*.

2.5.2 *Síncopa antecipada*

De acordo com Varchausky (2018), a *síncopa* antecipada se cria através de um acento na colcheia que antecede o primeiro tempo do compasso. Com essa acentuação, temos a sensação de ter um deslocamento do tempo forte. Segundo Navarro (2013), a *síncopa* antecipada e com *arrastre* também é encontrada com o termo “*síncopa moderna*”.

Na Figura 59, apresenta-se uma análise interpretativa da *síncopa* antecipada, baseada no estudo de Navarro.

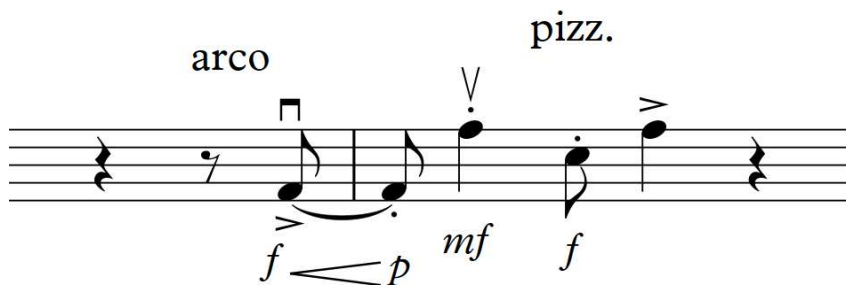
Figura 59 - *Síncopa* antecipada.



Fonte: Navarro (2013).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/aMmjeRkKNf0?si=UfpvK2rRxNfcwvLn>

Figura 60 - Variação de *síncopa* antecipada.



Fonte: Navarro (2013).

Na Figura anterior, extraída dos estudos sobre Navarro (2013), a *síncopa* antecipada deve ser executada com acento e dinâmica *forte* no quarto tempo do compasso anterior, seguida imediatamente por uma dinâmica *piano*. A primeira colcheia do compasso é tocada em dinâmica *piano* criando a sensação de *síncopa* enquanto a semínima marca em *mf* o segundo tempo tocada com o arco (V), essa nota é executada permitindo que o rebote do arco

pule na corda, produzindo um *staccato* curto. Os tempos três e quatro tocados com *pizzicato* e acento em dinâmica *forte*.

Cada orquestra de tango executa a síncope com elementos que a diferenciam das demais, como variações da *síncope a tierra* e da *síncope* antecipada. Apresenta-se, ainda, a síncope no estilo Salgán, extraída dos estudos de Navarro (2013).

Figura 61 - *Síncope* estilo Salgán.



Fonte: Navarro (2013).

2.6 PERCUSSÃO NO CONTRABAIXO

Os recursos de percussão são amplamente utilizados no estilo do tango. Esses efeitos são criados ao bater no corpo do contrabaixo, com o punho fechado ou com a palma da mão nas costas e laterais do instrumento.

Entre as variações que um contrabaixista pode aplicar ao interpretar seus próprios efeitos de percussão no contrabaixo, reconhecemos os seguintes efeitos: *Strappata* (aberta e fechada), *Faja* (bater nas laterais do baixo), *Tambor* ou *Tamborcito* (bater com os dedos nas laterais), *Chasquido* (choque do arco contra as cordas), *Porta* (faz alusão a alguém chamando na porta), *Silbido* (imita o assobio humano), *Cordal* (bater o arco no estandarte) e *Bombo* (simula o som grave de um bumbo de bateria)⁷⁰.

⁷⁰VARCHAUSKY, Ignacio. "El contrabajo en el Tango". Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 115

2.6.1 *Strappata*

O recurso de *strappata* é um dos efeitos de grande tradição e reconhecimento utilizados pelos contrabaixistas de tango. Segundo Varchausky (2018), ele é frequentemente empregado para enfatizar os *clímax* de um momento, geralmente com grande volume, encerrando a música. Em relação a esse recurso, observam-se variações e até mesmo outros efeitos percussivos que recebem a mesma denominação. Encontramos a *strappata* no final de uma frase, combinando-a com outras técnicas, como a *síncopa*, utilizada habitualmente para criar um momento de tensão na música.

Como é composta a *strappata*? Ela é formada por duas partes: de um lado, tem o arco, que rebota a baqueta contra as cordas; de outro, tem a batida da mão esquerda contra as cordas. O arco bate antecipadamente, enquanto a mão esquerda fecha o efeito, batendo na cabeça do tempo forte.

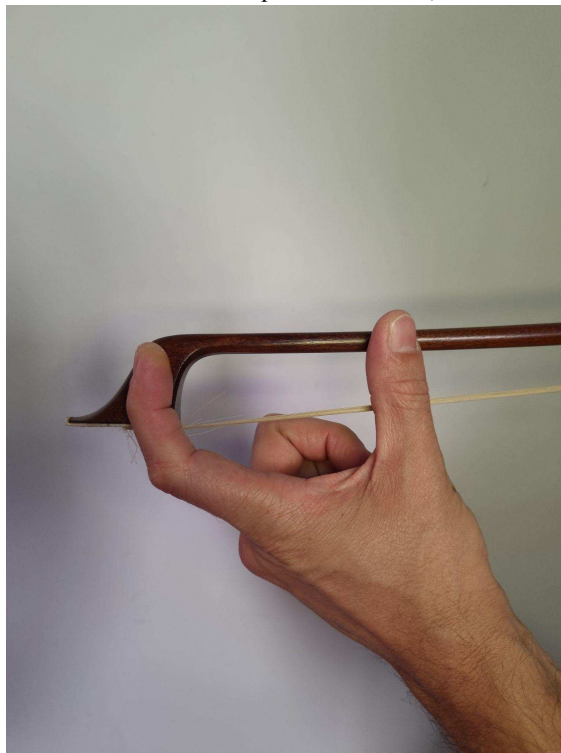
Quando se refere à técnica utilizada no arco, há duas formas de executar a batida do arco contra as cordas. No primeiro caso, é utilizada a ponta do arco unicamente a crina da ponta *choque* no final do espelho do contrabaixo. No segundo caso, se aplica a ponta do arco, batendo com a baqueta e as crinas contra as cordas na posição do cavalete. No entanto, a mão esquerda fecha o movimento, abafando o som ao bater contra as cordas nas posições dos harmônicos (Ré e Sol) nos dois casos.

Figura 62 - Porção do arco em que acontece o atrito nas cordas sobre a superfície do espelho do contrabaixo.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 63 - Porção do arco em que acontece o atrito nas cordas do contrabaixo perto do cavalete. Nesse efeito, é necessário bater com a crina do arco e a baqueta nas cordas, obtendo um som mais violento.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

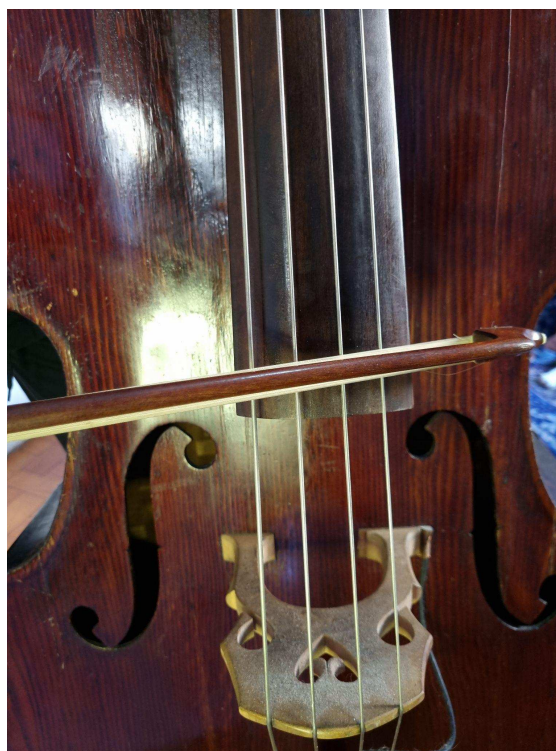
Nas Figuras 62 e 63, se apresenta as duas posições que se utiliza para criar o efeito de *strappata*. A Figura 62, mostra qual parte da crina do arco bate contra o espelho. Nesse caso, se utiliza unicamente a crina do arco para bater no espelho, como apresentado nas Figuras 64a) 64b).

No segundo caso, ilustrado na Figura 63, observa-se a parte em que o arco é golpeado utilizando tanto a madeira quanto a crina. Neste exemplo, a batida é feita com a crina e a baqueta do arco contra as cordas Sol e Ré, próximo ao cavalete, conforme mostra a Figura 66.

Figura 64 – *Strappata*: posição do arco que bate contra as cordas na superfície do espelho.



(a) Impacto do arco contra o espelho.



(b) Vista lateral do impacto do arco contra o espelho.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link video-áudio: <https://youtu.be/M4ws6TUR5xg?si=QWCV8kkcNVMQZKmT>

Figura 65 - *Strappata* perto do cavalete.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/twNnwLvkhM?si=LE8QL1wK7fIMGSFt>

2.6.2 Bombo

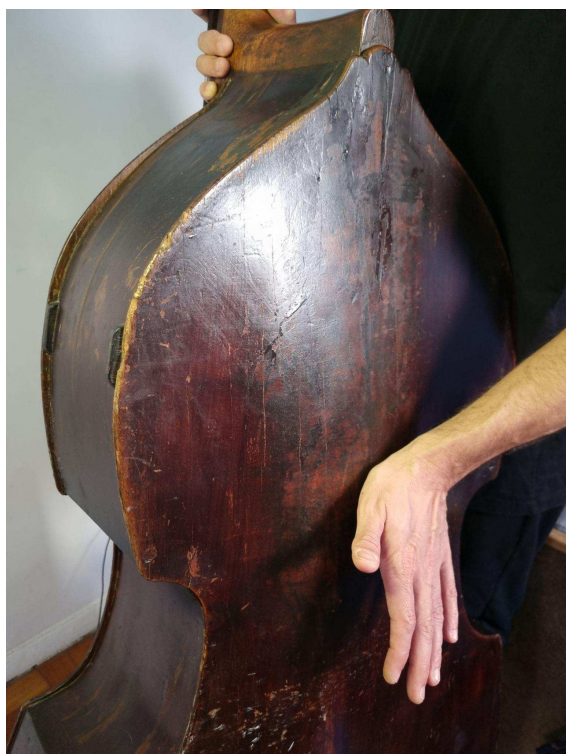
O efeito é denominado *bombo*⁷¹ porque imita o som grave de um bumbo de bateria. Esse efeito é obtido por meio de batidas na parte das costas do instrumento, gerando um som grave e abafado. Segundo Varchausky (2018), os contrabaixistas utilizam a *strappata* e o *bombo* simultaneamente, e são dois dos recursos percussivos mais antigos do tango.

Ao debruçar-nos na técnica da percussão no contrabaixo acústico, percebemos que: o *bombo* é executado com a mão esquerda batendo nas costas do contrabaixo. Normalmente, obtemos uma qualidade de som melhor no meio do baixo. A mão bate contra a madeira de duas formas: com o pulso, e com a palma aberta.

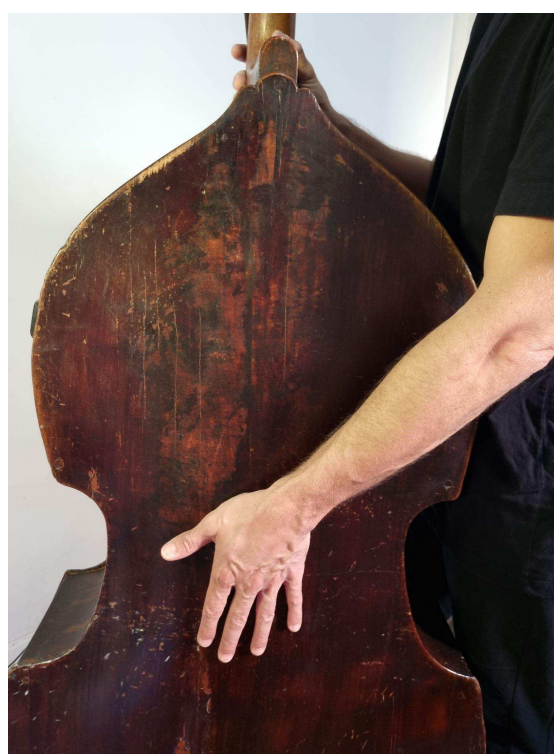
Nas fotos da Figura 66 (a e b), são apresentadas duas possibilidades de execução do efeito de *bombo*: uma utilizando o pulso, como mostrado na Figura 66a; e outra batendo com a palma da mão, como ilustrado na Figura 66b.

⁷¹ Bumbo

Figura 66 - Bombo.



(a) Posição na mão batendo com o pulso.



(b) Posição da mão batendo com a palma.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/k_A3ten_gS4?si=JXqoACWkeQ6Xd6vn

2.6.3 Faja

Ao nos referirmos às *fajas*, (laterais do contrabaixo), estamos falando de uma técnica percussiva que produz um som agudo e seco, remissentes ao som de um tamborim ou bongo. Encontramos três posições diferentes da mão esquerda durante a execução destes golpes percussivos no contrabaixo: golpear a madeira com os dedos da palma da mão esticados; golpear a madeira com um anel; bater com a falange do dedo médio. (Varchausky, 2018, p. 119)

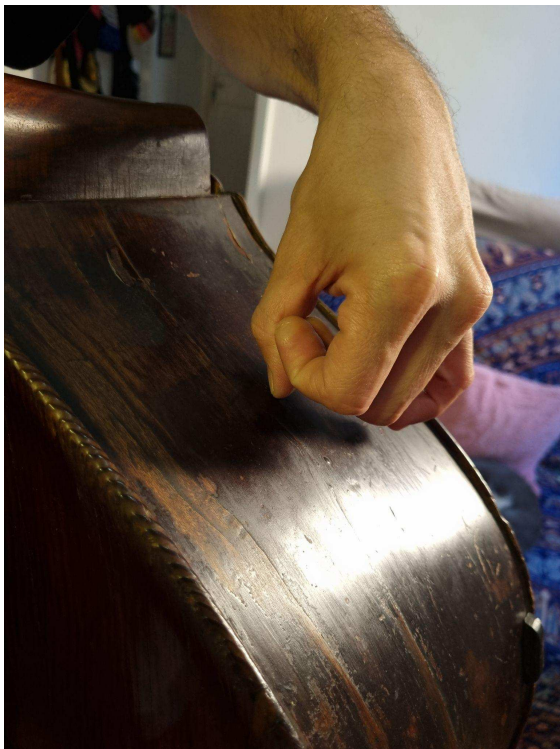
Figura 67 - *Faja*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

2.6.4 Tambor ou *tamborcito*

Identifica-se o uso de um recurso percussivo, caracterizado pelo ato de golpear as laterais do contrabaixo com a unha da mão esquerda, produzindo um som que remete ao de um tambor. Numa linguagem informal, o gesto de percutir as laterais do contrabaixo com os dedos indicador, médio e anelar pode ser descrito como 'petelecos sequenciais', consistindo na aplicação de pequenos golpes na madeira do instrumento.

Figura 68 - *Tamborcito*.(a) Gesto inicial do efeito *tamborcito*.

(b) sequência de movimentos para bater com os dedos.



(c) Movimento batendo os dedos com a madeira.



(d) Movimento final do efeito.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/m4iKmjSoMLI?si=cB0v15fOUrwe8nzi>

2.6.5 Chasquido

Com base em Varchausky (2018), identificam-se recursos expressivos de caráter “ruidoso”, comumente denominados “sujeiras”, esses efeitos são aplicáveis ao contexto do tango, em contraste com a estética da música erudita. As mencionadas “sujeiras” representam, em certos momentos, a expressão do ímpeto na interpretação do tango. Varchausky (2018) observa que o *chasquido* é o resultado do choque das cordas contra o espelho do contrabaixo, efeito produzido quando o arco bate com força sobre as cordas.

O efeito mencionado anteriormente, recurso amplamente utilizado no tango, tem aplicações recorrentes na interpretação do tango. Utilizado no início de um *arrastre*, o *chasquido* é um efeito sonoro indefinido — um “estalo” e não uma nota real. Ele aparece em determinados momentos para enfatizar uma antecipação à *síncopa* ou a um *marcato* (Varchausky, 2018, p. 120). Identifica-se esse recurso como um complemento percussivo presente na música *La Yumba*.

2.6.6 Silbido

Os nomes dos efeitos percussivos no tango são coloquiais. O efeito denominado *silbido* recebe esse nome porque o som gerado se assemelha ao assobio humano. O recurso é produzido ao friccionar rapidamente um ou mais dedos da mão esquerda sobre qualquer superfície plana do contrabaixo acústico. Normalmente, o som pode ser gerado com maior facilidade ao utilizar o tampo como superfície ou nas faixas laterais do instrumento. Para reproduzir esse artifício, a polpa dos dedos da mão esquerda é apoiada sobre a madeira do instrumento, aplicando forte pressão, e se desliza lentamente contra o verniz, acelerando o movimento imediatamente.

Figura 69 - *Silbido*.

(a) Demonstração do efeito na superfície lateral.

(b) Efeito possível no tampo.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

2.6.7 Cordal

É denominado de *cordal*⁷² o recurso percussivo de bater com a ponta do arco no estandarte do contrabaixo. Este gera um som similar ao de um *cowbell* utilizado para acompanhar outros efeitos percussivos — como ocorre, por exemplo, ao bater simultaneamente as laterais do baixo com a mão esquerda e tocar o estandarte com o arco.

Segundo Varchausky (2018), no livro *El contrabajo en el tango* (p. 121), o som gerado no *cordal* é similar ao som que se obtém ao bater no aro de um *bombo legüero* — instrumento tradicional de percussão do folclore argentino.

⁷² Estandarte.

Figura 70 - Cordal.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/AwWPgdf8koE?si=ZWpisZfq13DdpvwV>

CAPÍTULO 3 Recursos idiomáticos

3.1 Melodia

Os compositores de tango sugerem dois temperamentos específicos para cada fragmento melódico. Apresentam-se duas articulações que distinguem duas formas básicas de tratar a melodia: uma ligada e outra rítmica (Peralta, 2012, p. 31).

Segundo Salgán (2001), os classifica como: Tango melódicos e Tangos rítmicos.

Sin embargo, si un Tango comienza con una primera parte rítmica muy atractiva y de gran impacto,. Nos inclinamos a clasificarlo como Tango Rítmico, aunque su segunda y tercera parte sean melódicas. Esos casos dan la impresión de que la segunda o tercera parte actúan como matiz de contraste con respecto a la primera, pero sigue siendo un Tango Rítmico. Esto sucede porque la primera parte gravita fuertemente en el oyente, imprimiéndole su carácter rítmico a toda la composición. No obstante ello, para su estudio y ejecución, hemos de considerar a este tipo de Tangos como de Forma Mixta. (SALGÁN, 2001, p.34)⁷³

Nas referências bibliográficas, identificam-se variações na nomenclatura utilizada para designar exemplos semelhantes. Salgán (2001), classifica os tangos como “tango melódico”, enquanto Peralta (2012) no seu livro se refere a essa melodia como “melodia ligada” para Varchausky (2018), refere-se a esta como “melodia expressiva” e os três concordam na denominação da “melodia rítmica”.

Para Varchausky (2018), divide a melodia em melodia rítmica e melodia expressiva. Por exemplo, o tango *La Yumba* (O. Pugliese) é um tango com melódica rítmica.

Mi Buenos Aires querido (C. Gardel, A. Le Pera), apresenta uma melodia expressiva, (Varchausky, 2018, p. 156). Podemos classificar esse tango como “melodia ligada” (Peralta, 2012, p. 32) ou “Tango melódico” (Salgán, 2001, p. 32).

⁷³ No entanto, se um tango começa com uma primeira parte rítmica muito atraente e de grande impacto, tendemos a classificá-lo como Tango Rítmico, ainda que a segunda e a terceira partes sejam melódicas. Esses casos dão a impressão de que a segunda ou a terceira parte atuam como um matiz de contraste em relação à primeira, mas ele continua sendo um Tango Rítmico. Isso ocorre porque a primeira parte gravita fortemente sobre o ouvinte, imprimindo seu caráter rítmico a toda a composição. Apesar disso, para seu estudo e execução, devemos considerar esse tipo de tango como de Forma Mista. (SALGÁN, 2001, p.34)

Figura 72 - Melodia rítmica na música *El choclo*.

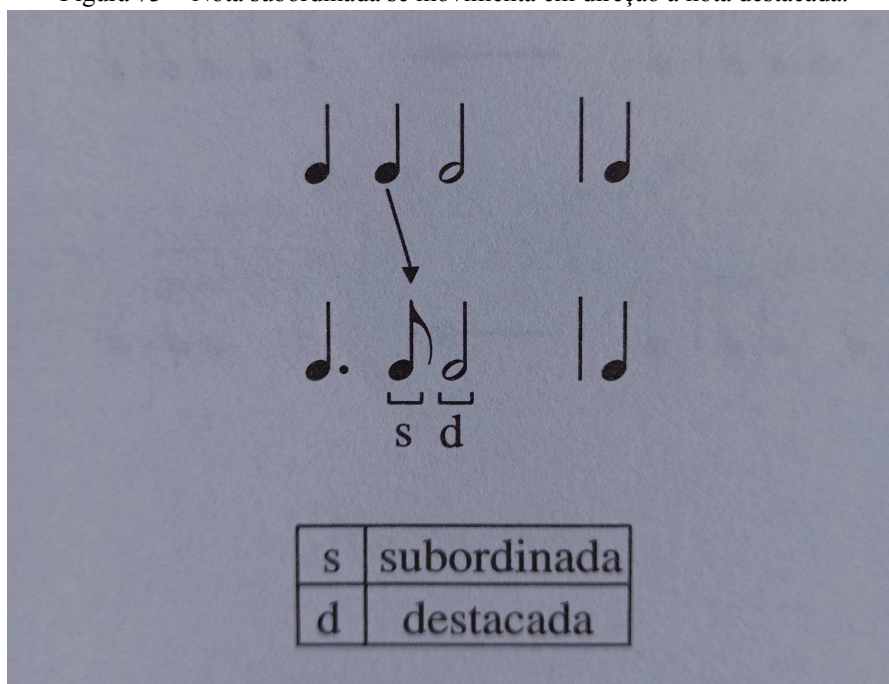
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/Z9BjqCKzJf8?si=HfNz1Liw3aNKXxGw>

3.1.2 Melodia Expressiva

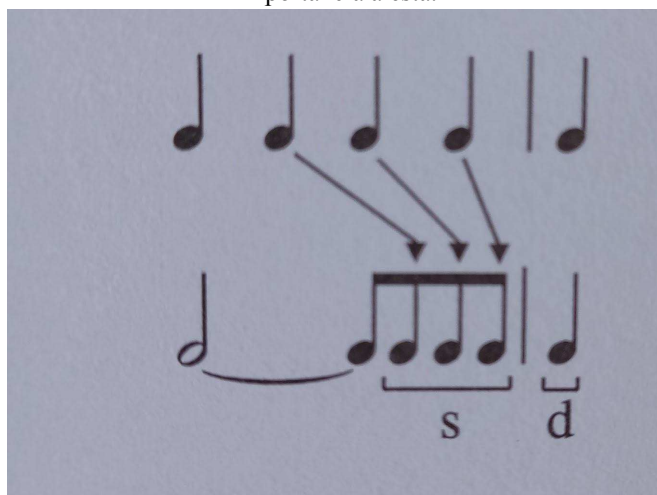
Quando nos referimos a uma melodia expressiva, estamos falando de uma melodia ligada normalmente em tempo lento e com passagem com notas longas sem destacar cada nota. A melodia expressiva refere-se ao comportamento alargado das notas e sua expressividade com notas detache e várias notas em um arco ajudando a ligadura sem usar acentos ou notas curtas. Varchausky (2018), explica a melodia expressiva como “ausência total de articulações”. Peralta (2012), se refere a essa melodia como ligada. E Salgán (2001) como tango melódico. No estudo de Peralta (2012), observa-se que a melodia expressiva posiciona a nota em tempo fraco como subordinada e direcionada à nota em tempo forte, que funciona como ponto de chegada. As notas subordinadas colocam-se a serviço do pulso acentuado, conferindo-lhe direcionamento e ênfase.

Figura 73 - Nota subordinada se movimenta em direção à nota destacada.



Fonte: Peralta, 2012, p. 32.

Figura 74 - Exemplo de *fraseo ligado*, notas subordinadas se colocam perto da nota destacada para dar maior importância a está.



Fonte: Peralta, 2012, p. 32.

3.2 Fraseo

No tango, a expressividade é valorizada e considerada essencial. O *fraseo* (fraseado) transforma e reformula a melodia. “Alteramos a interpretação, empregando recursos como *rubato*, *mordentes*, *arrastres*” (Motta, 2023)⁷⁶, antecipações e/ou qualquer outra sutileza que contribua para ampliar a expressividade da música que estamos interpretando (Salgán, 2001, p. 38). O fraseio no tango é utilizado como um médio de expressividade, de expor a melodia com modificações da sua forma original, utilizando recursos variados que enriquecem a melodia, acelerações, intensidades, mudança no tempo e improvisações. (Salgán, 2001, p. 41: Peralta 2012: p. 32,)

Dentro do *fraseo*, encontra-se: o *fraseo básico*, o *fraseo abierto*, o *fraseo cerrado* e o *fraseo* estendido. “As melodias que podem ser fraseadas costumam ser escritas de maneira simples. O *fraseo* é um dos recursos mais utilizados pelos intérpretes para enfatizar o sentido expressivo de um fragmento da música”.⁷⁷ (Varchausky, 2018, p. 165). Segundo Salgán (2001), trata-se da forma de reformular um discurso. O fraseado consiste na mobilidade das durações, como no encurtamento do valor das figuras, assim como no alargamento desses valores, modificando-os em termos de expressividade.

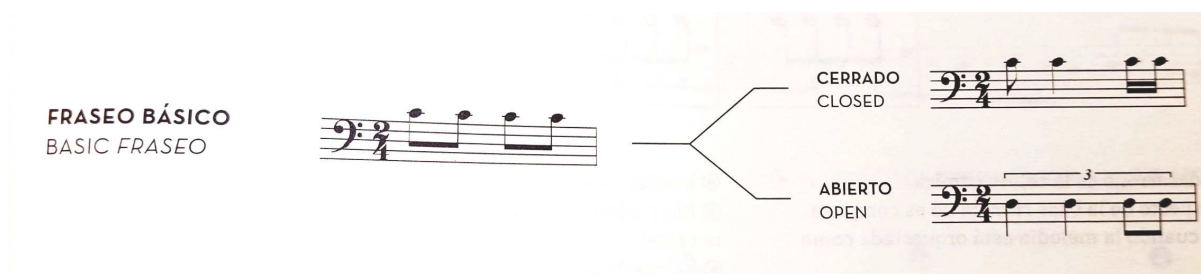
⁷⁶ Informação fornecida por Pablo Motta no curso presencial *El contrabajo en el tango*, realizado pelo Prêmio Ibermúsicas, em Buenos Aires, em março de 2023. Duração: 1 mês.

⁷⁷ VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 165 [...] Las melodías que pueden ser fraseadas suelen estar escritas de una manera simple. El fraseo es uno de los recursos más utilizados por los intérpretes para enfatizar el sentido expresivo de un fragmento musical. (Tradução nossa)

3.2.1 Fraseo básico

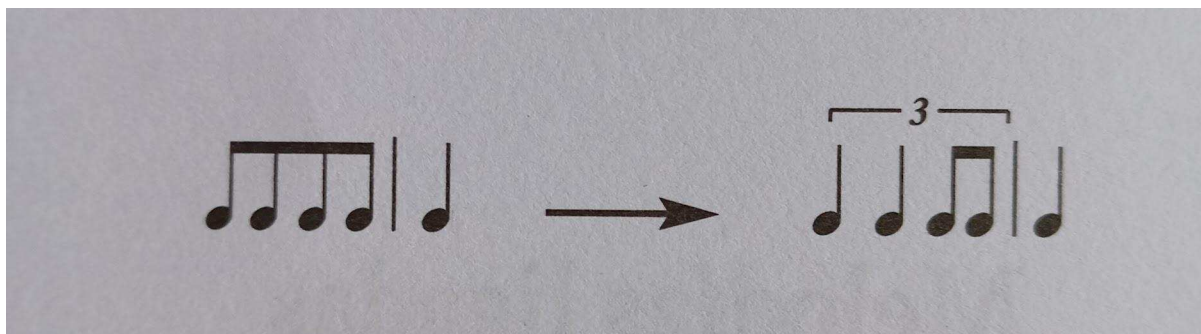
Na pesquisa, para aprofundar os conhecimentos sobre o tango e seus recursos idiomáticos, percebeu-se que o *fraseo* básico é aquele que “modifica o ritmo escrito, mas respeita como ponto de chegada os tempos 1 e 3 do compasso, pois localiza neles a nota de destino” (Varchausky, 2018, p. 168). Para esse autor, no âmbito do *fraseo* básico existem duas possibilidades o *fraseo abierto* e o *fraseo cerrado*:

Figura 75 - *Fraseo* básico cerrado e abierto⁷⁸.



Fonte: Varchausky, 2018, p. 165

Figura 76 - *Fraseo* básico.



Fonte: Peralta, 2012, p. 32.

Na Figura anterior 76, O *fraseo básico* alonga as primeiras colcheias (notas subordinadas) e acelera as últimas para dar ênfase à nota à qual se chegará, dando ênfase ao tempo forte (nota destacada). As notas que estão no tempo forte “são respeitadas como ponto de chegada” (Varchausky, 2018, p. 169), enquanto as notas que estão nos tempos fracos ficam comprimidas ou alongadas para dar direção à nota à qual se dirige. Navarro classifica em três

⁷⁸Fraseado fechado e aberto.

tipos de fraseado que são frequentemente utilizados no tango: *fraseado básico aberto*, *fraseado básico fechado* e *fraseado estendido*.

3.2.2 Fraseo abierto

Nas próximas Figuras, 77 e 78, analisa-se o *fraseo básico* de uma melodia simples (Figura 77). Na Figura 78, os tempos de colcheia passam a se dividir em tercina de semínima, o que gera um alargamento nas duas primeiras colcheias e um acelerando nas segundas colcheias pelo valor das duas serem menores. Na Figura 80, o grupo de quatro colcheias é substituído pelo grupo de tercina, o que gera essa sensação de alargamento e expressividade aberta. “Apareceu por volta da metade da década de 1940” (Varchausky, 2018, p. 168)⁷⁹

Figura 77 - Escrita básica de melodia.



Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/y-NZUWaOU8?si=hwggW3K2zjHOYAYO>

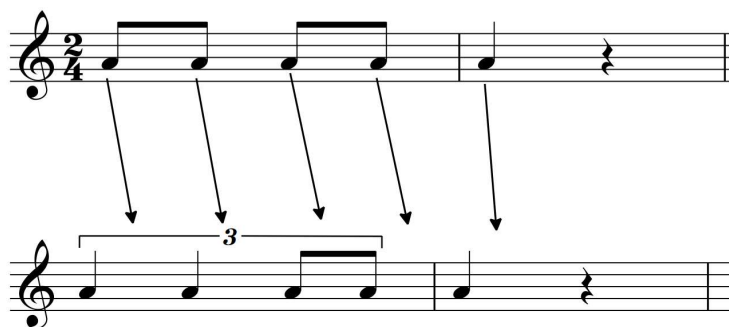
Figura 78 - Fraseo abierto.



Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/gLA4tI5gYZg?si=SXOO4sdokZ7ySzpp>

⁷⁹ Apareció a mediados de la década del 40, aproximadamente. VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 168

Figura 79 - *Fraseo abierto*.

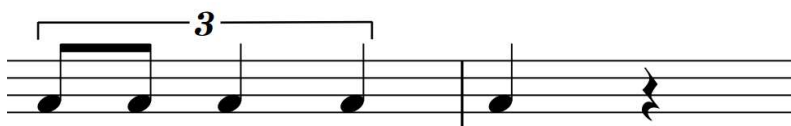
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nos exemplos a seguir (Figuras 80, 81 e 82), apresentam diferentes variações de *fraseo abierto* aplicadas à interpretação de uma melodia básica apresentada na Figura 79.

Figura 80 - Variação 1 *fraseo abierto*.

Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/n-IFFCSGnE4?si=WXa0VnPg8FDocbmL>

Figura 81 - Variação 2 *fraseo abierto*.

Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/Ox6YW11h9NA?si=CmHot-wSD0V76O-h>

Figura 82 - Variação 3 de *fraseo abierto*.

Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/oZxlqtW7rRE?si=SKklKp9ABkJziQq>

3.2.3 Fraseo cerrado

Na interpretação do *fraseo cerrado*⁸⁰, tocasse uma quantia de sons rápidos para dar finalmente direção à nota importante que é a que cai na cabeça do compasso. Este conjunto de notas rápidas dão uma sensação de “apuro” e uma expressividade “nervosa” para Varchausky (2018): “Acumula sons de curta duração no final, usualmente semicolcheias. Foi utilizado de maneira exclusiva até a metade da década de 1940, aproximadamente”. (Varchausky, 2018, p. 167⁸¹). Como forma de expandir os recursos estilísticos e interpretativos, apresentam-se nas próximas figuras diferentes possibilidades de interpretar uma mesma melodia. A seguir (Figuras 83, 84 e 85), apresentam-se variações de *fraseo cerrado*, com base nos estudos de Varchausky (2018). Na Figura 83, apresenta-se a melodia em sua escrita básica, sem *fraseo*.

Figura 83 - Escrita básica de melodia.



Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Figura 84 - Exemplo de variação de *fraseo cerrado* (1).



Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: https://youtu.be/nX_ZQ6DYULc?si=cIEmGqfIK7GdX4kI

Figura 85 - Exemplo de variação de *fraseo cerrado* (2).



Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/ZCMSkTtwX4U?si=irdnnpnMkMAUyuyiA>

⁸⁰ Fraseado fechado.

⁸¹ VARCHAUSKY, Ignacio. *El contrabajo en el Tango*. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 167 [...] Acumula sonidos de corta duración al final, usualmente semicorcheas. Fue utilizado de manera exclusiva hasta mediados de la década del 40, aproximadamente. (VER TRAUCCAO CORREGIR TRADUCAO)

Figura 86 - Exemplo de variação de *fraseo cerrado* (3)

Fonte: Elaborado pelo autor em base a Varchausky (2018).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/dAG7LgmrWA8?si=e82b9R8Kp34GmVly>

3.2.4 *Fraseo estendido*

O *fraseo estendido* é aquele que ultrapassa as barreiras dos tempos 1 e 3, colocando a nota de destino com maior liberdade interpretativa. Nesse contexto, o *fraseo* desenvolve-se ao longo do período da frase, e não especificamente dentro da célula rítmica (Varchausky, 2018, p. 171). Segundo esse autor, os *fraseo* estendidos ocorrem com maior frequência nos solos. A melodia, independente do ritmo harmônico e da base rítmica, sobrepassa ou antecipa os tempos do compasso (Varchausky, 2018, p. 171).

3.3 *La Pelotita*

Este recurso interpretativo expressa um “acelerando” que diminui gradativamente em direção a um centro gravitatório de maior peso. Os intérpretes de tango chamam “*la pelotita*” a este recurso porque foi associado ao movimento que faz um balão quando deixado quicar sozinho. Ele inicia o *rebote* em impulsos rápidos que vão perdendo intensidade até cessarem por completo (Varchausky, 2018, p. 176).

A definição, extraída do livro *El contrabajo en el Tango* (Varchausky, 2018, p. 195) explica: “Forma de fraseado que consiste em acelerar a frase em direção à nota de destino, como se imitasse o *rebote*⁸² cada vez mais apressado de uma bola que é deixada cair no chão”.⁸³ De acordo com Martin, (2014) “*la pelotita*” é um tipo de fraseo onde o ritmo se precipita, gerando uma sensação de quicar de um balão no chão.

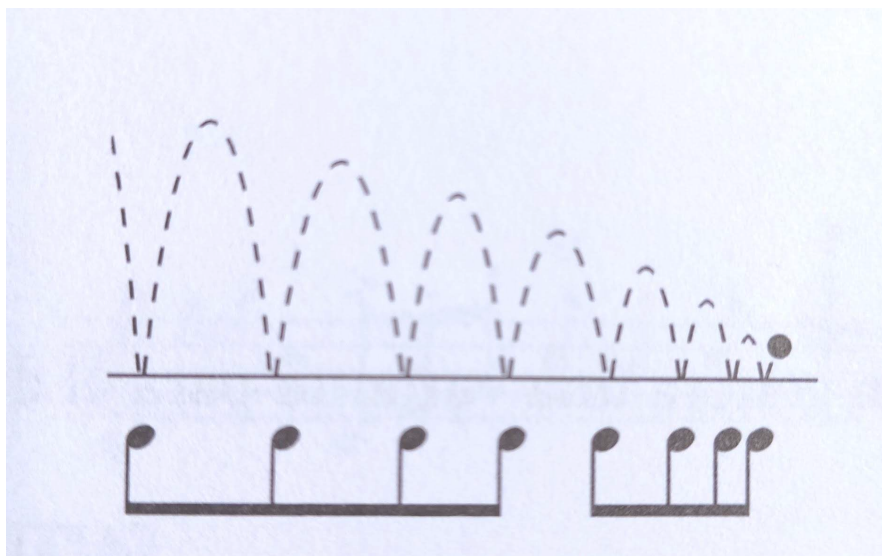
⁸² Quicar.

⁸³ VARCHAUSKY, Ignacio. “El contrabajo en el Tango”. Primeira edição. Buenos Aires: Tango Sin Fin. 2018. p. 195

Segundo Peralta (2012), o explica da seguinte forma:

“Para entendê-la, basta imaginar que uma bola cai e rebate no solo cada vez mais rápido à medida que perde energia. Se o impacto equivale a uma nota, ela vai diminuindo gradualmente, como se estivesse *rebotando*. Esse fraseado é incorporado ao tango pela influência de algumas espécies do folclore”. (Peralta, 2012, p. 33)⁸⁴

Figura 89 - *La pelotita*.



Fonte: Peralta (2012).

Link vídeo-áudio: <https://youtu.be/yEBY9ihIqy4?si=ydg5mTSVgcrnGP5W>

3.4 Recursos estilísticos

Dentro do tango existem subgêneros que conviveram ou influenciaram as orquestras de tango combinando diferentes ritmos que conviviam no mesmo repertório. Como formas de

⁸⁴ “Para entenderla, basta imaginar que se cae una pelota que rebota en el suelo cada vez más rápido a medida que pierde energía. si el golpe equivale a nota, está disminuyendo su deucaico gradualmente como si rebotara. Este fraseo se incorpora en el tango por la influencia de algunas especies del folklore”. Peralta, 2012, p 33 (Tradução nossa) PERALTA, Julián. “La Orquesta Típica, Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango”. 2. ed. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2012. p. 33

encontrar outros ritmos que digam trabalhar ao serviço da dança. Como podemos ver nos casos do candombe, milonga, e valsa, três ritmos que influenciaram conviviam com o tango.

3.4.1 Candombe

O candombe é um gênero musical cujas raízes se encontram nas culturas africanas de matriz bantu. Embora seja reconhecido como um ritmo próprio do Uruguai em seu processo histórico de consolidação, o candombe também deu origem ou influenciou outros ritmos que apresentam semelhanças rítmicas e expressivas na Argentina e no Brasil (Mamone, 2014, p. 48).

O candombe uruguaio é atualmente a forma mais praticada e difundida internacionalmente, tendo sido reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Sua formação resulta de influências da música africana e de seu desenvolvimento nas duas margens do *Rio de Plata*, em função da expressiva presença de negros escravizados durante o período colonial e ao longo do século XIX, já no contexto da organização republicana em ambas as margens. Com o decorrer do século XX, o candombe uruguaio deixou paulatinamente de ser uma prática cultural exclusiva da população afro-uruguaia, passando a constituir um traço identitário próprio da cultura nacional uruguaia (Mamone, 2014, p. 48).

Segundo Matamoro (1971, p. 62), o candombe, definido em suas origens como “dança dos negros”, remonta ao século XVIII e era praticado exclusivamente por negros escravizados, que realizavam seus bailes de forma reservada. Essas manifestações possuíam, em seus primórdios, um caráter ritual e espiritual, estando associadas a determinados períodos do calendário anual, especialmente entre os meses de dezembro, janeiro e fevereiro.

Em Montevidéu, por volta do ano de 1870, surgem as comparsas carnavalescas, que passam a se apresentar nesse período do ano, processo que marca uma transformação significativa na forma de visibilidade pública do candombe (Matamoro, 1971, p. 63). Atualmente, essas manifestações integram de maneira central o calendário cultural uruguaio. Cabe ressaltar, no entanto, que o evento tal como é conhecido e apresentado ao público contemporâneo constitui, em grande medida, uma recriação festiva e espetacularizada, associada à circulação cultural e à comercialização. Em contraste, o candombe em suas

origens, enquanto baile, possuía uma conotação predominantemente religiosa e ritual, vinculada às práticas espirituais africanas.

Segundo Matamoro, “nada do tango vem do candombe”, uma vez que o candombe constitui, em suas origens, uma manifestação musical estruturada exclusivamente a partir de instrumentos de percussão (Matamoro, 1979, p. 62). Trata-se de uma prática rítmica baseada na execução simultânea de três tambores — chico, repique e piano — que, em conjunto, formam a denominada *cuerda de tambores*, elemento central da organização musical do candombe e de sua identidade sonora.

Embora tango e candombe tenham coexistido historicamente no espaço urbano do *Rio de la Plata*, especialmente em cidades como Montevideu e *Buenos Aires*, suas matrizes musicais, funções sociais e estruturas são distintas. O tango desenvolveu-se como um gênero híbrido, resultado de múltiplas influências culturais — europeias, gaúchas e africanas — enquanto o candombe manteve-se como uma expressão predominantemente percussiva, vinculada às tradições afro-uruguaias e à ocupação do espaço urbano por meio das chamadas *llamadas*.

Ainda assim, no contexto uruguaio, particularmente em Montevideu, observa-se a presença do candombe como elemento de referência cultural e rítmica no ambiente musical em que o tango também se desenvolveu. Nesse sentido, algumas orquestras passaram a executar repertórios de tango em articulação com *cuerdas de tambores*, estabelecendo um diálogo estético e performático entre a tradição percussiva afro-uruguaia e a formação instrumental das *orquestras típicas*. Tal aproximação não configura uma fusão estrutural entre os gêneros, mas sim uma convivência e sobreposição de práticas musicais no mesmo espaço social.

Tradicionalmente, a música urbana do Rio da Prata consolidou-se em estreita relação com espaços coletivos destinados à dança, nos quais se buscava variedade rítmica para atender às expectativas do público. Esses bailes incluíam gêneros como o *paso doble*, o tango, a valsa e a milonga, favorecendo a ampliação do repertório, das formações instrumentais e das estratégias interpretativas das orquestras.

Nesse contexto, a incorporação eventual das *cuerdas de tambores* por *orquestras típicas* de Montevideu pode ser compreendida como um recurso expressivo e funcional, voltado à ampliação da diversidade rítmica e da dinâmica dos espetáculos, sem que isso implique a atribuição de uma origem direta do tango no candombe. Conforme enfatiza Matamoro, trata-se de gêneros distintos, que compartilham um mesmo território histórico e

cultural, mas preservam identidades musicais próprias. O candombe afro-uruguaio desempenhou um papel relevante como prática musical paralela no ambiente urbano de Montevideú. Apesar de ter coexistido historicamente com o tango e a milonga, o candombe não pode ser considerado um antecedente direto do tango, mas sim uma tradição autônoma que compartilhou o mesmo espaço social e urbano.

Os três tambores tocados simultaneamente criam o ritmo de candombe de forma simplificada e cada tambor faz a seguinte célula rítmica⁸⁵.

Figura 90 - *La clave del candombe*.



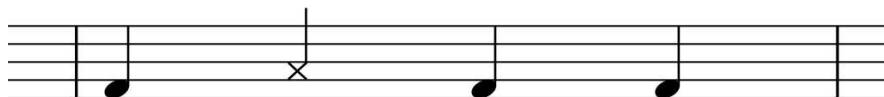
Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Figura 91 - *Tambor chico*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Figura 92 - *Tambor piano*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Figura 93 - *Tambor repique*.

⁸⁵ Uruguai tem mais de 40 comparsas, cada uma com seu próprio troque de candombe.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

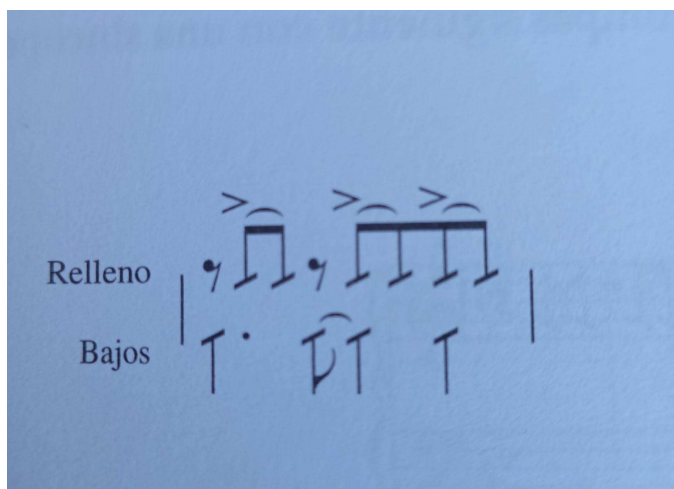
3.4.2 Bordoneo

Os inícios do tango, tal como é conhecido atualmente, derivam de um processo de transformação das práticas de acompanhamento executadas pelos gaúchos ao violão, utilizadas para sustentar a recitação e o canto improvisado de histórias, prática conhecida como *payada*. A origem do bordoneo está vinculada à forma de execução do acompanhamento do violão na *milonga campera*, caracterizada pelo uso predominante das bordonas, denominação atribuída às três cordas mais graves do instrumento (quarta, quinta e sexta cordas). Esse acompanhamento é realizado por meio de arpejos executados quase exclusivamente nessas cordas graves, estruturados em um padrão rítmico de 3+3+2, empregado pelos gaúchos enquanto recitavam ou *payaban* suas narrativas improvisadas.

Segundo Peralta (2012), esse recurso, posteriormente incorporado ao tango, foi herdado do folclore do sul⁸⁶ e apresenta uma aproximação rítmica com padrões associados à *habanera*, evidenciando a continuidade entre práticas musicais rurais e a formação rítmica do tango urbano. No acompanhamento da *milonga campera*, existem variantes do bordoneo. A seguir, apresenta-se o bordoneo básico, exemplificado por meio da seguinte figura.

⁸⁶“Este recurso tan característico del tango fue heredado del folclore sureño” (Peralta, 2012, p. 78)

Figura 94 - Célula rítmica do bordoneo.



Fonte: Peralta (2012).

Figura 95 - Bordoneo



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

3.4.3 Acompanhamento 3+3+2

O acompanhamento rítmico denominado 3+3+2, considerado um modelo rítmico derivado da *milonga campera*, caracteriza-se pela acentuação do primeiro tempo de três agrupamentos de colcheias organizados em 3, 3 e 2 (Varchausky, 2018, p. 84). Esse padrão rítmico estabelece uma distribuição assimétrica dos acentos dentro do compasso binário, produzindo uma sensação de deslocamento rítmico característica desse repertório.

Segundo Peralta, (2012) esse ritmo surge a partir da prática dos baixos da *milonga campera*, nos quais a organização dos acentos desempenha papel fundamental na construção do acompanhamento (Peralta, 2012, p. 86). A célula rítmica 3+3+2, nesse contexto, não apenas sustenta o discurso musical, mas também contribui para a identidade rítmica do gênero.

Seus origens remontam à fórmula 3+1.2+2, característica do tango andaluz e da habanera do século XIX. Esta figura aparece no tango e na milonga lenta portenha

no final do século XIX, e deixa suas marcas nas milongas compostas por Piazzolla (Mamone, 2012, p. 30, tradução nossa)⁸⁷

O ritmo 3-3-2 é uma célula rítmica que agrupa oito subdivisões de tempo de colcheias na forma 3 + 3 + 2. Ele é um dos agrupamentos assimétricos mais comuns no repertório popular das Américas e aparece em diferentes gêneros musicais por meio da diáspora africana e da circulação de ritmos entre culturas (Martin, 2014, p. 101).

Já as primeiras gravações de tangos e milongas no início do século XX revelam a ambiguidade da fórmula 3+1.2+2, seja porque os guitarristas marcam com um acento dinâmico a quarta (ou também a sétima colcheia), seja porque a ligam à semínima seguinte ou à quinta colcheia (García Brunelli 1988: p. 172), obtendo assim a figura assimétrica em questão (3+3+2). A fórmula 3+3+2 ganhou cidadania no tango portenho a partir da metade dos anos vinte, por exemplo, nos arranjos para o Sexteto Típico (1926-8) de Julio de Caro. (Martin, 2014, p. 101)

3.4.4 Milonga

A milonga que hoje executamos é um gênero musical folclórico da região do Rio da Prata, marcado pela presença da cultura gauchesca, típica da Argentina, do Uruguai e do Rio Grande do Sul (Mamone, 2007, p. 56). O que atualmente se denomina “milonga” é, por alguns autores, também identificado como *milonga orillera* ou *milonga ciudadana*, com o objetivo de diferenciá-la da *milonga campera* (Peralta, 2012, p. 215).

A *milonga campera* surgiu em Montevideu e desenvolveu-se a partir dos gaúchos que acompanham o violão enquanto recitavam histórias improvisadas, conhecidos como *payadores*, contribuindo para a consolidação desse estilo musical. A milonga foi surgindo em diálogo com danças *criollas*, europeias e gauchescas da cidade (Mamone, 2001, p. 48).

A afirmação “*La milonga es hija del candombe, así como el tango es hijo de la milonga*”⁸⁸, atribuída ao compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, constitui uma metáfora de caráter genealógico utilizada para explicar a relação histórica entre esses gêneros musicais, concebidos como descendentes uns dos outros até culminar no que hoje se conhece como tango. Nesse sentido, a milonga, antecessora direta do tango, tem suas origens no folclore pampeano da Argentina e do Uruguai.

A milonga, especialmente em suas variantes campera e urbana, apresenta uma célula rítmica organizada em 3–3–2⁸⁹ no acompanhamento, particularmente nos padrões executados

⁸⁷ Sus orígenes remontan a la fórmula 3+1.2+2, característica del tango andaluz y de la habanera del siglo XIX. Esta figura aparece en el tango y en la milonga lenta porteños hacia fines del siglo XIX, y deja sus huellas en las milongas compuestas por Piazzolla. (Mamone, 2012, p. 30)

⁸⁸ *Palabras Sobre Crece Desde el Pie (En Vivo)*. Archivo Zitarrosa, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr1Je2ndTh8&t=4s> Acesso em: 02 jan. 2026.

⁸⁹ Varchausky, 2018, p. 128

ao violão. Em contextos didáticos, essa organização é descrita como uma disposição de acentuações com subdivisões assimétricas dentro de um compasso binário.

Ao observarmos o percurso histórico da milonga, é possível traçar um paralelo metafórico com a ideia do eterno retorno, de Nietzsche, no sentido de um movimento cíclico de transformação e retomada. Nos primórdios do tango, a *habanera* em compasso 2/4 vinha moldando a milonga em determinada direção rítmica. Paralelamente, a milonga campera desenvolveu-se a partir da prática dos *payadores*, com seus rasgueios e bordoneios organizados na célula rítmica 3–3–2, contribuindo para a consolidação do tango em compasso 4/4, em um movimento que se afasta da lógica rítmica da *habanera* e da marcação binária da milonga inicial. Nesse sentido, a milonga pode ser compreendida como um dos fundamentos a partir dos quais o tango se desenvolveu.

A partir da década de 1930, o tango passou por um processo constante de evolução, caracterizado pela ampliação de variações rítmicas e pelo amadurecimento de sua escrita musical, já plenamente estabelecida em 4/4. Nesse contexto, a milonga, tal como é executada atualmente, realiza um retorno às suas raízes pampeanas e à tradição dos *payadores*, agora incorporando elementos urbanos e reassumindo a escrita clássica do tango em 2/4.

Esse marco histórico consolida-se com a composição da primeira *milonga rápida*, (ou milonga ciudadana) *Milonga sentimental*, escrita por Sebastián Piana em 1931, com letra de Homero Manzi. A obra busca recriar a nostalgia do passado gauchesco e estabelece uma relação intertextual entre o universo rural e a cidade. A partir dessa composição, o gênero passa a ser compreendido de forma mais nítida em duas vertentes: a *milonga campera* e a *milonga ciudadana*.

Esse movimento de retorno manifesta-se novamente, com grande intensidade, na obra revolucionária de Astor Piazzolla, que compôs milongas baseadas na célula rítmica 3–3–2, estruturadas em compasso 4/4, criando uma atmosfera que remete aos *payadores* improvisadores de histórias, que cantavam ao som de uma milonga lenta e expressiva. Muitas dessas narrativas evocavam o sofrimento e as experiências dos gaúchos, e, nesse sentido, Piazzolla resgata o sentimentalismo gauchesco, articulando o tempo da milonga lenta com suas raízes rítmicas em 3–3–2.

A milonga, assim como o tango, sofreu diversas transformações ao longo da história, sendo o mesmo termo utilizado para designar manifestações musicais distintas em diferentes períodos. Em seus primórdios, a *milonga campera* era empregada pelos *payadores* como acompanhamento para a recitação de histórias ao violão, constituindo um dos alicerces fundamentais para o desenvolvimento posterior do tango.

É importante ressaltar que existem exceções, e nem todo tango cantado possui caráter melancólico. Os tangos mais festivos, que conservaram o esquema rítmico da *habanera* no acompanhamento, passaram a ser denominados milongas. No entanto, as primeiras composições desse tipo recebem, nas partituras para piano editadas, as denominações “tango” ou “*tango criollo*”, nomenclaturas que permanecem em uso até os dias atuais. Já novas composições, como as de Sebastián Piana, surgidas na década de 1930, buscaram

deliberadamente resgatar estilos antigos, reafirmando a milonga como espaço de memória, tradição e renovação estética. (Mamone, 2014, p. 48)⁹⁰

A análise histórica do tango, da milonga e da *habanera* evidencia que esses gêneros se constituem a partir de intensos processos de intercâmbio cultural, característicos das dinâmicas musicais do Atlântico Sul. Diversos estudos apontam que padrões rítmicos assimétricos, como a célula 3-3-2, não pertencem a uma única tradição musical, mas emergem em diferentes contextos culturais em função de formas semelhantes de subdivisão temporal e organização acentual (Langaro Teixeira, 2023).

No caso específico do Rio da Prata, a presença dessa célula rítmica pode ser observada tanto na *habanera* quanto na milonga, ainda que com funções e significados distintos. A *habanera*, desenvolvida em Cuba a partir da contradança europeia e de contribuições afro-cubanas, circulou amplamente entre a Europa e a América Latina ao longo do século XIX, sendo incorporada a diversos repertórios urbanos. Esse processo de circulação favoreceu a assimilação de seus padrões rítmicos em gêneros locais, incluindo o tango em sua fase inicial, frequentemente estruturado em compasso binário (2/4).⁹¹

Figura 96 - Milonga sentimental



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

⁹⁰ Dentro dos ritmos da América do Sul podemos ver similitudes à milonga, familiaridades rítmicas e células parecidas, nesses rasgos encontramos na milonga similitudes nos ritmos como “la chamarrita” “o choro” o “candombe do uruguai” e a “habanera” (Mamone p. 48). Existe também uma antiga variante uruguaia, aparentemente exclusiva da cidade de Montevidéu, chamada Milongon.

⁹¹ Entretanto, hacia 1940, la milonga movida servirá para tender un puente hacia el candombe tanguero, una especie nueva que enlazará el canto de comparsa de negros de Montevideo con el lenguaje tanguero, llamando el resultado “milonga tango” o “tango milonga” o “tango candombe” o candombe a secas 37. El camino es abierto al parecer por Alberto Mastra con su “El candombe federal” de 1933, que graba en Buenos Aires en 1938 el dúo Dante-Noda. Sigue una cantidad interesante de candombes tangueros, entre los que podemos señalar “Pena mulata” (milonga candombe, 1940) de y por Sebastián Piana, “Estampa del 800” (milonga candombe, grabada en 1944), letra de Gerónimo Yorio y música de Carmelo Imperio y Romeo Gavioli, por Romeo Gavioli y su orquesta, “Bronce” (candombe milonga, grabada en 1946) de Pintín Castellanos por Alberto Castillo y su orquesta típica, o “Yum bam ba” (candombe, 1948), letra de Alberto Britos y música de Luis Pasquet, por Romeo Gavioli y su orquesta típica. (p. 444) AHARONIÁN, Coriún. *Preguntas en torno al tango*. In: AHARONIÁN, Coriún (coord.). *El tango ayer y hoy* [recurso eletrônico]. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 1. ed., 2014. Ed. digital, 2016. p. 431-453. Disponível em: <http://www.cdm.gub.uy>. Acesso em: 15 ago. 2025.

Figura 97 - *La Trampera*.

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

3.4.4.1 Milonga lenta *piazzolliana*

Piazzolla utilizou esse padrão e não se configura apenas como uma referência direta à milonga ou à habanera, mas como um recurso estilístico estruturante, capaz de gerar efeitos de síncope e ambiguidade métrica. Tais características contribuem significativamente para a expressividade rítmica e para a complexidade temporal que se tornaram marcas centrais de sua linguagem musical (Mamone, 2014, p. 30).⁹²

Piazzolla também colaborou para a introdução de uma nova concepção de milonga dentro do universo do tango, atribuindo-lhe um caráter distinto em relação às formas tradicionais. Suas milongas apresentam aproximações com a milonga campestre, porém reinterpretadas em andamentos mais lentos e associadas à harmonizações de influência jazzística. Obras como *Oblivion* (letra de Horacio Ferrer), *Jacinto Chiclana* (letra de Jorge Luis Borges) e *Milonga del Ángel* exemplificam essa abordagem, consolidando o que pode ser compreendido como um conjunto de milongas modernas no contexto do tango contemporâneo.

Figura 98 - Contrabaixo da música oblivion.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

⁹² Astor Piazzolla, um dos compositores mais influentes do tango no século XX, empregou de forma explícita o agrupamento rítmico 3-3-2 como marca própria de suas obras.

CAPÍTULO 4 - Processos criativos: análise das obras do pesquisador.

4.1 Aspectos interpretativos e composicionais

4.1.1 A Don Osvaldo

A primeira obra apresentada intitula-se *A Don Osvaldo*, composta em homenagem ao pianista e compositor Osvaldo Pugliese, figura central na consolidação de uma estética e um estilo fundamental do tango. Para além da homenagem, a obra dialoga diretamente com procedimentos estilísticos associados à música *La Yumba*, especialmente no recurso interpretativo do contrabaixo acústico, considerando o criador dessa técnica no contrabaixo o maestro Alcides Rossi.

Na Figura 94, observa-se a célula rítmica do contrabaixo acústico. A figura inicia-se na nota dó, tocada com o arco, incorporando os princípios técnicos e expressivos do golpe *Yumba*. Do ponto de vista rítmico, a escrita organiza-se a partir de um *marcato* em dois, no qual os tempos fortes (1 e 3) são executados com maior intensidade sonora, enquanto os tempos fracos (2 e 4) são articulados em dinâmica *pianíssimo* ou, em determinados contextos, omitidos (recurso aproveitado ao máximo na orquestra de Pugliese). Esse contraste dinâmico reforça a sensação de pulsação pesada característica da estética pugliesiana, como pode ser observado no registro audiovisual da defesa (ESTEFANELL, 2026, 1min s)⁹³.

Figura 99 - Marcato yumba (yumbado) na música A Don Osvaldo.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

O processo composicional teve início a partir da internalização dessa célula rítmica, concebida inicialmente de forma não escrita, por meio do solfejo e da imaginação sonora na cabeça do compositor. Tal procedimento evidencia uma prática recorrente na criação musical

⁹³ Defesa de produto artístico Estefanell, Facundo. <https://www.youtube.com/watch?v=NVvGMX2jLcQ>

vinculada ao tango, em que a corporeidade, o deslocamento físico e a escuta interna desempenham papel relevante na elaboração do material musical desenvolvido.

Do ponto de vista harmônico, a obra estabelece um diálogo direto com a estrutura composicional de tangos tradicionais, na qual predomina a alternância entre o quinto grau dominante e o primeiro grau (menor ou maior). No entanto, ao transpor esse modelo para o contexto de *A Don Osvaldo*, optou-se pela utilização do modo maior. Essa escolha harmônica ajuda ao caráter alegre da música própria da pessoa que foi Osvaldo Pugliese.

A construção formal da peça parte do *levada* do contrabaixo, que assume a célula embrionária do discurso musical. A partir desse elemento, a melodia elabora o material temático em colcheias, em consonância com a base rítmica. Considerando que o tango articula tanto melodias rítmicas quanto melodias ligadas, optou-se por introduzir, no início da obra, uma melodia rítmica, dialogando de forma direta com a execução e a articulação características da música *La Yumba*, em que a melodia da parte A é reconhecida como melodia rítmica, interpretada com a técnica de *staccato* no violino.

Em contrapartida, a parte B da música foi concebida em modo menor, trazendo um elemento próprio do tango tradicional (a modulação do modo maior para o menor) e, em contraste com a melodia da parte A, é executada da melodia ligada permitindo maior expressividade marcada num andamento lento.

Como o tango por muito tempo esteve em função da dança, e por muitas vezes salvo por dançarinos e frequentadores em locais de dança, a obra foi concebida com o objetivo de preservar um diálogo com os dançarinos, possibilitando sua execução em contextos de Milongas ou locais para dançar tango. Ainda que o processo criativo esteja ancorado em experiências e percepções subjetivas do compositor, reconhece-se que o tango contemporâneo mantém sua vitalidade, em grande medida, pela relação intrínseca com a dança, aspecto que orienta decisões rítmicas, formais e interpretativas ao longo da composição.

4.1.2 A Fogo Forte

Ao analisar de forma aprofundada os processos criativos que permeiam as produções dos compositores de tango, observa-se que a implicação estilística — seja citações ou inspiração ou direcionamentos composicionais de outros compositores e referências —

constitui um procedimento recorrente na criação de novas obras. Em outras palavras: os compositores tomam como ponto de partida outros compositores.

Astor Piazzolla, por exemplo, recorreu com frequência a esse tipo de procedimento em seus processos criativos, utilizando a obra de outros compositores como referência empírica e estética. Tal abordagem pode ser identificada em composições como *Decarísimo*, *Retrato de Milton*, *Suite Troileana* ou *Kicho*, nas quais se percebe a assimilação de elementos estilísticos específicos de cada compositor.

Exemplos de tangos como *A Don Alfredo Gobbi*, composto por Eduardo Rovira, e o tango *Orlando Goni*, composto por Alfredo Gobbi, em homenagem ao pianista. De modo semelhante, a obra *A Don Agustín Bardi*, de Horacio Salgán, evidencia o emprego de homenagem como estratégia composicional, estabelecendo um diálogo direto com a linguagem musical do compositor homenageado, sem que isso implique mera reprodução estilística.

Os compositores se apropriam de elementos característicos das obras e linguagem musical daqueles a quem homenageiam, utilizando-os como ponto de partida para a criação de novas propostas estéticas. Com base nesse processo criativo, foi concebida a obra, estruturada como uma paráfrase — ou espelhamento estilístico — em homenagem ao pianista e compositor Horacio Salgán. Nessa composição, elementos característicos de sua escrita musical são reelaborados de forma autoral, estabelecendo uma relação intervalar para a criação de uma nova obra.

O título *A Fuego Lento* de Horacio Salgan, foi concebido de forma inicialmente desvinculada do contexto musical da obra. Sua origem remete a uma ideia extramusical: segundo relatos do próprio Horacio Salgán⁹⁴, foi inspirado por uma expressão de um personagem da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. No entanto, o título se relaciona à intenção de compor uma música cujo desenvolvimento se desse de maneira gradual, “a fogo lento”, como um processo que se constrói progressivamente ao longo do tempo.

A segunda obra composta intitula-se *A Fogo Forte*, estabelecendo um jogo de palavras em relação à composição *A Fuego Lento*. Essa obra toma a música de Salgán como referência empírica e ponto de partida para a criação, a partir da observação e análise de seus comportamentos melódicos. Em *A Fuego Lento*, Horacio Salgán emprega de maneira

⁹⁴ SALGAN, Horácio. Horacio Salgan cuenta el origen de su tema A fuego lento: [vídeo]. YouTube, 31 Aug 2019. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AN1hHI7Sgg>. Acesso em: 18 abr. 2026. (0min29s).

recorrente o cromatismo, sobretudo no âmbito melódico, recurso que se destaca como elemento expressivo fundamental da obra.

Na composição *A Fogo Forte*, esse procedimento é retomado e reelaborado, sendo o cromatismo utilizado como princípio estruturante da melodia, conforme ilustrado na Figura 101, que apresenta o trecho melódico correspondente à obra.

Figura 100 - Melodia *A Fuego Lento*, Horacio Salgán.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 101 - Melodia Fogo Forte



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

O acompanhamento do contrabaixo acústico na obra *A Fuego Fuerte* utiliza a técnica de *pizzicato* estilo baixo elétrico, com o objetivo de alcançar maior agilidade na execução do acompanhamento. Para isso, emprega-se a alternância entre os dedos indicador e médio, possibilitando maior fluidez nos *pizzicatos*.

O contrabaixo em *marcato*, estruturado em colcheias, foi concebido a partir do *marcato* presente na música *Triunfal*, na versão de Aníbal Troilo. Ainda que as relações intervalares não sejam as mesmas, a escrita assume o espírito do *marcato* preenchido por colcheias, procedimento pouco frequente nos arranjos de tango. Tradicionalmente, o *marcato* no gênero é apresentado em *marcato* em quatro e *marcato* em dois, o que confere a este acompanhamento um caráter distintivo dentro da prática estilística do tango.

Figura 102 - Pizzicato marcato em colcheias



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

No compasso 13, conforme apresentado na Figura 103, utiliza-se a técnica do *marcato* em quatro com arco, junto com um *glissando* do terceiro para o quarto tempo. Trata-se de um recurso recorrente no acompanhamento do contrabaixo nas obras de Horacio Salgán, amplamente empregado pelos contrabaixistas de sua orquestra, conforme descrito por Varchausky. O arco é tocado no talão e tirando nos quatro tempos, para acordar a nota e obrigando o executante a levantar o arco para repor.

Figura 103 - Marcato em quatro



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

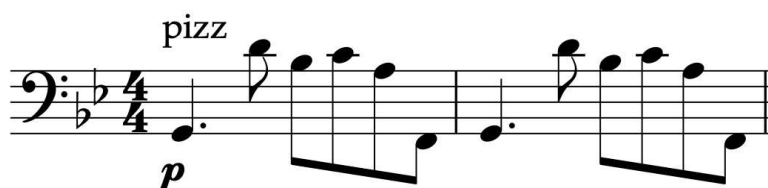
4.1.3 Milonga do exilado

A terceira composição é uma música com ritmo de milonga, e no tempo lento, trazendo uma referência com as milongas dos *payadores* e ritmo reintroduzido por Piazzolla em músicas como *oblivion*, *milonga del angel* e outras denominadas *milonga lenta*. A atmosfera das milongas lentas de Astor Piazzolla remete a estados afetivos profundos, tais como saudade e tristeza. Essa música estabelece um diálogo com a saudade de estar distante do próprio país, mesmo quando se encontra em um lugar onde se vive com felicidade — o exílio, seja por escolha pessoal ou não. A seguinte obra reflete rasgos emocionais associados à experiência da diáspora uruguaia pelo mundo.

Uma das características rítmicas mais marcantes do estilo piazzollano é a utilização do agrupamento 3+3+2, derivado da tradição da milonga e assimilado de forma sistemática na sua linguagem composicional. Essa fórmula rítmica, tradicionalmente empregada na *milonga campera*, assume em Piazzolla um papel central na construção do discurso rítmico, deslocando o acento métrico tradicional do tango e introduzindo uma sensação de ambiguidade e impulso próprio.

Acrescentando o ritmo 3-3-2, o padrão rítmico 3 + 1 + 2 + 2 foi amplamente utilizado nas milongas de Astor Piazzolla e, anteriormente, nos bordoneios das *milongas camperas*, bem como nos acompanhamentos de violão nos recitados dos *payadores*. A partir dessa célula rítmica, construiu-se a introdução do contrabaixo e a base rítmica da milonga, fundamentada no padrão 3 + 1 + 2 + 2.

Figura 104 - Pizzicato orquestral na música Milonga do Exiliado.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

4.1.4 Camorrero

No bordoneo, na célula rítmica do baixo, observa-se, com frequência a utilização da tônica (primeiro grau), da sexta menor ou maior e da quinta. A sexta menor é amplamente empregada em contextos como o bordoneo e outros tipos de acompanhamento característicos do tango. Nesse contexto, o contrabaixo executa o padrão rítmico 3+3+2 em *pizzicato*, articulando as notas tônica, sexta menor e quinta, conforme exemplificado na Figura 91.

Na quarta obra original, intitulada *Camarrero*, a composição foi concebida a partir da articulação do baixo *bordoneado*, explorando a interação e a distância intervalar por meio do uso do modo menor, neste caso lá menor, o quinto e o sexto grau menor (*mi* e *fá natural*), a fim de alcançar uma sonoridade característica da região *rioplatense*. Esses intervalos além de serem apresentados em outra ordem e em outro ritmo são tocados com arco, dando uma

articulação *staccato* criando uma sonoridade de solista sem perder o pulso dançante característico da pesquisa.

Na seguinte figura 105 apresenta-se o baixo da música *Camorrero*. As notas lá, mi e fá natural são tocadas com arco no ritmo 3+3+2.

Figura 105 - Contrabaixo da música camorrero.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Na seguinte figura, apresenta um recurso utilizado em contexto do tango como a música *Michelangelo 70*, de Piazzolla, na qual utiliza a estrutura de 3+3+2 estendido, ritmicamente agruparia as correias da seguinte forma: 3+3+3+3+2+2.

Figura 106 - Célula rítmica 3+3+3+3+2+2.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

A obra apresenta uma primeira passagem inteiramente solo em *pizzicato*, recurso resgatado da obra *Contrabajando*, na versão de Aníbal Troilo. Nesse caso, o acompanhamento limita-se a apoiar a primeira colcheia do primeiro tempo do compasso.

Nesta passagem solo, o contrabaixo executa o material musical sem acompanhamento harmônico assumindo o papel principal. Essa escolha de arranjo dialoga com práticas tradicionais do tango, e evidencia a intenção de destacar a sonoridade e a articulação do contrabaixo, conferindo ao instrumento protagonismo na construção do discurso musical. A passagem seguinte é interpretada integralmente em *pizzicato* com *empuje*, recurso que imprime direção rítmica e maior presença sonora ao contrabaixo.

Figura 107 - Solo de contrabaixo na música Camorrero.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

4.1.5 Labirinto

Essa música surge a partir de uma das referências deste e de vários outros trabalhos analisados ao longo destes dois anos de mestrado. O compositor, pianista e pesquisador Julián Peralta é um dos mais importantes nomes da nova geração do tango. A música *Labirinto* foi composta a partir da análise e assimilação da atmosfera estética de Peralta e de seu grupo Astillero, configurando-se como um tango menos tradicional, com caminhos harmônicos não convencionais dentro do gênero.

Figura 109 - Exposição do sujeito executado pelo contrabaixo na obra Labirinto.



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

A composição se apoia na repetição cíclica da melodia. O contrabaixo, em caráter solístico, apresenta a melodia, que se estende por seis compassos. A estrutura do arranjo configura-se como uma fuga, iniciando-se com a exposição do sujeito pelo contrabaixo acústico. Subsequentemente, a linha melódica é transferida para o piano sem a tradicional modulação para a quinta. Enquanto o piano executa o tema pela segunda vez, o contrabaixo desenvolve o contraponto da resposta.

Figura 110 - Piano (sujeito) Contrabaixo (resposta).



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Na Figura 108, o contrabaixo reassume o protagonismo ao introduzir um novo contraponto (contras-sujeito). Simultaneamente, o bandoneón apresenta o sujeito pela terceira vez, enquanto o violino executa a resposta, anteriormente atribuída ao contrabaixo. O piano, por sua vez, introduz o acompanhamento com um novo material composicional de caráter rítmico e temático, denominado baixo-contras-sujeito.

A obra desenvolve um processo de adensamento gradual da textura, no qual a entrada sucessiva dos instrumentos amplia a massa sonora. A recorrência melódica evoca a semântica do título *Labirinto*, sugerindo um movimento de ambivalência na repetição, em que o material é constantemente revisitado sob diferentes perspectivas tímbricas. A distribuição das melodias entre os instrumentos, aliada à introdução progressiva dos elementos contrapontísticos (exposição, sujeito, resposta e contras-sujeito), confere à peça um caráter de fuga sem modulação.

A figura seguinte utiliza cores para facilitar a compreensão da análise: a cor amarela representa o violino, responsável pela resposta; o vermelho indica o bandoneón, que executa o sujeito em sua terceira exposição; o azul refere-se ao piano, que apresenta pela primeira vez o baixo-contrasujeito; e o lilás corresponde ao contrabaixo, que expõe o segundo-contrasujeito.

Figura 111 - *Labirinto*.

The musical score for 'Labirinto' consists of four staves. The first staff (Violino) begins with a yellow vertical bar and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4, with a *ff* dynamic marking. The second staff (Bandoneón) begins with a red vertical bar and contains a melodic line with eighth notes and triplets, also marked *ff*. The third staff (Piano) begins with a blue vertical bar and contains a complex melodic line with eighth notes and triplets, marked *ff*. The fourth staff (Contrabaixo) begins with a purple vertical bar and contains a melodic line with eighth notes and a half note, marked *ff*. The score is numbered 15 in the top right corner.

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Neste capítulo 4, apresentam-se as análises interpretativas e composicionais das obras originais desenvolvidas pelo pesquisador para a obtenção do título de Mestre. O conjunto das

cinco composições demonstra uma evolução histórica do tango e uma evolução estilística e interpretativa e composicional.

1. *A Don Osvaldo*: Obra em homenagem a Osvaldo Pugliese (referência nas orquestras da década de 1940). A composição busca capturar o *espírito* tradicional do tango para dança, com ênfase no *marcato* em dois.
2. *A Fogo Forte*: Inspirada na estética de Horacio Salgán (*A Fuego Lento* gravada em 1955), a peça mantém a essência do tango tradicional, incorporando, contudo, elementos harmônicos e rítmicos da modernidade salganiana.
3. *Milonga do Exilado*: Escrita sob a influência estética de Astor Piazzolla, resgatando as raízes rítmicas da milonga, remetendo ao lirismo de obras como *Oblivion* (1982).
4. *Camorrero*: Inspirada da mesma forma por Piazzolla (à suíte *La Camorra* composta em 1988 — ano de nascimento do pesquisador). A obra explora as complexidades formais e a energia do *Nuevo Tango* com o contrabaixo como solista.
5. *Labirinto*: Inspirada na linguagem contemporânea de Julián Peralta (referenciando sua produção e o tratado publicado em 2012), esta obra encerra o ciclo explorando técnicas estendidas e a desconstrução do gênero com movimentos harmônicos menos convencionais.

Considerações finais

Nos últimos vinte anos, o contrabaixo acústico apresentou uma evolução significativa tanto do ponto de vista técnico quanto performático. Independentemente da linguagem musical, observa-se que o tango se destaca por empregar, de forma simultânea, as técnicas de arco e de *pizzicato*. No cenário contemporâneo da música popular, sobressaem expoentes como Adam Ben Ezra, Renaud Garcia-Fons e Avishai Cohen, Edgar Meyer entre outros, que ampliaram de maneira expressiva as possibilidades interpretativas do instrumento.

O tango constitui, no contexto mundial e latino-americano, praticamente a única referência da música popular para o desenvolvimento do contrabaixo acústico com o uso sistemático tanto do arco quanto do *pizzicato*. Em gêneros como o Jazz, a MPB e a música cubana, o contrabaixo é empregado predominantemente por meio da técnica do *pizzicato*.

Nesse sentido, o tango destaca-se como o único gênero popular em que o arco é parte fundamental no desenvolvimento da técnica do contrabaixo acústico utilizando em funções rítmicas, harmônicas e melódicas. Trata-se de um estilo musical que legitima e explora o arco não apenas como recurso tímbrico, mas como elemento estruturante da linguagem do instrumento.

Entre os diversos estilos musicais existentes, o tango figura como uma das raras tradições que permitem o trabalho aprofundado do contrabaixo acústico com arco em diálogo constante com o *pizzicato*, por meio da alternância dessas técnicas. Além disso, o gênero incorpora uma ampla gama de efeitos percussivos aplicados ao instrumento, ampliando seu espectro sonoro e aproximando-o de práticas que podem ser compreendidas no campo das técnicas estendidas, como o uso do corpo do contrabaixo de forma percussiva, análogo a um instrumento de percussão.

No Capítulo 1, foram apresentados os aspectos históricos que deram origem ao tango, contemplando quatro períodos fundamentais que marcaram o desenvolvimento de sua história: *la Guardia Vieja*, *la Guardia Nueva* e *Época de Oro*.

No Capítulo 2, foram discutidas as principais técnicas interpretativas do contrabaixo acústico no tango, como *arrastre*, *marcato em quatro*, *marcato em dois*, *marcato umpa-umpa*, *strappata*, *síncopas*, bem como outras técnicas percussivas essenciais para a consolidação de uma linguagem tangureira.

A metodologia adotada fundamentou-se em análises auditivas e escritas de obras representativas do repertório do tango. Finalizando em cinco obras originais para formação de bandoneon, violino e contrabaixo acústico.

Enquanto pesquisador, procede-se a uma reflexão acerca da relevância do tango e de sua linguagem para o desenvolvimento da técnica contrabaixística, evidenciando seus impactos positivos na construção de um diálogo cultural entre Uruguai, Argentina e Brasil. Os desdobramentos futuros desta investigação apontam para a ampliação de pesquisas na área, bem como para considerações finais de caráter abrangente, contribuindo para o enriquecimento do vocabulário técnico do contrabaixo e para o intercâmbio de práticas interpretativas entre diferentes contextos culturais.

Espera-se que esta pesquisa contribua para o desenvolvimento da técnica do contrabaixo acústico no tango no Brasil, estimulando a continuidade de estudos e aprofundamentos sobre o tema.

Referências:

AHARONIÁN, Coriún. Preguntas en torno al tango. In: AHARONIÁN, Coriún (coord.). *El tango ayer y hoy* [recurso eletrônico]. 1. ed. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2016. p. 431–453.

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

AZZI, María Susana. *Le grand tango: la vida y la música de Astor Piazzolla*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 2000. 24 p.

BRUNELLI, Omar García. La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el tango. In: PRIMERA JORNADA LITERATURA Y TANGO, 1., 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Seminario realizado en la Biblioteca Nacional los días 4 y 5 de agosto de 2016*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2016. p. 9.

CABARCOS, Horácio. *El contrabajo en el tango*. Notas de aula. Buenos Aires, 4 abr. 2023. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1ekSG7EZTC69X3iH0iU_rdRN-2UDc7QIK?usp=drive_link. Acesso em: 27 jun. 2025.

CASCO, Néstor. Los instrumentos en el tango: el contrabajo. *Tanguedia: revista cultural de tango*, Montevideo, n. 1, p. 10–13, 1964.

Dialogando Tango e História. *Diálogos*. [vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcGzm8bI7B4>. Acesso em: 2 jan. 2026.

DICIONARIO del lunfardo: *Jerga del español de Buenos Aires – vocabulario tango* [recurso eletrônico]. [S.l.]: [s.n.], [2007?]. Disponível em: <https://fattiditango.wordpress.com/wp-content/uploads/2007/05/diccionario-del-lunfardo-jerga-del-espanol-de-buenos-aires-vocabulario-tango.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025. https://www.youtube.com/watch?v=4Wb3g0Dgw7I&list=PLGnjsgSAMwCdSz4wJ_KkOWjOuiUB6wAgU&index=1

ESTEFANELL, Facundo. *Defesa artística do mestrado* [vídeo]. YouTube, 2026. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NVvGMX2jLcQ>>. Acesso em: 5 mai. 2026.

FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo; Continente, 1960.

FERRER, Horacio. *El libro del tango: tomo I – Crónica del tango*. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980

GOMES, Manuel. *Estúdios de tango*. Notas de aula online. Glória, 20 mar. 2025.

LA ISLA DIGITAL CHANNEL. *Alcides y Aniceto. Los Rossi, un siglo de Tango* [vídeo]. YouTube, 3 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqHwQ2rkLAg>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LA ISLA DIGITAL CHANNEL. *Horacio Cabarcos, el contrabajista* [vídeo]. YouTube, 18 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDwXDMoE4i0&t=1370s>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LÓPEZ, Elbio. *La importancia de un instrumento: el contrabajo en el tango*. La Mañana (Uruguai), 17 jul. 2021. Disponível em: <https://www.lamañana.uy/cultura/la-importancia-de-un-instrumento-el-contrabajo-en-el-tango/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MAMONE, Pascual. *Tratado de orquestración de estilos tangueros: para formaciones reducidas*. 1. ed. Buenos Aires: Altavoz Editorial, 2011.

MARTIN, Paloma. El tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada “época de oro”. In: AHARONIÁN, Coriún (coord.). *El tango ayer y hoy* [recurso eletrônico]. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), 2014. p. 87–140. Disponível em: <http://www.cdm.gub.uy/el-tango-ayer-y-hoy.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2025.

MATAMORO, Blas. Orígenes musicales. In: *La historia del tango. Vol. 1: Sus orígenes*. Buenos Aires: Corregidor, 1976. p. 55-98.

MATAMORO, Blas. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina; Série La Historia Popular. Vida y milagros de nuestro pueblo, n. 16, 1971.

MOTTA, Pablo. *El contrabajo en el tango*. Introdução ao tango. Buenos Aires, 15 mar. 2023. Notas de aula. Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1JXwxhgijQumnloPkJmd7Il8RMwhY6IYx?usp=drive_link. Acesso em: 27 jun. 2025.

NAVARRO, Juan Pablo. *The Tango - A Secret Code* [vídeo]. YouTube, 4 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ>. Acesso em: 28 jun. 2025.

NAVARRO, Juan Pablo. *Tango - El Código Secreto* [vídeo]. YouTube, 18 fev. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gk6z_vQIRTQ&t=1529s. Acesso em: 30 jun. 2025.

NAVARRO, Juan Pablo. *Tango - El Código Secreto*. Primer Festival de Contrabajos de Montevideo, 2013. Notas de aula / apresentação presencial.

NAVARRO, Juan Pablo · *Compositores · Real Book Argentina*. RealBook Argentina, 2001–2025. Disponível em: <https://realbookargentina.com/compositor-detalle.php?IDCompositor=282>. Acesso em: 22 dez. 2025. (TEXTO APOIO BIOGRAFIA)

OLIVAREZ, Rodrigo. Desde el Hondo Bajo Fondo de Pablo Aslan: elementos do tango na escrita idiomática para o contrabaixo. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. p. 7.

OTERO, José María. *El contrabajo en el tango*. Tangos al bardo (blog), 15 nov. 2022. Disponível em: <https://tangosalbardo.blogspot.com/2022/11/el-contrabajo-en-el-tango.html>. Acesso em: 11 ago. 2025.

OTERO. José María. *Orquesta Los Señores del Tango*. Todo Tango. Disponível em: <https://www.todotango.com/historias/cronica/587/Orquesta-Los-Senores-del-Tango/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

OPPELT, Robert. Get A Grip - German Style. Disponível em: <<http://lowstringsgdae.wixsite.com/roppelt/german-grips>> Acesso em: 10 mar 2026

PERALTA, Julián. *La Orquesta Típica, Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. 2. ed. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2012.

ROMERO, Avelino. Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”. 2012. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2012.

SALGÁN, Horácio. *Curso de música popular: El tango*. Buenos Aires: Melos, 2001.

SIERRA, Luiz Adolfo. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
<https://archive.org/details/luis-adolfo-sierra-historia-de-la-orquesta-tipica-evolucion-instrumental-del-tango-1966/page/154/mode/2up>

STAFFORINI, Pablo. *Las historias de las orquestas: orígenes y evolución (1895–1935)* [vídeo]. YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=_7XZEFMV-uw. Acesso em: 1 ago. 2025.

STAFFORINI, Pablo. *Las historias de las orquestas: la época de oro (1935–1945)* [vídeo]. YouTube, 21 jan. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iulbK_hSWlk. Acesso em: 1 ago. 2025.

VARCHAUSKY, Ignacio. *El contrabajo en el Tango* [vídeo]. YouTube, 16 ago. 2018. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-165Ok20ULs&list=PLM1F9rjVuuiuZIN-j3KjgddH5VwdhhMsE>. Acesso em: 26 jun. 2025.

VARCHAUSKY, Ignacio. *El contrabajo en el Tango*. 1. ed. Buenos Aires: Tango Sin Fin, 2018.

VARCHAUSKY, Ignacio. *El contrabajo en el tango*. Tango Sin Fin, 2018. Disponível em: <https://tangosinfin.org.ar/producto/el-contrabajo-en-el-tango-2/>. Acesso em: 22 dez. 2025.