

O CONTRABAIXO ACÚSTICO EM
TRÊS MOMENTOS DA
MÚSICA INSTRUMENTAL URBANA NO BRASIL

por

JORGE OSCAR DE SOUZA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Otávio Braga.

Rio de Janeiro

2007

S729 Souza, Jorge Oscar de.
O contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil / Jorge Oscar de Souza, 2007.
viii, 169f.

Orientador: Luiz Otávio Braga.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

1. Contrabaixo – Brasil – História. 2. Música popular – Brasil – História. 3. Música instrumental – Brasil – História. 4. Música – Acústica e física. 5. Contrabaixistas. I. Braga, Luiz Otávio. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 787.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**“O CONTRABAIXO ACÚSTICO EM TRÊS MOMENTOS DA
MÚSICA URBANA INSTRUMENTAL NO BRASIL”**

por

Jorge Oscar de Souza

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luiz Otávio Braga (orientador)

Professor Doutor Nailson Simões

Professor Doutor Fausto Borém

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2007

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240

Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

À minha mulher Lourdes Meirelles, e
nossos filhos
William Jorge, Graciela Meirelles, Luana
Morena, Felipe Levi e Marianna Luíza

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que me concedeu a vida e as idéias, fonte de inspiração. Ao meu orientador Prof. Doutor Luiz Otávio Braga pela orientação segura. Ao Prof. Nailson Simões pela força inicial. À Profa. Marta Ulhoa pelo apoio nos momentos difíceis. Ao Prof. Josimar Carneiro pelas discussões proveitosas. A todos professores e colegas do PPGM mais seu Aristides e Luciana da secretaria.

Aos meus parentes por compreenderem minhas ausências frequentes. Aos músicos Sérgio Barroso, Edson Lobo e Henrique Cazes pelas entrevistas ou conversas cedidas. Aos meus alunos de contrabaixo que praticamente foram os impulsionadores da realização deste trabalho. Finalizando agradeço a todos amigos da UNICAMP - professores, alunos ou funcionários que incentivaram, ajudaram ou me apoiaram durante a realização deste curso.

“A arte vence a monotonia das coisas assim como a esperança vence a monotonia dos dias” (Chesterton).

RESUMO

Esta pesquisa investiga três momentos específicos da presença do contrabaixo acústico, em sua vertente popular, na Música Instrumental Urbana no Brasil (MIUB), no período de 1831 a 1981.

O primeiro momento trata do Panorama Histórico do contrabaixo entre 1831 e 1930; o segundo mapeia o estado do contrabaixo no período de 1930 a 1960; e o último abrange o período entre 1960 e 1981. Cada um dos momentos eleitos ilustra diferentes modos de atuação desse instrumento no contexto da MIUB.

O trabalho investiga ainda as mudanças que ocorreram direta e indiretamente com o contrabaixo nos períodos pré-selecionados, revelando as características sociais e tecnológicas de cada tempo histórico que influenciaram no desenvolvimento do instrumento. Traça, também, sua trajetória no Brasil, tendo como parâmetro de comparação o estado do contrabaixo e sua presença em outros dois estilos: a música erudita e o jazz.

Para caracterizar seu modo de atuação foram criados os termos Contrabaixo Comportado, para o segundo momento do estudo, e Contrabaixo Libertado, para o terceiro. Para o primeiro momento não há um termo específico.

Palavras chave:

Contrabaixo acústico

Musica Urbana Instrumental Brasileira

Contrabaixistas

ABSTRACT

This study provides a survey on three specific moments of the popular use of the double bass in the Brazilian Urban Instrumental Music (MIUB in Portuguese), from 1831 to 1981.

The first moment presents a historical overview of the double bass between 1831 and 1930; the second draws a map of the double bass presence from 1930 to 1960; and the third comprises the period between 1960 and 1981. Each span of time selected illustrates the different faces of the double bass performance in the MIUB context.

The paper investigates the changes that happened to the double bass performance both directly and indirectly in the selected periods, thus revealing the social and technological characteristics of each time in history that deeply influenced the development of the instrument. This work also follows the double bass course in Brazil, considering the state of the instrument and its presence in two other musical styles – classical music and jazz – as parameters to establish comparisons.

Some terms were created to better frame the bass performance: Well-behaved Double Bass for the second moment of the study, and Free Double Bass for the third. No specific term was used for the first moment.

Key Words:

Double Bass
Brazilian Urban Instrumental Music
Bassist

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.1 Século XIX - O Contrabaixo no cenário musical erudito	22
1.2 Contrabaixistas do século XIX citados na literatura	25
1.2.1 Contrabaixistas estrangeiros no Brasil	26
1.2.2 Contrabaixistas nativos	28
1.3 As Sociedades Musicais e o Contrabaixo	32
1.4 Século XX - O Contrabaixo e o cenário popular das primeiras três décadas	38
1.4.1 Primeiras gravações da MIUB e o Contrabaixo	43
1.4.2 Incremento de formações instrumentais com contrabaixo	45
1.4.3 Passagem da gravação em disco de cera para a elétrica	49
CAPÍTULO 2 – SEGUNDO MOMENTO: O CONTRABAIXO COMPORTADO (1930-1960)	54
2.1 O Contrabaixo Comportado	54
2.2 Pixinguinha e o Contrabaixo Acústico	55
2.3 Breve panorama do estado do contrabaixo no <i>jazz</i> (1910-1940)	63
2.3.1 A introdução do <i>pizzicato</i> na música popular	66
2.3.2 Contrabaixo e a Tuba nos primórdios do <i>Jazz</i>	72
2.3.3 Duke Ellington e o contrabaixo	75
2.4 Radamés Gnatalli e o Contrabaixo	80
CAPÍTULO 3 – TERCEIRO MOMENTO: O CONTRABAIXO LIBERTADO (1960- 1981)	95
3.1 O Contrabaixo Libertado	95
3.2 A Bossa Nova e o Contrabaixo	101
3.2.1 Proliferação de Grupos Instrumentais	106
3.2.2 Contrabaixistas que se destacaram	114
3.2.3 Análise das Práticas Interpretativas do Período	117
3.3 Coda	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
ANEXOS	142
O contrabaixista Bonfiglio de Oliveira	142
Conversa com Henrique Cazes	145
Conversa com Sérgio Barroso	148
Conversa com Edson Lobo	160

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as transformações técnicas, estruturais e estéticas que ocorreram na performance do contrabaixo acústico em três momentos específicos dentro do contexto da Música Instrumental Urbana praticada no Brasil. Ela levanta, ilustra e discute questões referentes ao estado do contrabaixo acústico no segmento da música popular urbana brasileira em cada um dos momentos predeterminados. O primeiro momento (1831 - 1930) aborda a situação do contrabaixo acústico no decorrer dos últimos três quartos do século XIX e das três primeiras décadas do século XX. O segundo momento (1930 - 1960) trata do período que é considerado como o da “modernização” da música urbana brasileira. E por fim o terceiro momento (1960 -1981) cuida principalmente os anos 60, período de apogeu e declínio da Bossa Nova.

Portanto, o trabalho está delimitado entre os anos de 1831 a 1981. Essas datas limítrofes emergiram dos dados levantados pela pesquisa. Desse modo, a data de início corresponde à primeira referência encontrada na literatura, a qual acusa a presença efetiva do contrabaixo acústico no país. E a data final à gravação do primeiro álbum solo de um contrabaixista acústico no Brasil, no qual esse instrumento tem realmente um papel de destaque¹. A primeira vista pode parecer um período muito extenso, mas por se tratar de um instrumento que até 1930 tinha pouca ou nenhuma tradição no segmento popular foi possível agrupar

¹ O álbum referido é o do contrabaixista Nico Assumpção. Foi gravado em 1981 com produção independente. Das dez faixas do disco Nico toca contrabaixo acústico em quatro delas. Nico Assumpção é tido como um virtuoso tanto no contrabaixo acústico como no elétrico. Esse disco não será analisado neste trabalho.

as referências encontradas entre os anos de 1831 e 1930 em um único capítulo não muito extenso. Os anos restantes foram organizados em dois períodos, um de três décadas (1930-1960) e outro de duas (1960-1981).

Durante a realização deste trabalho tivemos acesso a cinco dissertações escritas no Brasil sobre o contrabaixo acústico. Três delas tratam esse instrumento em sua vertente erudita. São elas: Arzolla, 1996; Cunha, 2001 e Zanon, 2005. Essas além de outros pontos de interesse enfocam principalmente uma determinada composição escrita para o instrumento juntamente com aspectos relativos ao compositor da peça. Elas versam sobre técnicas de composição direcionadas para o contrabaixo, fazem um levantamento da biografia do compositor e/ou discutem a interação entre compositor e contrabaixista para a realização de uma peça com linguagem apropriada ao instrumento. Esses trabalhos aventam também procedimentos para uma melhor forma de interpretar a peça em questão.

As outras duas dissertações tratam do contrabaixo no campo popular. Ambas discorrem sobre a linha do baixo. São elas: Carvalho, 2006 e Guedes, 2003. A primeira lida com as transformações ocorridas na linha de baixo no início do século XX durante a passagem do maxixe para o samba e a outra dialoga com a semiologia para entender o conceito existente por trás do “fazer” uma linha de baixo dentro do estilo do choro.

A presente dissertação visa preencher uma lacuna pertinente aos trabalhos acadêmicos produzidos no país para o contrabaixo acústico no seguimento popular. Nela o contrabaixo é o sujeito da ação, o personagem central em torno do

qual giram todos os fatos e indivíduos. Deste modo, o que se buscou foi descobrir onde e como estava esse instrumento e o que ele representava em cada um desses momentos. Qual era o estado em que o contrabaixo se encontrava no Brasil antes de sua efetiva entrada no contexto da música brasileira? Quais os percalços por que passou? Quais os cenários musicais que ele atravessou ao longo de sua caminhada? A que tipo de influências esteve sujeito? Por que ele demorou tanto a adentrar na música brasileira popular? Quais os desdobramentos que ocorreram após sua entrada? Ao levantar e ordenar esses e outros dados esse trabalho pretende legar para a comunidade dos contrabaixistas um quadro que retrata uma parte da realidade deste instrumento no contexto da música brasileira. O professor Nunes ressaltou que dentro dessa área “desconhece outros trabalhos com essa abordagem”².

Entre outros fatores são analisados parâmetros técnicos, interpretativos e estéticos referentes à performance do contrabaixo em alguns estilos da música urbana brasileira, especialmente o samba. Finalmente a pesquisa traz também exemplos musicais e transcrições que ilustram as mudanças funcionais e idiomáticas que se processaram na performance do contrabaixo acústico nessa música durante e nos arredores de cada um desses períodos.

O motivo da escolha desse tema foi principalmente a falta de informações a respeito trajetória do contrabaixo “popular” no âmbito da música brasileira. A intenção primeira era mapear o caminho percorrido por esse instrumento dentro desse contexto. Como ponto de partida utilizamos nossa longa experiência de

² José Nunes – Professor da disciplina Metodologia da Pesquisa Científica I e II (UniRio) – Nota de aula.

professor e contrabaixista para tecer observações empíricas sobre o contrabaixo popular. Essas considerações ou hipóteses foram o primeiro passo para a realização deste trabalho e nos mostraram que havia muito a ser pesquisado sobre esse instrumento, e que ele mereceria ser alvo de pesquisas consistentes.

O Contrabaixo Acústico ao longo dos tempos, desde os primórdios da idade média quando se supõe seu aparecimento, até bem recentemente em pleno século XX, tem estado sujeito a diversos tipos de transformações. Essas mudanças foram de ordem musical, técnica, tecnológica e conceitual e estéticas. Por muito tempo o contrabaixo foi considerado um instrumento de menor importância e por conta disso esteve quase sempre relegado ao segundo plano. Foi somente a partir da segunda metade do século XX, com a ascensão do jazz no cenário internacional, após a segunda guerra, que o contrabaixo começou a ganhar uma projeção maior, como veremos. Nas últimas décadas do século XX presenciou-se o aumento de pesquisas sobre o contrabaixo acústico trazendo mais esclarecimentos sobre ele.

No entanto, apesar do aumento na quantidade de escritos para esse instrumento, ao realizar suas pesquisas relativas ao repertório erudito brasileiro para contrabaixo acústico a contrabaixista e pesquisadora Sônia Ray declarou que essas “mostraram uma carência na literatura do instrumento³”. Essa declaração de Ray, que é uma pioneira em pesquisas sobre o contrabaixo no país foi emitida enquanto ela levantava dados relacionados ao segmento erudito. É importante frisar que essa área da cultura musical brasileira possui uma literatura bem mais

³ RAY, Sônia. *Catálogo de Obras Brasileiras Eruditas para Contrabaixo*, Annablume editora, São Paulo, 1996, p.15

rica que a existente no campo popular. Ao se lidar com o contrabaixo “popular” as referências então diminuem drasticamente. De fato hoje já existem alguns trabalhos sobre o instrumento, mas desde a publicação do catálogo de Ray até recentemente pouca coisa foi acrescentada à literatura brasileira do contrabaixo.

A seguir destacamos um depoimento que alude sobre a importância da realização de trabalhos de pesquisa como o presente. Em pronunciamento no Primeiro Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical⁴, o também pioneiro na academia, o contrabaixista, professor e pesquisador Fausto Borém ao ressaltar a necessidade de se preservar a memória de nossos artistas declarou:

No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto estavam ativos (...) é importante que o performer musical tenha um controle mínimo dessas linguagens, (...) para refletir sobre enfoques analíticos, históricos ou interpretativos.

Portanto, se no campo da música de erudita onde a prática da pesquisa é mais cultivada encontramos declarações de tal monta, imagine-se no âmbito da música popular quão importante não será para esse segmento o aumento no número de escritos e a preservação da memória de muitos dos elementos que fazem parte do seu universo? O contrabaixo acústico no segmento popular no Brasil é um desses elementos. Por trazer implícito em seu bojo uma série de problemas foi escolhido como nosso objeto de reflexão e estudo, como veremos a seguir.

⁴ BORÉM. Fausto, *Entre a Arte e a Ciência: Reflexões sobre a Pesquisa em Performance Musical*, in Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical (1, Editores F. Borém e A. Cavazotti, Belo Horizonte, MG, 2000. OBS: Borém é o primeiro doutor em contrabaixo no Brasil).

Dentre os instrumentos que tomam parte no contexto da música instrumental urbana no Brasil, de agora em diante chamada simplesmente de (MIUB), o contrabaixo acústico (contrabaixo) é um dos que tem apresentado mudanças significativas nos últimos cinquenta anos. Seja no que tange à sua tecnologia, como a questão da sua amplificação, ao seu aspecto contextual com a obtenção de uma maior liberdade na criação de linhas, livrando-se da imposição da marcação do ritmo, ou quanto aos aspectos de sua execução, parâmetro onde tem alcançado um grau de alto refinamento técnico, esse instrumento desde sua entrada efetiva no contexto da música brasileira teve seu campo de atuação expandido consideravelmente. Tal panorama lhe possibilitou a partir dos anos 60, a realização de outras atividades no espectro musical, tais como, solos, improvisos e linhas de acompanhamentos mais elaborados.

MIUB é uma sigla que adotamos para especificar o estilo instrumental de música brasileira que nasceu por volta de 1870, junto com o advento do Choro. Este por sua vez pode ser considerado a primeira manifestação de música brasileira tipicamente instrumental.

O contrabaixo ou qualquer outro instrumento com função de baixo desempenha duas funções principais no campo da música popular, a Rítmica e a Harmônica. Diversos tratados de orquestração e livros de arranjos atestam isso (ALMADA,2000,57; DELAMONT,1965,2; GUEST,1996,69; PISTON,1955,108;) Através da função rítmica o contrabaixo atua na manutenção do pulso da música, unindo-se nesse processo aos instrumentos de percussão. Por meio da função harmônica ele faz a ligação do pulso rítmico com as notas da harmonia,

delineando principalmente a fundamental, ou o baixo concernente ao acorde de uma progressão musical.

É interessante destacar que por mais de dois séculos o campo de atuação principal do contrabaixo foi o da música de concerto europeia ou erudita. Grande e desengonçado ele esteve por um longo tempo esquecido no fundo das orquestras, atuando quase sempre em naipes e raramente aparecendo como instrumento solista. As primeiras composições originais para contrabaixo solo começariam a aparecer por volta da segunda metade do século XVIII⁵, e no século seguinte é que despontariam dois grandes virtuosos desse instrumento: Dragonetti (1763-1846) e Bottesini (1821-1889) ambos italianos.

Com o surgimento e desenvolvimento da Música Popular das Américas⁶ (*Jazz* e *Choro*), a partir do final do século XIX o contrabaixo foi se tornando um componente importante nas formações instrumentais dos grupos de *jazz*. Mais tarde aconteceria o mesmo para com os grupos de música brasileira. A partir da terceira década do século XX, a integração do contrabaixo com a bateria, o piano, o violão e depois a guitarra vai dar origem ao que se denomina na linguagem popular de “cozinha”⁷, a qual, quase sempre estará presente na formação dos grupos de música popular urbana desse século.

⁵ Segundo Brun, (apud, CUNHA,2001,13) muitas dessas composições “dizem respeito ao *violone*, e não ao contrabaixo como conhecemos hoje”. O *violone* é tido como um ancestral do contrabaixo.

⁶ SUZIGAN. Este autor defende a existência de um “novo gênero” musical partir do início do século XX, a Música das Américas. Esta seria o quarto gênero musical de um ciclo de desenvolvimento interligados que guardam a seguinte seqüência : 1) gênero folclórico; 2) erudito; 3) popular; 4) novo gênero (p. 47-50).

⁷ Cozinha é o modo como é chamada a seção rítmica – piano, violão/guitarra, contrabaixo e bateria - dos grupos de música popular urbana do século XX.

No âmbito do jazz, o qual, surgiu praticamente junto com a música brasileira popular, há referências indicando que o contrabaixo já participava das formações instrumentais desse estilo desde o final do século XIX⁸.

A introdução do contrabaixo no contexto dos grupos de música popular urbana brasileira que se difundiram no Brasil nas primeiras décadas do século XX possui detalhes que merecem ser mais bem investigados. Como ocorre a inserção deste instrumento na linguagem característica de diferentes estilos da música brasileira? Qual era o perfil dos primeiros contrabaixistas acústicos que surgiram no quadro da música urbana brasileira? Estes, entre outros, são alguns dos pontos que esta pesquisa visa responder.

No Brasil a situação do contrabaixo em relação à música urbana instrumental era precária. Como veremos, as condições daquele momento, que correspondem à fase da gravação mecânica, não permitiam sua participação nesse contexto. Na verdade a “evolução” do contrabaixo dentro do espectro da música brasileira foi bem mais lenta que seu desenvolvimento na música erudita e no *jazz*. Assim sua evolução não acompanhou o ritmo das mudanças que ocorreram nesses dois gêneros. Por exemplo, na música de concerto já existiam, no fim do século XIX, centenas de peças solo escritas para esse instrumento, sendo muitas delas virtuosísticas. São sonatas, concertos, e outras peças de menor envergadura. No *jazz* ao término dos anos 30, enquanto o contrabaixo ensaiava seus primeiros passos no cenário da música popular brasileira, nos

⁸ “O contrabaixo era usado nas orquestras de *ragtime* e bandas de cordas (*string bands*) desde 1890. Ele estava presente em muitas das antigas orquestras de dança de New Orleans, e fotos antigas evidenciam que (...) [desde aí até] 1920 o instrumento era frequentemente tocado com o arco ao invés de ser dedilhado”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM, Macmillan Publishers Limited, Second Editin, 2001.p. 524.

Estados Unidos gravava-se um disco de piano e contrabaixo em duo – *Duke Ellington: The Blanton-Webster Years* (RCA), gravado em 1939 com Jimmy Blanton ao contrabaixo (Pekar,2000,22) e com estes instrumentos dialogando em pé de igualdade entre si. Ressalte-se que no piano estava Duke Ellington.

Retornando ao Brasil, somente por volta dos anos 60 é que se poderá observar o surgimento de alguns contrabaixistas mais desenvolvidos tecnicamente e que poderiam ser considerados precursores de uma moderna concepção no modo de execução e utilização do contrabaixo dentro do contexto da MIUB. Podemos questionar que fatores contribuíram para que isso acontecesse.

Essas transformações no posicionamento estético do contrabaixo no contexto da MIUB ocorreram devido às próprias mudanças que foram acontecendo gradualmente na linguagem da música urbana brasileira e que vieram a se solidificar por volta dos anos 60 junto com o movimento da Bossa Nova. Tais mudanças podem ser percebidas principalmente na linguagem dos grupos de música instrumental da época. A proliferação dos trios de piano, contrabaixo e bateria é um exemplo disto. A partir deste período passa a se instaurar um diálogo maior entre os instrumentos da cozinha e o restante do grupo. Com isso abre-se para o contrabaixo um novo campo onde ele passa a desempenhar funções que outrora não lhe seriam possíveis. Por exemplo, a realização de solos, improvisos, ou a construção de linhas mais elaboradas, como mencionado. Neste momento temos também no Brasil o aparecimento de um número maior de contrabaixistas com melhor domínio técnico na performance do instrumento.

Ao se analisar as primeiras gravações fonográficas brasileiras, que contam com a presença do contrabaixo pode-se perceber a atuação simplória do contrabaixo. Tudo indica que esta simplicidade tinha suas raízes calcadas nos problemas do próprio instrumento, principalmente no que se referia à sua execução e à sua busca por espaço na música brasileira. Finalmente, no início da década de 1980 já temos notícia de um álbum onde o contrabaixo sai “lá de trás” e vai para frente da banda! O que ocorre durante este processo é o que trataremos neste trabalho.

A princípio a pesquisa deveria começar no ano de 1930. Porém, pairava uma incógnita sobre o que teria acontecido com o contrabaixo “popular” antes dessa época. Esse questionamento nos levou a recuar no tempo a procura de dados que pudessem esclarecer quais os caminhos trilhados por esse instrumento no Brasil. Assim, apesar de termos adentrado um terreno “pobre” em referências foi possível vislumbrar através dos dados levantados uma lógica no desenrolar de sua trajetória, como veremos.

Para os dados referentes ao século XIX baseamo-nos principalmente nos livros de Vincenzo Chernicchiaro, Veloso e Madeira, Baptista Siqueira, André Cardoso e Luiz Heitor. A partir da leitura desses autores tecemos um olhar que buscou selecionar as atividades referentes ao contrabaixo e contrabaixistas com o intuito de resgatar algo de suas realidades àquele momento. O passo seguinte foi organizar essas informações em um texto que lhes conferisse consistência própria.

Desse modo o Capítulo 1 trata do primeiro momento - *Panorama Histórico do Contrabaixo no Brasil (1831-1930)* e está estruturado com base nas

informações dos autores citados acima. Serão abordados, entre outros, detalhes sobre o cenário musical brasileiro erudito e popular e acontecimentos relevantes para o contrabaixo durante esse período. A data final da delimitação corresponde ao momento aproximado em que o contrabaixo entra efetivamente no contexto fonográfico brasileiro.

O Capítulo 2 trata do segundo momento - *O Contrabaixo Comportado* (1930-1960). Como veremos, este termo é uma metáfora usada para caracterizar aquele instrumento que chegava de mansinho no contexto da música brasileira. Este é o momento de implantação do contrabaixo na MIUB. Aqui será discutida a importância que tiveram alguns arranjadores e músicos no desenvolvimento do campo de atuação do contrabaixo e aspectos relativos às transformações técnicas estéticas e tecnológicas. Veremos como a partir dos anos 30 a participação do contrabaixo na música urbana popular brasileira foi se intensificando gradativamente com a interferência desses arranjadores. E também como alguns músicos americanos influenciaram nossos contrabaixistas.

Finalizando o Capítulo 3 trata do terceiro momento, o do *Contrabaixo Libertado* (1960-1981). Esse termo é igualmente outra metáfora, como veremos. É nesse período que o contrabaixo consegue realizar suas primeiras atuações de destaque na música brasileira. Aqui foi analisada qual era a situação do instrumento no início do movimento da Bossa Nova, sua inter-relação com o bombo da bateria, com a mão esquerda dos pianistas e seu posicionamento estético dentro dos grupos de música urbana instrumental no Brasil. Também foi realizada uma série de transcrições e a uma sinopse sobre alguns contrabaixistas brasileiros que se destacaram no período.

Assim, o caminho percorrido por esse instrumento “grande e desengonçado” no âmbito da música urbana brasileira instrumental teve certos momentos que em nossa visão deveriam ser trazidos à tona para uma melhor reflexão. Somando-se a isso, entendemos que esse percurso merece ser analisado sob uma maneira sistemática em relação ao seu contexto musical dentro da MIUB.

É com vistas nesse processo que esta pesquisa irá tratar esses três momentos do contrabaixo acústico na música urbana brasileira instrumental. Enfatizando, ela tem o objetivo de analisar qual era o estado do contrabaixo acústico popular no Brasil até os anos 80 tendo como pano de fundo alguns aspectos relativos à situação desse instrumento primeiro na música erudita e depois no *jazz*. Junto a isto pretende levantar o caminho traçado por ele e seus instrumentistas dentro do contexto da MIUB.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO MOMENTO: BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO CONTRABAIXO NO BRASIL (1831-1930)

1.1 Século XIX - O Contrabaixo no cenário musical erudito

No século XIX foi possível encontrar dados sobre alguns contrabaixistas que atuaram naquele momento da vida musical no Brasil. Aqueles eram artistas de renome que por aqui passaram ou ainda outros músicos que não tiveram tanto destaque no meio artístico. No entanto, são poucas as informações, tanto no que diz respeito ao instrumento quanto à quantidade de contrabaixistas. Assim o foco foi direcionado no sentido de encontrar algum órgão ou instituição que tivesse existido naquela época e que pudesse, através de seus documentos, trazer alguma fundamentação para o instrumento. Tal instituição foi a Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.

A Capela Real do Rio de Janeiro foi criada por Dom João em 1808, e estava estruturada nos mesmos moldes da Capela Real de Lisboa. Ela foi por mais de oitenta anos do século XIX, “uma das principais instituições musicais do Brasil, [abrigo] um coro e uma orquestra que representaram a primeira experiência de conjuntos musicais estáveis” (CARDOSO,2001,abstract).

Quanto à presença do contrabaixo no Brasil, no século XIX, a referência mais remota foi encontrada no livro, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, de André Cardoso. Tal referência se reporta ao ano de 1831 e informa sobre o momento em que houve a necessidade de se reduzir o número de músicos que atuava na orquestra da Capela Real (CARDOSO,2005,84).

Essa necessidade de redução ocorreu devido à crise institucional que se instalou no império brasileiro após a abdicação de D. Pedro I. Assim com o intuito de cortar despesas, o então governo regente resolveu extinguir naquele ano a orquestra da Capela Imperial. Segundo Cardoso (2005,84), “o grupo de músicos [da capela] foi reduzido para 24 cantores e apenas 4 instrumentistas que davam apoio ao coro, sendo *dois contrabaixos* e dois fagotes”. (grifo nosso).

Mais adiante este autor nos informa que no ano de 1834 “[estes mesmos] ‘músicos instrumentistas de baixos’, (...) a esta altura estavam reduzidos a três, pois não [mais] constava da relação de músicos o nome do contrabaixista José Venâncio d’Assunção”. A menção do nome do Sr. d’ Assunção nos leva a elegê-lo como o personagem mais remoto desta busca sobre o contrabaixo e contrabaixistas no referido século. (CARDOSO,2005,85)

Houve outro acontecimento que contribuiu para melhorar as condições desse instrumento, e aconteceu na área educacional. A criação do Conservatório de Música trouxe um novo alento para o ensino musical no período imperial, fato inexistente até então. Tal acontecimento foi importante para toda esfera musical, inclusive para os contrabaixistas, é claro. A criação por parte do governo de uma instituição que fosse voltada para o ensino da música era um sonho antigo da comunidade musical existente àquela época. Após muita luta de cunho político este sonho se concretizou no ano de 1841. Nesse ano, foi lançada a pedra fundamental para a criação do Conservatório de Música, por sinal o primeiro do Brasil, mas por causa de dificuldades de ordens financeiras este só iniciaria suas atividades sete anos depois, em 1848. Nota-se que o plano então aprovado para a estruturação e funcionamento do estabelecimento indicava a necessidade de

contratação de seis professores de música, sendo um para cada disciplina do futuro curso. Destas disciplinas, uma se referia à vaga de professor para a modalidade de “Instrumento de Corda” (HEITOR, 1956,54).

Em seu ensaio que versa sobre a história do Conservatório, Baptista Siqueira (1972,40-1) nos informa a respeito de um decreto, promulgado anos depois, o qual instituía a abertura de “concursos para o corpo docente” desta instituição, e autorizava a compra de prédios para a construção da sede da mesma. Dentre outros artigos, o tal Decreto nº. 1.542 de 23 de janeiro de 1855, assim firmava em seu artigo 4º: “Manutenção dos atuais professores; os novos deverão ser nomeados pelo Ministro do Império”. A seguir, Siqueira nos relata que pouco tempo depois foi assinado outro Decreto, o de no. 1.553, o qual fixava o valor do ordenado dos professores e tratava de outras providências.

Uma destas providências era a nomeação de professores. Junto ao nome de alguns dos professores nomeados em fevereiro de 1855 encontrava-se o do Sr. José Martini, que algumas vezes aparece também grafado como Giuseppe Martini. Curiosamente a designação dele como professor foi “para a cadeira de contrabaixo e outro qualquer instrumento de cordas que esteja ao seu alcance”. Portanto, pelo que nos consta nome do Sr. José Martini ou Giuseppe Martini surge como o primeiro professor de contrabaixo do então Conservatório de Música. É interessante ressaltar que mais tarde o Sr. Martini também assume oficialmente a cadeira de professor de violoncelo do Conservatório. Ele acumulou o cargo de professor de ambas disciplinas por quase quatro décadas. Mas ao que tudo indica este senhor, embora tivesse conhecimentos do instrumento contrabaixo, na realidade era mesmo violoncelista. Durante todo o tempo em que lecionou nesta

instituição formou muitos alunos de violoncelo e quanto ao contrabaixo, não há referência a nenhum aluno seu que tenha se destacado.

1.2 Contrabaixistas do século XIX citados na literatura

É necessário esclarecer que os nomes de muitos contrabaixistas que aqui aparecem são praticamente desconhecidos, e a inclusão deles tem o objetivo de registrar a presença desses músicos que figuraram no cenário musical brasileiro, no século XIX. Portanto, estes devem ser encarados como os primeiros personagens da história do contrabaixo acústico no Brasil.

O livro que nos serve como referência nesta empreitada é *Storia Della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro. Foi escrito em 1926 por um músico italiano que se radicou por aqui e vivenciou vários dos episódios relatados. São mais de 600 páginas retratando muitos fatos importantes da nossa história musical, que de outro modo talvez estivessem irremediavelmente perdidos. Em relação ao contrabaixo alguns dos dados levantados por Cernicchiaro podem funcionar como pistas que indicam a posição que o contrabaixo ocupou ao longo da segunda metade do século XIX. Apesar da abordagem excessivamente elogiosa deste autor para alguns de seus conterrâneos italianos, o conteúdo de suas afirmações é de grande valor histórico.

Primeiramente iremos destacar alguns contrabaixistas, aos quais chamamos pioneiros. Estes vieram de além-mar para nos brindar com sua arte, e na sua maioria foram citados por Cernicchiaro⁹.

⁹ O contrabaixista Fausto Borém publicou um artigo na *Revista Per Music* no qual apresenta de forma concisa muitas das informações contidas no livro de Cernicchiaro.

É preciso lembrar que as referências relativas ao contrabaixo acústico, no decorrer do século XIX, no Brasil, são praticamente inexistentes. Instrumento de origem européia, sua vinda para o país e sua conseqüente adaptação ao ambiente musical brasileiro se deu primeiramente por intermédio destes contrabaixistas estrangeiros que para aqui vieram. Estes pioneiros ao se mudarem para cá, ou mesmo quando vinham apenas a trabalho traziam consigo seus instrumentos e obviamente sua bagagem cultural e musical.

Contrabaixistas estrangeiros no Brasil

- 1857¹⁰ – A. Baguet - De origem francesa. Chega ao Brasil como diretor de uma orquestra de danças. Viveu muitos anos no Rio de Janeiro e era reconhecido como um contrabaixista hábil¹¹.
- 1859 – M. Luigi Anglois – Piemontês. Nasceu em Torino em 25 de outubro de 1801 e era professor de contrabaixo do Conservatório desta cidade: 'Liceo Musicale'. Era o “o contrabaixista mais notável da época”. Chega ao Rio de Janeiro em 1859 e é registrado como primeiro contrabaixo da orquestra. Ao término do contrato com a empresa contratante passa a atuar como concertista. Seu concerto realizado em 18 de novembro no Teatro São Pedro de Alcântara foi um enorme sucesso. Além de peças de extrema dificuldade técnica tocou também um dueto de autoria própria “*Brasile e Piemonte*”, com um aluno. O

¹⁰ Estas datas foram extraídas do livro referido. Chernicchiaro não especifica sua procedência. Em relação aos estrangeiros essas datas parece indicar o ano de chegada do músico ao Brasil.

¹¹ Vasconcelos (1991, 119) igualmente cita-o como diretor de uma companhia de dança francesa que veio ao Brasil.

concerto foi muito aplaudido pelo público e recebeu da crítica da época elogios calorosos. [Sua permanência no país não está especificada na fonte]. Anglois morre em sua terra natal em 24 de abril de 1872.

- 1861 – Giuseppe Martini¹² – Italiano. Violoncelista e contrabaixista “de valor”. Professor de ambos os instrumentos no Conservatório de Música e no Instituto Nacional de Música. Viveu cerca de meio século no Brasil. Pode ser considerado o primeiro professor de contrabaixo em uma instituição oficial no Brasil.
- 1872 – D. Juan Canepa – Italiano. Chega ao Rio de Janeiro na qualidade de diretor da orquestra de uma companhia de Zarzuela. Era considerado um “executor forte de contrabaixo”.
- 1879 – Giovanni Bottesini – Italiano – “Uma ocasião propícia se apresentava para se fazer sentir naquele instrumento pouco grato, um artista italiano”. Bottesini era chamado por seu mérito inigualável, sem rival no mundo, de “o Paganini do seu instrumento”. Veio contratado pela empresa Ferrari para realizar no Rio de Janeiro, um concerto, no teatro D. Pedro de Alcântara, no dia 31 de outubro de 1879. Ele executou três peças suas: *Fantasia* sobre a ópera *Sonâmbula*, *Lúcia de Lammermoor* e a famosa *Tarantella*. [Todas essas peças apresentam dificuldades enormes para sua execução] Devido ao grande sucesso, Bottesini teve que fazer um outro concerto antes de voltar para Europa. Este se realizou em forma de *matinée*, no dia 9 de novembro, pouco

¹² Algumas vezes seu nome aparece grafado como José Martini, como já mencionado.

mais de uma semana após o primeiro. O repertório foi a *Fantasia das Puritanas*, *Elegia*, *Souvenir di Lucia* e o *Carnaval de Veneza*.

- 1890 – Ricardo Roveda – Italiano. Veio para o Rio de Janeiro nesse ano e manteve uma estada duradoura na cidade. É apresentado como “um contrabaixista italiano distinto”. Realizou um concerto, o qual parece ter causado uma ótima impressão. Seu mérito artístico de executante habilidoso revelava qualidades técnicas muito apreciáveis. Foram estas virtudes que o levaram a ser designado como professor do dito instrumento no Instituto Nacional de Música. De sua escola saíram alguns grandes alunos, como veremos em seguida.

Contrabaixistas nativos

Dentre os contrabaixistas brasileiros que foram citados por Cernicchiaro, alguns deles foram alunos de um ou outro contrabaixista estrangeiro mencionado anteriormente. Vamos a eles:

- 1859 – Peregrino – Aluno de L’Anglois. “Contrabaixista de talento não muito forte”. Orgulhava-se de ter tocado num concerto, um dueto com seu professor.
- 1873 – Virgílio Pereira – Conhecido por Virgílio do Rabecão. Nasceu na Bahia nesse ano. Estudou no *Liceu de Artes e Ofícios* de Salvador com o cubano Francisco Moré.

- 1883 - Antônio Leal Junior – Juntava-se ao quarteto de cordas do *Club Haydn* (SP) para a execução de obras escritas para quinteto¹³.
- 1885 – José Martins – Foi professor da banda do ‘Asilo dos Meninos Desvalidos’. Era considerado “bom soador do contrabaixo”. Morreu no Rio de Janeiro aproximadamente em 1855. [não confundir com Giuseppe Martini]
- 1890 – Aníbal de Castro Lima, Antônio Leopardi¹⁴ e Aquino Monteiro. Este último é apresentado como “concertista hábil”. Todos três foram alunos do professor Ricardo Roveda.

Note-se que destes três alunos do professor Roveda, citados acima, dois deles deixaram algumas marcas de sua presença e passagem pela história do contrabaixo no Brasil, no século XIX. Aquino Monteiro, o último desta lista, cujo nome completo era Alfredo d’Aquino Monteiro, é citado por Chernicchiaro como um concertista excelente. Seu nome é lembrado ainda por ser o primeiro contrabaixista brasileiro a ter uma obra erudita escrita e dedicada para ele (ARZZOLA,1996,3). O *Concerto para Contrabaixo e Piano*, obra composta por Leopoldo Miguez em 1898, foi dedicado a Monteiro, quando ele ainda era aluno do Conservatório.. Infelizmente apenas parte do manuscrito original foi encontrada, o que inviabilizou o conhecimento por completo da obra (ARZZOLA,1996,4). Monteiro substituiu o professor Roveda, no antigo Conservatório de Música, mas veio a falecer três anos após, sendo então substituído por Antonio Leopardi (ARZZOLA,1996,3). Esse é outro aluno de Roveda que cabe destacar. Sua

¹³ Esta sociedade foi fundada na cidade de São Paulo em 1883. Cernicchiaro, opus cit, p.550.

¹⁴ Não foi possível detectar se ele era brasileiro ou italiano.

trajetória pelo século que estava por vir foi de importância significativa, principalmente porque mais à frente ele viria ocupar a cadeira de professor de contrabaixo do Instituto Nacional de Música. Leopardi é citado ainda pelo contrabaixista italiano Isaias Billé, autor de importantes métodos de contrabaixo (ARZZOLA,1996,3).

Quanto ao contrabaixista Ricardo Roveda sabemos que foi um professor excelente. No entanto sua atuação como contrabaixista, como a de outros tantos, carece de registros. A única referência que temos quanto à sua performance no instrumento, cita o concerto de sucesso que realizou logo que chegou ao Brasil (CHERNICCHIARO,1926,505). Por outro lado, sua atividade de professor demonstra ter sido bastante produtiva. Após seu ingresso como professor de contrabaixo do Conservatório de Música, em 1890, percebe-se o aumento no número de contrabaixistas que começam a aparecer, no Brasil, em torno do fim do século XIX.

Em nossa busca sobre o contrabaixo, no século XIX, em relação aos contrabaixistas nativos, não foi possível encontrar referências que registrassem a presença deles no contexto da música não erudita, ou seja, aquela que era direcionada à classe popular. Quanto aos estrangeiros que possam ter lidado com esse mesmo tipo de música só encontramos uma referência ao francês, A. (Auguste) Baguet que chegou ao Brasil em 1857, e viveu muitos anos no Rio de Janeiro. Ele é citado como um “contrabaixista hábil” e diretor de uma orquestra de danças (CHERNICCHIARO,1926,505). Embora não possamos afirmar, tudo indica que o repertório dessa orquestra era composto por danças européias de ordem

não eruditas que estavam na moda naquela época. Desse modo a performance do Senhor Baguet era baseada também nesta música.

Por outro lado é interessante notar que a maioria dos livros que tratam do nascimento do choro, primeiro gênero de música originário das classes populares brasileiras, relata que este gênero musical surgiu da reinterpretação de danças populares européias, como a valsa, polca, schottiches e mazurcas que faziam grande sucesso no velho continente. Estas danças ao chegarem no Brasil eram reinterpretadas pelos músicos nativos que ao executá-las nos salões da nobreza procuravam manter as características originais de cada uma delas. Estas músicas que estão presentes nas raízes do choro, também eram executadas nos bailes e festas populares, porém mais livremente e provavelmente com um novo balanço, à moda brasileira. Mas e o contrabaixo? Será que os conjuntos musicais populares daquela época não o utilizavam?

A professora Martha Ulhoa revelou que os “saraus” executados para a nobreza eram realizados apenas com piano e canto. Não temos como comprovar, mas tudo indica que por se tratar de um gênero dançante, aquelas músicas estrangeiras tinham no contrabaixo um elemento importante para a marcação dos tempos e delinear a harmonia. No entanto, no Brasil a situação social era diferente da Europa. E segundo Martha Ulhoa a aquisição de um contrabaixo acústico por um cidadão de classe média baixa daquela época, era praticamente inviável¹⁵. Assim seria de se esperar que um instrumento complexo, misterioso, desajeitado, difícil de afinar, de tocar, de carregar, de se ouvir, etc., naquele momento teria como destino o abandono daquela gente simples. Como veremos somente na

¹⁵ Ulhoa. Martha, apontamentos de aula.

década de sessenta do século que estava por vir com o aumento do poder aquisitivo da futura classe média é que o contrabaixo se tornaria um instrumento mais popular.

As Sociedades Musicais e o Contrabaixo

Em outro capítulo de seu livro Cernicchiaro ressalta a importância que teve para a cultura musical do país o surgimento das Sociedades Musicais. Essas eram também conhecidas pelo nome de “*Club*”. A criação dessas sociedades iria futuramente estimular a formação de orquestras de maior porte, que oferecessem condições para a execução de um repertório voltado para música sinfônica. Até aquela época o cenário musical brasileiro apresentava como forma de manifestação artística principal, os recitais de música de câmara para um instrumento solo ou duo, por exemplo: piano, violino, canto, ou para pequenas formações instrumentais.

De acordo com Magaldi o *Club* Mozart foi fundado em 1867. Ele alcançou seu apogeu durante a década de 1870 e a partir de 1880 começa a decair até encerrar suas atividades em 1889, pouco antes da Proclamação da República. Seu propósito principal era “o cultivo e desenvolvimento da música vocal e instrumental (...) tinha uma média de 400 sócios (...) patrocinava concertos de música de câmara toda semana, mais quatro concertos de gala anuais, com orquestra (Magaldi 2004,70). Esta autora destaca como de interesse o fato deste *club* não apresentar em concertos músicas do compositor que lhe servia de nome, e que os seus programas eram em essência os mesmos de outras sociedades vizinhas, os quais incluíam pequenos trechos derivados de óperas para voz, e

peças curtas para piano, violino ou flauta. Magaldi informa ainda que devido ao pequeno tamanho do salão de concertos, cerca de 80 m², “o diretor musical tinha que enfatizar trabalhos que requeressem forças reduzidas” (Magaldi 2004,71-2).

Nesse livro de Magaldi encontramos na pagina 73 uma gravura do século XIX que ilustra um concerto de gala no Club Mozart, em 26 de dezembro de 1870. Aí se pode observar a presença de dois contrabaixistas fazendo parte da orquestra. (Vide Figura 1 - *Club Mozart*).

No entanto, vemos pelo exposto que, para o contrabaixo, se pensarmos em termos de evolução, as atividades musicais desenvolvidas neste *club* eram as da prática usual, comum, em função do repertório que era aí executado. Em geral a partitura para contrabaixo em composições de tal monta são muito simples de se executar, não exigindo nenhum tipo de conhecimento mais específico do músico.

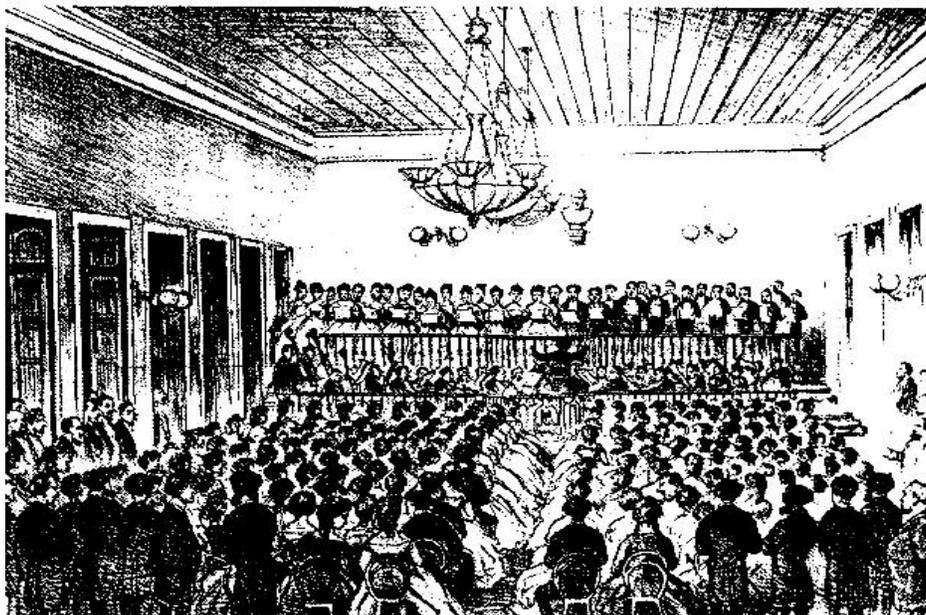


Figura 1 – “A gala concert at the Club Mozart.” *A vida fluminense* (December 26, 1870). Young Resarch Library, UCLA.¹⁶

¹⁶ Magaldi, opus cit, p. 71

Outra sociedade que cabe destacar foi o *Club* Beethoven. Este tinha por propósito difundir a música sinfônica, e funcionou de 1882 a 1889. Surge no momento em que o *club* Mozart enfrentava seu processo de decadência. Ao longo de seus sete anos de existência o *Club* Beethoven ficou conhecido como “a primeira sociedade musical da capital imperial cujo nome ecoou além das fronteiras do país, alcançando outras cidades na América Latina e Europa”¹⁷. Neste período de sete anos, foram realizados neste *club*, entre outras atividades quatro concertos sinfônicos (CHERNICCHIARO,1926,546). Os contrabaixistas que durante os anos de existência do *club* participaram das formações instrumentais de câmara ou sinfônicas foram: Giuseppe Martini, V. Aschieri e S, Golfarelli, e M. Campos (CHERNICCHIARO,1926,547).

Para os contrabaixistas da época este momento representou a possibilidade de conhecerem e poder executar as partes de contrabaixo de diversas obras escritas para grande orquestra, fato que não havia sido possível até então. É interessante lembrar que no Brasil, obras sinfônicas de vários compositores importantes tais como Mozart, Beethoven e Brahms, entre outros, eram raramente executadas por falta da existência de uma orquestra completa que as tocasse. Assim, foi graças às sociedades musicais, que uma parte do repertório sinfônico desses compositores pôde ser vivenciada por aqueles contrabaixistas. Ressalte-se que algumas obras deste repertório apresentam passagens musicais onde as partituras destinadas aos contrabaixos contêm

¹⁷ idem, opus cit, p. 73

trechos de execução difícilíssima. Se aqueles contrabaixistas conseguiram tocá-las é uma questão que extrapola nosso foco.

O escritor Patrick Suskind em seu monólogo - *O Contrabaixo* – diz: “é completamente impensável uma orquestra sem contrabaixo. Pode mesmo dizer-se que, e agora como definição, a orquestra só é orquestra quando tem um contrabaixo” (SUSKIND,1984,8).

É fato que esse livro conta uma história fictícia. O autor confidencia em tom “sarcástico e pleno de uma ironia amargurada” o seu amor platônico por uma cantora de ópera. No entanto, essa declaração escrita quase um século depois da época em que foram criadas as Sociedades Musicais ainda seria válida àquele momento. Isto porque, segundo Suskind, o naipe dos contrabaixos em sua função de sustentação da estrutura ritmo-harmônica da orquestra, é imbatível, e para este autor uma orquestra sem contrabaixos é impensável (SUSKIND,1984,9). Desse modo, tudo indica que o surgimento das sociedades musicais além de contribuir para ampliar o campo de atuação do contrabaixo, também serviu para incentivar o aprimoramento do seu estudo, ensino e performance. E, isto devido às dificuldades técnicas encontradas em determinados trechos musicais do repertório sinfônico dirigido ao contrabaixo. As obras apresentadas a seguir foram compostas em torno daquele período e servem como exemplo do tipo de repertório que já se tocava na época. (Vide - Figuras 2,3 e 4).

Além dessas duas sociedades ou *clubs* citados foram criadas muitas outras e em várias cidades do país também. Cada uma tinha seus próprios ideais e seguidores, como por exemplo: o Ginástico Português, o Botafogo, o Verdi, o Haydn, o Carlos Gomes, entre outros tantos. Chernicchiaro apresenta ainda uma

extensa lista com nomes de vários *clubs* que surgiram naquele período. Não temos idéia até que ponto o contrabaixo foi favorecido por essa efervescência de sociedades musicais. Apenas como exemplo, este autor cita que no *club* Haydn, em São Paulo, o contrabaixista Antonio Leal Junior, se juntava ao quarteto de cordas da sociedade para a execução do quinteto de cordas de Schubert, *A truta* (fig. 2).

The image displays a musical score for the bassoon part of Franz Schubert's 'A Truta'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Var. III..' and begins with a dynamic marking of *ff*. It features various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The second staff continues the piece with similar articulations. The third staff is labeled 'Var. IV.' and starts with a dynamic marking of *ff*, followed by a *pp* marking at the end of the staff. The fourth staff begins with a dynamic marking of *pp* and includes the instruction 'Etc.' at the end. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Figura 2. *A Truta* - Franz Schubert - Trecho da parte de contrabaixo.

Figura 3 - *Otello* - G. Verdi - Solo de contrabaixo do 4o. ato¹⁸

Figura 4 - *Andante ma non Troppo e Allegro* Sinfonia no. 5 - Beethoven - parte de contrabaixo

¹⁸ Este solo foi um divisor de águas na questão da definição de uma afinação padronizada para o contrabaixo. Antes dele os contrabaixos tinham três cordas: Lá -1, Ré 1 e Sol 1. A corda Lá às vezes era abaixada de um tom chegando ao Sol -1. Mas para tocar esse solo foi necessário a implantação de uma nova corda afinada uma quarta abaixo chegando até o Mi-2, que é a nota que começa o solo.

Como foi possível perceber os contrabaixistas citados até agora são todos pertencentes ao universo da música erudita. Este fato não foi proposital, mas uma consequência dos tipos de fontes acessados para esta parte da pesquisa, e do ambiente musical vigente na época. Como a música erudita européia até aquele momento era a principal forma de manifestação musical no Brasil, portanto era natural que a grande maioria de contrabaixistas fossem desse segmento. Além do que, o gênero de música que chamamos hoje de popular só começaria a aparecer em torno do último quarto do século XIX, no entanto, diga-se de passagem, para o contrabaixo acústico, parece que o surgimento desse novo gênero pouco significou naquele momento. Assim ainda levaria cerca de meio século para que o contrabaixo pudesse participar efetivamente das formações instrumentais de música popular urbana brasileira.

1.4 Século XX - O Contrabaixo e o cenário popular das primeiras três décadas

As três primeiras décadas do século XX correspondem ao período em que ocorre o desenvolvimento do Choro e o surgimento de um novo estilo na música brasileira urbana, o Samba. Este, que foi o sucessor do Choro, mais tarde chegou a constituir-se como representante oficial da identidade nacional. É, portanto, neste período de transição da MIUB que nossos arranjadores, especialmente, Pixinguinha e pouco mais tarde Radamés Gnattali, darão início a experimentos com orquestrações, as quais terminariam por facultar uma organização melhor dos instrumentos musicais dentro das orquestras, ou de grupos instrumentais de música brasileira, e dentre eles, o contrabaixo.

Na primeira década deste período, a então capital da República apresentava um cenário cultural bem diversificado, especialmente na área musical. Esta cidade de cerca de meio milhão de habitantes, apesar de seus muitos contrastes sociais e da insalubridade reinante, contava com vários espaços para entretenimento dos seus moradores. Quanto a esse aspecto Luiz Edmundo relata:

Possui o Rio de Janeiro, no começo do século XX, nada menos de seis grandes music halls, (...) Poucas cidades da Europa, pelo tempo possuem como nós possuímos, número tão elevado de centros de diversões desse gênero. E o Rio, (...) pode orgulhar-se, ainda, de gozar conjuntos que são, aqui, formados com o que de melhor existe na no assunto, na face da terra. (Luiz Edmundo, apud, ESTEVES,1996,15).

Entretanto, nessa década, em relação à condição do contrabaixo acústico dentro do contexto da música popular, não foi possível encontrar qualquer destaque deste instrumento. Durante esse período são raros os dados relativos ao contrabaixo e contrabaixistas no segmento popular e as poucas referências encontradas são provenientes de alguns depoimentos ou de iconografia.

Segundo Veloso e Madeira (1999,59) o século XX se inicia no Brasil envolto no clima “dos debates sobre as novas ‘questões sociais’ emergentes, como a Abolição e a República (...) que forneceram a base para os debates intelectuais da época, sobre *raça* e *meio geográfico*”. E paralelo aos debates, na esteira das discussões sobre esse assunto, iria surgir ao findar do século XIX, uma “política de incentivo à imigração europeia” (VELOSO e MADEIRA,1999,76).

É assim que após um período de densas discussões entre correntes distintas de intelectuais, onde se debatia o modo de ser do homem brasileiro e

quais seriam as soluções para modificar esse perfil, abriu-se no país um portal para a entrada de imigrantes.

No livro *500 Anos de Música no Brasil*, que realiza uma síntese retrospectiva da história da nossa música popular, encontramos a seguinte afirmação: “O século XX veio encontrar um Brasil novo, com características diferentes”. O texto aí se refere ao novo ambiente que se instaurara no país após acontecimentos de grande relevância como a abolição da escravatura e a proclamação da república. E prossegue,

No campo da música as modificações não foram menores (...) cada vez mais cria [-se] música brasileira. Os gêneros oriundos do século anterior continuam a ser cultivados (modinhas, canções, lundus, polca, valsa, xóti), cantados e executados da mesma maneira, com as mesmas formações instrumentais (OLIVEIRA,2002,61).

No entanto para o contrabaixo, a chegada do novo século não trouxe grandes modificações quanto ao seu estado. Para ele a situação continuava a ser a mesma do século anterior, onde seu maior campo de atuação foi o do segmento erudito e seus expoentes principais eram contrabaixistas eruditos imigrantes. Mesmo levando-se em conta a afirmação acima sobre o aumento da produção de música brasileira, quanto ao contrabaixo, esse permaneceu fora desse contexto.

Por outro lado esse mesmo panorama, ou seja, o cultivo e a manutenção dos gêneros musicais do século anterior, ao que tudo indica, beneficiava aos contrabaixistas imigrantes, ou filhos de imigrantes. Entenda-se que naquela época eram esses indivíduos quem detinham o poder para organizar e comercializar trabalhos para os grupos musicais. Esteves, ao discorrer sobre fatos que

marcaram a história da criação do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro dá pistas de como era a situação da classe musical, em torno da primeira década do século:

(...) nestes primeiros anos, a organização [o sindicato] não era para todos. Só poderiam ser admitidos como sócios os executantes de concertos, sinfonias, óperas, músicas de câmara, enfim, os chamados professores de música, (...) os escolhidos tinham o privilégio de conseguir mais trabalhos, por intermédio dos diretores de orquestra também associados (ESTEVES,1996,20).

Isto nos faz concluir que havia restrições para músicos cujo perfil não correspondesse ao descrito na citação anterior. Essas palavras de Esteves demonstram ainda que de certo modo aquele contexto era mais favorável aos músicos imigrantes que aos nativos. Segundo Esteves, na primeira administração dessa organização, denominada Centro Musical, havia, entre outros, dois contrabaixistas do meio erudito: o vice-presidente Desidério Pagani, filho de imigrantes, e o 1º secretário, Alfredo Aquino Monteiro, já citado. Esteves relata ainda que “é provável que [o Centro] tenha sido a primeira entidade de músicos, no Brasil, a tentar regular o mercado de trabalho”¹⁹ (ESTEVES,1996,16). No entanto, o que se percebe é que o próprio Centro Musical, que a priori deveria servir ao associado como um defensor dos seus direitos e abraçar a idéia de um mercado de trabalho com igualdade para todos, foi o primeiro a instituir regras que por si, dificultavam a entrada de músicos no mercado de trabalho do que viria a ser chamada mais modernamente, música popular.

¹⁹ De acordo com Esteves: “Desidério Pagani (...) era contrabaixista e foi um dos idealizadores da ‘Corporação Musical’, que, mais tarde viria a ser registrada como Centro Musical do Rio de Janeiro. Por esse e outros méritos, ocupou várias vezes cargos na diretoria (...) era também farmacêutico e, funcionário publico”. p.16.

Entendemos que, se naquele momento, houvesse uma maior participação dos contrabaixistas nos trabalhos de música popular em geral, isto seria um fator importante para o contrabaixo. De tal modo, aqueles contrabaixistas poderiam ter dado início ao processo de desenvolvimento de uma linguagem apropriada para o instrumento, dentro do contexto do novo estilo de música brasileira que então se desenvolvia. Assim, teriam possivelmente abreviado em algumas décadas o atraso da entrada do contrabaixo acústico neste cenário.

Portanto, é de se crer que por ter estado todo século anterior veiculado às práticas da música erudita, o contrabaixo adentra no século XX como um instrumento que não se enquadrava nos moldes da nova música brasileira urbana que surgia. Além do mais, seus instrumentistas de destaque estavam ligados ao seguimento erudito e tudo indica que para estes músicos as práticas musicais “populares” não lhes atraíam ou não se encaixavam em seus perfis.

Assim na primeira década do século XX não se encontrou qualquer referência sobre o contrabaixo e contrabaixistas no campo da música “popular”. No início da segunda década encontramos uma referência iconográfica rara. Trata-se de uma foto de 1912 do músico “popular” Bonfiglio de Oliveira ocupando a posição de contrabaixista de um grupo da época. Note-se que um dos integrantes daquele grupo era o jovem Pixinguinha. (Vide Anexo I). Quanto à terceira década já existe na literatura a menção do nome de alguns contrabaixistas populares. São músicos pertencentes a orquestras de dança. De fato, o número deles é irrisório, mas o importante é que estes já estão lá presentes.

1.4.1 Primeiras gravações da MIUB e o Contrabaixo

As primeiras gravações de áudio no Brasil acontecem juntamente com a chegada do século XX. Estas eram mecânicas e os discos onde se gravavam as músicas eram feitos de cera. Este momento, conhecido como a fase das gravações mecânicas se estendeu por quase três décadas, mais precisamente até 1927, quando foi substituído por um outro sistema mais sofisticado, o elétrico.

Cazes (1998,41) relata que a era das gravações mecânicas no Brasil iniciase em 1902, através do selo da Casa Edison. Que estas eram realizadas em cilindros ²⁰, e que os instrumentos a serem gravados deveriam antes de tudo, possuir um potencial sonoro de tal monta, que permitisse que fossem ouvidos no meio dos outros instrumentos do grupo. Além disso, também deveriam ter potência para permitir a captação do seu som pela agulha impressora do disco de cera (CAZES,1998,41). O tamanho da sala onde se realizavam as gravações era relativamente pequeno, cerca de 20m², e este espaço reduzido deveria ser compartilhado com vários outros instrumentos, maestro e às vezes cantores. E, muito importante, não se podia errar, pois o sistema de gravação mecânico não admitia correções. Cabral ao argumentar sobre as circunstâncias em que eram gravados os discos nessa época declara:

Naquele tempo, as gravações eram feitas 'de primeira', isto é, eram mínimas as possibilidades de repetição das execuções no caso de erro. (...) enfim qualquer fato que impedisse a saída do disco ou que determinasse a volta dos músicos ao estúdio era considerado

²⁰ Para mais informações sobre esse assunto ver Cazes , *Choro: Do Quintal ao Municipal*, capítulo 5 “As Gravações Mecânicas”, p. 41.

pelas gravadoras, empresas industriais e comerciais não nos esqueçamos disso, um desperdício financeiro (CABRAL,1980,7).

Em suma, o panorama apresentado acima era deveras desfavorável ao contrabaixo e contrabaixistas do início do século XX. Sua pequena capacidade sonora, seu tamanho avantajado para as pequenas dimensões das salas de gravação dos estúdios e as dificuldades técnicas para captação do seu som eram fatores preponderantes para naquela conjuntura deixá-lo à parte do esquema de gravação daquele período. Em seu trabalho que investiga a linha de baixo no referido período, Carvalho informa que na realização de sua pesquisa, a qual envolveu a audição de cerca de uma centena de discos de 78 rotações, foi difícil detectar-se a presença do contrabaixo em algum fonograma da época. Segundo este autor “as limitações técnicas das gravações da época, que captavam mal os sons, principalmente os graves, [dificultavam] a escuta da linha de baixo” (CARVALHO,2006,115).

Assim, os anos referentes aos da era das gravações mecânicas representaram um momento em que ocorreu um período longo de silêncio do contrabaixo na música brasileira. Foram quase três décadas de abstenção do cenário fonográfico que recém se iniciara.

Na verdade o contrabaixo ao adentrar o século XX trazia consigo alguns dos velhos problemas e outras tantas limitações que sempre marcaram a sua trajetória ao longo da sua história. Por exemplo, a questão da sua sonoridade frágil, o alto custo do instrumento, o número baixo de executantes realmente capacitados em nível popular, e alie-se a isso, entre outros, a falta, por parte

desse instrumento, de uma linguagem adequada à realidade da música popular brasileira que então surgia. Portanto, este período longo de silêncio foi uma decorrência natural das próprias limitações que o contrabaixo e os contrabaixistas do segmento popular apresentavam naquele momento. Como bem sabemos, no seletivo meio do sistema fonográfico de gravação “comercial” não há e provavelmente nunca houve espaço para amadores ou despreparados, hoje ou em qualquer época. No entanto, a verdade é que o sistema mecânico de gravação também tinha suas limitações. E uma delas que atingia diretamente o contrabaixo era a dificuldade de registrar sons de amplitude baixas, que é justamente uma das características do contrabaixo. Desse modo, pode-se entender porque o contrabaixo permaneceu fora do mercado fonográfico do início do século por cerca de três décadas. É preciso destacar ainda que a pouca literatura existente sobre o período não acusa a presença de contrabaixistas populares neste período.

1.4.2 Incremento de formações instrumentais com contrabaixo

Ao redor dos anos 1920 acontece no Brasil uma intensa proliferação de diversos estilos dançantes, nacionais e internacionais que caíram no agrado do povo. E assim:

[neste momento] Popularizam-se no Rio, e em São Paulo, o gramofone, as vitrolas, as orquestras de cinema mudo, (...) e – principalmente – **as primeiras gafieiras** (sic) que tocavam sambas, maxixes, marchas, jazz e valsas. Logo surgiriam as jazz-bands brasileiras (...) Tudo isso impulsiona muito mais a divulgação da música no Brasil ²¹. (Internet 1)

²¹ *História da Música Popular Brasileira no Século XX*, (Internet)

Portanto, como veremos, é a partir deste período que o contrabaixo começa a ganhar espaço nas formações dos grupos instrumentais brasileiros. A razão disso foi devido à febre dos *jazz-bands* americanos no início dos anos 20. Note-se que é por volta desse momento que também ocorre a primeira onda de difusão da política expansionista do governo americano, pós-primeira guerra mundial. Essa política visava difundir os costumes norte-americanos pelo globo, com interesses imperialistas. Influenciados pela música americana e bombardeados pela tal onda de propaganda, os nossos músicos não tardariam a imitar em todos seus detalhes um daqueles produtos, os *jazz-bands*. Tinhorão, ao se manifestar sobre este assunto declara que:

A verdadeira explosão da economia americana, após a primeira guerra mundial, ia repercutir no mundo cultural não apenas através de exportação de uma nova linguagem sonora – o jazz –, mas do tipo de formação instrumental especialmente criado para emprestar-lhe voz: o jazz band (TINHORÃO,1991,26).

Mais adiante este mesmo autor informa que no período de 1903 a 1914, foi lançado no Brasil o “total de sete títulos de música americana (dois *cake-walks*, três *two-steps*, um *one-step*, e um *fox-trot*)”. Tinhorão prossegue informando que de 1915 a 1927, as casas produtoras de discos no Brasil “jogaram no mercado 139 *fox-trot*, 23 *one-steps*, 7 *ragtimes*, 6 *two-steps*, 3 *fox-blues*, 2 *shimmies*, 1 *charleston* e um *blues*”, num total de 182 gravações novas. Portanto, de acordo com esse levantamento percebe-se que de 1915 a 1927 houve um aumento considerável de música americana no Brasil (TINHORÃO,1991,26). É claro que na formação de muitas destas *jazz bands* o contrabaixo estava presente.

Assim, a inserção do contrabaixo nos conjuntos de música no Brasil acontece num primeiro momento, para reproduzir estilos de música estrangeira e não a música brasileira especificamente. E porque não? Simplesmente porque em relação aos instrumentos rítmicos,²² disponíveis para a instrumentação da música brasileira que era praticada àquela época ainda não havia uma linguagem específica estruturada. De fato, os instrumentos que tomavam parte na sua feitura eram quase todos originários da banda de música, exceto o piano. A bateria como a conhecemos hoje estava ainda engatinhando²³. Do mesmo modo, o contrabaixo ainda não havia sido incorporado dentro do contexto da música brasileira recente. Era, portanto, um estranho no ninho.

Podemos considerar que a nova música popular das Américas, na sua vertente brasileira, começava a dar sinal daquilo décadas mais tarde ela viria ser. Quanto a esse estilo novo Suzigan declara que o gênero aparece “no início do século XX, afirmando-se nos anos 30” e irá dar origem ao,

Terceiro gênero de música no mundo, gerado pelas Américas: a música popular de massa (música popular), uma música urbana, de consumo, para atender necessidades dos meios de comunicação de massa (rádio, discos etc) que estavam nascendo e com promessas de um futuro pródigo (SUZIGAN,1990,45-50).

Todavia no Brasil dos anos 20 esta música ainda estava em estágio embrionário, crua. Paralelamente, observa-se que tal estado de indefinição estética da música popular brasileira deste período, também podia ser percebido no estado da sua contemporânea nos Estados Unidos, o *jazz*. E é também por

²² Hobsbawn chama de instrumentos rítmicos: bateria, piano, contrabaixo e banjo [violão/guitarra] p.137-139.

²³ Vasconcelos, s/d, “ainda não se tratava da bateria tal como hoje a conhecemos. Resumia-se em um tarol, colocado sobre uma cadeira, um prato pendurado, e um bumbo sem pedal”. p. 6.

volta desta época que começariam a surgir, nos EUA, os primeiros arranjadores *jazzistas*. Carneiro (1982,45) informa que “as gravações da Orquestra de Duke Ellington tiveram início em 1925”. São estes pioneiros que irão estruturar e reorganizar a forma de atuar dos instrumentos musicais, que têm à mão, dentro do contexto desse novo conceito de música, ou seja, a música popular das Américas. Ainda de acordo com Suzigan, este gênero era totalmente diferente dos padrões do gênero erudito (SUZIGAN,1990,47-50).

Para o contrabaixo este é um momento em que começa a existir uma exposição maior e como consequência uma demanda por contrabaixistas.

Os *jazz-bands* vão proliferar no decorrer dos anos 20, e os contrabaixistas brasileiros, até então bem poucos, para se enquadrar no estilo do *jazz*, vão ter que aprender a tocar seu instrumento “na marra”. É bom que se lembre que os primeiros professores de contrabaixo no Brasil eram imigrantes europeus, e que o ritmo (*swing*) do *jazz* foi por muito tempo considerado de assimilação e execução difícil para músicos formados pela tradição européia. Logo, para se aprender a tocar no estilo de *jazz*, percebe-se que esses professores, com seus métodos voltados para o ensino do contrabaixo no contexto erudito, não deveriam ser de muita ajuda. É interessante ressaltar que até então não existia nenhum método sobre música popular escrito para contrabaixo. Hoje existe dezenas deles à disposição no mercado.

Retornando ao levantamento realizado por Tinhorão (1991,26), segundo o qual de 1915 a 1927 houve um grande aumento de música americana no Brasil, nota-se que esse foi um momento importante para uma adequação futura do contrabaixo dentro da instrumentação da música nativa que se consolidava, pois

segundo Oliveira (2002,72) as nossas *jazz-bands* além de tocar os *fox-trots* americanos tocavam também uma boa parcela de música brasileira.

Para completar é necessário frisar que nas primeiras décadas do século XX muitas dessas *jazz-bands*, como veremos, não tinham um instrumento baixo em sua formação, e outras utilizavam a tuba como instrumento baixo. Porém, a partir da metade da década de 30 o contrabaixo irá assumir o papel de instrumento baixo principal na maioria das formações instrumentais daquele momento.

1.4.3 Passagem da gravação em disco de cera para a elétrica

Prosseguindo seu curso, a história registra em 1927, a invenção do sistema de gravação elétrico que veio substituir o mecânico (ARAGÃO,2001,2). Esta nova tecnologia iria revolucionar o modo de se registrar música e obviamente tornaria obsoleto o sistema de gravação que fora usado anteriormente. Tal transformação tecnológica foi de importância capital para o desenvolvimento do mercado fonográfico, pois a sua instauração iria ampliar o leque de opções sonoras a serem registradas, e tornava possível a gravação de instrumentos de projeção sonora menor, os quais no sistema mecânico eram quase impossíveis de ser captados.

O advento da gravação elétrica se mostrou, pois, um grande aliado para o contrabaixo. Porque o introduziu no contexto das gravações sonoras. Como veremos, nos Estados Unidos, as primeiras gravações elétricas com contrabaixo foram realizadas no mesmo ano do nascimento da inovação tecnológica, 1927. As

possibilidades oferecidas pelo novo sistema de gravação e a sua aptidão para gravar a sonoridade do contrabaixo, instaurariam definitivamente esse instrumento dentro do universo fonográfico. A invenção do microfone e os modos de sua utilização também foram fatores importantes nesse processo. Referindo-se sobre a sonoridade do contrabaixo numa gravação da música, *Black Beauty*, de Duke Ellington, Goldsby (2002,25) declara: “o som do contrabaixo é surpreendentemente forte, devido ao detalhe do posicionamento [do contrabaixista] Wellman [Braud} no estúdio”. Nessa declaração não consta a data da gravação, mas o autor informa que Braud permaneceu na orquestra de Duke Ellington de 1927 até 1934, logo subentende-se que a gravação foi realizada nesse período. Por sua vez esse líder de orquestra (apud,Goldsby,2002,25) também declarou: “[Braud] acreditava em cercar o microfone”. E foi a partir das experiências com Braud, que ao realizar as gravações da sua orquestra, Duke Ellington passou a posicionar seu contrabaixista ligeiramente à frente da banda, para garantir que eles fossem ouvidos nos discos (Goldsby,2002,26).

Por outro lado, no Brasil, a entrada do contrabaixo nesse processo não aconteceu imediatamente após o advento desta tecnologia nova de gravação. Ainda levaria alguns anos para que ocorresse a admissão efetiva do contrabaixo nas gravações de música brasileira. Existem algumas referências a gravações com contrabaixo antes dos anos 30, como por exemplo uma da pianista Carolina Cardoso de Menezes, realizada em de 1928, mas esta ou outras que por acaso existam, devem ser vistas como fatos isolados. Na verdade, o contrabaixo acústico começa ter efetivamente uma participação maior nas gravações de música brasileira, a partir de 1931, quando sua presença nas gravações

realizadas por Pixinguinha passa a ser incrementada. Lentamente ele foi ganhando seu espaço, chegando a ocupar o lugar da tuba no final dos anos 30. A partir daí sua participação nas gravações de música brasileira, em relação aquele instrumento, se tornaria majoritária. Eis o que declara Aragão, a respeito das limitações sonoras do contrabaixo, e do porquê a tuba continuou como a preferida logo no início das gravações elétricas:

A mesma limitação [do contrabaixo] deve ter determinado a preferência pelo som mais penetrante da tuba nas primeiras gravações elétricas realizadas até o ano de 1930. Em nossa amostra, podemos observar a presença mais freqüente do contrabaixo nas gravações [de Pixinguinha] mais ou menos a partir de 1931, ficando a tuba mais restrita às marchinhas carnavalescas (ARAGÃO,2001,46).

Pelo visto, as experiências dos músicos americanos relativas a uma captação melhor do som do contrabaixo ainda não haviam chegado por aqui. Por exemplo, o já mencionado posicionamento deste instrumento à frente da orquestra e mais próximo do microfone que esta. Isto era uma inovação que provavelmente levaria algum tempo para ser disseminada. Outra inovação interessante, era aquela usada para gravação do violoncelo. Consistia em instalar no estúdio uma plataforma em forma de cilindro de aproximadamente 1,5m de altura, por 2,m de circunferência. Sua função era permitir que as ondas sonoras do instrumento pudessem atingir diretamente o microfone sem sofrer interferências. No momento da gravação o músico se posicionava em cima desta plataforma cilíndrica. Assim, por estar em um patamar mais elevado que os demais instrumentos, o processo do registro sonoro era facilitado, pois a emissão e captação do som, sofriam o mínimo de interferências. É interessante notar que mais tarde este invento foi

também utilizado para a gravação do contrabaixo pelo maestro Radamés Gnattali. Existe uma foto no livro *Casa Edison e seu tempo* onde este invento pode se visto mais detalhadamente.

No entanto, considerando-se uma crítica escrita por Mário de Andrade, em 1939, ainda levaria alguns anos para que o sistema de gravação elétrico do Brasil realizasse gravações de alta qualidade. Eis como Andrade se pronunciava a este respeito:

Os estúdios de gravação são deficientes para grandes formações orquestrais, os registros são feitos por um só microfone, com ausência de 'mixagens', hoje imprescindíveis na gravação orquestral. Além disso, faz-se necessário que o regulador do som tenha conhecimentos técnicos de música erudita para as exigências expressivas não só da composição executada como [as] do próprio regente. (ANDRADE 1939)

Pelo exposto observa-se que embora o sistema de gravação elétrico se mostrasse como um aliado do contrabaixo, sua chegada não foi suficiente para colocar de imediato esse instrumento dentro do contexto das gravações de música brasileira. Outros fatores contribuíram para deixá-lo fora dos estúdios durante este momento de transição do sistema de gravação em disco de cera para o elétrico. Algumas das razões possíveis para que isto ocorresse pode ter sido ao que tudo indica: a falta de tradição do contrabaixo nessa música, a falta de um domínio maior das técnicas novas do novo sistema e considerando-se a declaração acima de Mário de Andrade, as condições "deficientes" dos estúdios e a falta de "conhecimentos técnicos" dos técnicos de gravações daquele momento, os "reguladores de som".

Desse modo apresentamos um breve panorama da trajetória realizada pelo contrabaixo ao longo desse período que corresponde ao primeiro momento de nosso trabalho. O cenário vislumbrado nos ilustrou alguns aspectos relativos ao estado do instrumento, dos instrumentistas e das condições sócio-culturais daquele momento que de certa forma interferiram no estabelecimento e desenvolvimento do contrabaixo dentro do contexto da música brasileira. Através desse panorama foi possível se perceber como esse instrumento que a princípio servia basicamente para dar “apoio ao coro” foi galgando seu espaço dentro dessa música. É fato que tal caminho foi longo e demorado. Por mais de cinqüenta anos o contrabaixo no Brasil do século XIX esteve relegado a um segundo plano. No entanto no alvorecer do novo século, lentamente ele começa a ganhar alguns espaços dentro da nova música urbana brasileira popular que começava a despontar. A princípio serão apenas espaços ou papéis simples, básicos. Entretanto é esse caráter de simplicidade que levará o contrabaixo à forma de atuação que optamos por designar de Contrabaixo Comportado. Esse modo de atuação perdurará com pouquíssima modificação até o final dos anos 50 e será analisado na seqüência do trabalho.

CAPÍTULO 2 – SEGUNDO MOMENTO: O CONTRABAIXO COMPORTADO (1930-1960)

2.1 O Contrabaixo Comportado

O termo *contrabaixo comportado* é uma metáfora empregada com a intenção de tipificar o contrabaixo e criar uma imagem do modo como se dava a sua performance durante o período delimitado acima.

O *Contrabaixo Comportado* tem como característica principal a realização de linhas de baixo bem simples, seja por parte do contrabaixista ou do arranjador. Essas linhas, muitas vezes elementares, apresentam em sua construção uma fórmula básica para o acompanhamento executado na região dos graves. Por exemplo, toma-se um desenho rítmico que combine com a pulsação da música e adiciona-se, no momento de sua execução, a fundamental ou a quinta do acorde em questão.

As linhas de baixo do período que se refere ao *Contrabaixo Comportado* eram quase tão elementares como a do exemplo citado acima. Deste modo, desde os anos 30, com as primeiras gravações de Pixinguinha usando o contrabaixo, até as experiências de Radamés Gnatalli nos anos 60, pode se notar que o modo de execução e de criação de linhas deste instrumento, pouco se modificou na música brasileira. Por isso a escolha do termo *Contrabaixo Comportado* para classificá-lo, ou seja, aquele se mantém na linha, que não transgride as regras, obediente. Cabe ressaltar que a forma como se deu o desenvolvimento do arranjo na música brasileira, que culminou na febre das grandes orquestras, criou o terreno para esse *Contrabaixo Comportado*.

O maestro e arranjador Roberto Gnatalli, professor da UniRio e sobrinho do compositor Radamés Gnatalli, deu uma declaração em uma de suas aulas de arranjos que vem ao encontro das idéias aqui expressas. Ele dissertava a respeito da função do contrabaixo em relação ao tipo de harmonia empregado e declarou:

Na harmonia que se utilizava antes dos anos 40, os acordes eram triádicos, no entanto, a quantidade de inversões usadas era muito grande. Por outro lado, com a instauração do *bebop* adveio também a inclusão das ‘tensões’ no contexto da tríade. Deste modo o acorde, para manter suas características, necessitava que o baixo fosse a fundamental. Com isso o uso de inversões diminui e o baixo passa a ter a função de fundamentar a estrutura²⁴.

Desse modo, percebe-se que mal o contrabaixo consegue galgar um espaço no contexto da música urbana brasileira, com a sua inclusão no âmbito das orquestras, já se vê encurralado dentro dos moldes da nova estética desta música. Ele não tinha opção, pois o cenário que se desenhava para o futuro era o do predomínio das grandes orquestras, onde sua função principal seria a de fundamentar a estrutura do todo, como declarou o professor Roberto Gnatalli.

2.2 Pixinguinha e o Contrabaixo Acústico

Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, é “considerado um dos maiores arranjadores brasileiros”, e portanto, seus trabalhos nesse campo exerceram “um papel fundamental nos processos de constituição e desenvolvimento da música popular brasileira” (ARAGÃO,2001,1). Pixinguinha era originário das formações de Bandas de Música, as quais raramente utilizavam o contrabaixo acústico em suas formações instrumentais. Devido a essa procedência musical, o mestre do choro, provavelmente tinha pouca intimidade ou não lhe apetecia a escrita para esse instrumento²⁵. No entanto a iconografia registra a presença do contrabaixo em vários grupos em que Pixinguinha tomou parte, como mostra a figura 6.

²⁴ Gnatalli. Roberto, Nota de aula, UniRio, Rio de Janeiro, 24/03/2006.

²⁵ CAZES, em entrevista concedida para este trabalho declara que “os arranjadores daquela época só escreviam para os instrumentos que eles conheciam [que tinham contato direto]”



Figura 5. Grupo Diabos do Céu. Pixinguinha está sentado no centro. À sua direita o contrabaixista João Martins.²⁶

Segundo Aragão (2001,2), de 1929 a 1935 Pixinguinha foi contratado como arranjador pela gravadora Victor. E no período em que o maestro esteve à frente da Orquestra Victor como arranjador, as orquestras “eram formadas por um contingente grande de instrumentos de sopro: 2 ou 3 saxofones, 1 ou 2 trompetes e trombone, além da tuba que atuava na base harmônica”. Esta base “era formada geralmente por piano e/ou violão, banjo ou cavaquinho, tuba ou contrabaixo” (ARAGÃO,2001,45). No entanto, como já comentado, devido às limitações da gravação mecânica, alguns instrumentos de sonoridade fraca eram substituídos por outros, da mesma função, mas possuidores de potência sonora maior. Este foi o caso do contrabaixo. Durante a era da gravação mecânica, ou seja, as três primeiras décadas do século XX, este instrumento foi relegado a um plano secundário. Enquanto isso, a tuba ocupava o posto de instrumento baixo na maioria das gravações.

²⁶ Foto presente em Cazes 1998, p. 75

É importante lembrar que o contrabaixo até a segunda década do século XX era um instrumento raro na música popular brasileira. Não se têm notícias da sua presença nesse contexto. Normalmente ele era usado na música erudita e pouco mais tarde na música dos *jazz-bands*. Assim, a ausência de registros sobre os contrabaixistas do segmento popular demonstra que nesse momento havia a carência desses instrumentistas. Tanto assim, que a história não registrou nenhum contrabaixista brasileiro popular que tenha se destacado no período referido. Também não se pode esquecer que a proeminência sempre foi dada ao músico solista, condição que os contrabaixistas populares brasileiros só iriam alcançar após a década de 60.

É interessante observar que, em relação ao estado do contrabaixo, o cenário das duas primeiras décadas do século XX, que foi o encontrado pelo compositor e arranjador Pixinguinha não era um fato isolado e faz lembrar o cenário vivido por Johan Sebastian Bach. Em seu tempo esse grande compositor alemão também sofreu com a falta de contrabaixistas. Versando sobre esse assunto, em um artigo que analisa alguns aspectos da livre ornamentação na música de Bach, o professor Fausto Borém (apud, ZANON, 21) faz uma declaração esclarecedora: “Há relatos de que os tocadores de *violone*²⁷ ou contrabaixistas que Bach conheceu não tinham um bom nível enquanto instrumentistas”. Pouco mais adiante cita o trecho de uma carta escrita por Bach em 1730, onde o mestre alemão demonstra sua insatisfação com os contrabaixistas de sua época: “o *violone* tem sido tocado sempre por estudantes”. Encerrando, Borém relata que Bach se referia à falta de profissionais e ao fato de os cantores do coro de

²⁷ Instrumento tido como o antecessor do contrabaixo. Em geral possuía seis cordas e alguns trastes.

Thomasschüle abarcarem duas funções, cantar no coro e tocar amadoristicamente o contrabaixo.

Quanto ao Brasil, quase três séculos depois, a situação não era muito diferente. Eis como o contrabaixista Henrique Vogeler (Apud,GUEDES,2003,135) descreve como eram os seus colegas de instrumento dos anos 30: “os contrabaixistas eram todos improvisados (...) aprendiam um pouco de contrabaixo com um professor qualquer e vinham tocar”. Se por volta dessa década os contrabaixistas populares ainda eram improvisados, o que se pode supor daqueles das décadas anteriores?

Na verdade, ao longo da história da música, a escrita para o contrabaixo quase sempre esteve aquém das possibilidades reais deste instrumento, e ele “sempre foi negligenciado pelos compositores”.²⁸ Foram poucos os compositores que se prontificaram a escrever alguma peça específica para o contrabaixo. O mestre do choro não foi o único. E de fato, no período em que Pixinguinha esteve à frente da gravadora Victor como maestro e arranjador, as partes que escreveu para o contrabaixo não apresentavam diferenças relevantes em relação às partes que escrevia para a tuba. São partituras onde, em geral, ele só emprega semínimas, e/ou às vezes colcheias e colcheias pontuadas. A seguir são apresentadas duas partituras escritas por Pixinguinha, uma parte de tuba e outra de contrabaixo (Basso), onde se pode notar a semelhança de escrita entre ambas. (Vide figura 6 e 7).

²⁸ Arzzola, opus cit, p.1

Como "vaes" você?

MARCHA

TUBA

A. BARROSO

Para seguir

Para FIM

1.

2.

AL

á Introd

COMO "VAES" VOCÊ ?
VOU NAVEGANDO
VOU TEMPERANDO
PRÁ BAIXO TODO SANTO AJUDA } BIS

Figura 6 - Como Vaes Você – Ary Barroso - Parte de Tuba - Arr. Pixinguinha

Na Baixa do Sapateiro

SAMBA-JONGO

A. BARROSO

BASSO

8

1.

2.

I.

Ai, e amô, ai, ai,
Amô, bobagem que a gente não explica, ai, ai,
Prova um becaquinho, ai
Fica envenenado, ai
É pro resto da vida
É um tal de coffee
Ô la-rá, o lu-rô
ru ru ru ai ai

II.

Na baixa do sapateiro
Encontrei um dia
O mulato mais frajola da Bahia
Pediu-me um beijo,
Não dei...
Um abraço,
Sorri...
Pediu-me a mão
Não quis dar
tuei

Figura 7 - Na Baixa do Sapateiro - Ary Barroso - Parte do contrabaixo - Arr. Pixinguinha

Desse modo, não foi possível destacar na obra desse maestro algo inovador quanto ao modo de execução do contrabaixo na música brasileira. Pode-se encontrar algumas aparições do contrabaixo no seu trabalho, no entanto, as partes escritas para esse instrumento não oferecem dificuldades de execução, mesmo para um contrabaixista mediano. Embora ele já fizesse arranjos há alguns

anos e mesmo já dispondo da tecnologia da gravação elétrica, o contrabaixo não foi para o mestre do choro, um instrumento que ele utilizasse com frequência nos seus arranjos.

Alguns fatores que contribuíram para que isso ocorresse já foram aventados no decorrer deste trabalho. Entretanto, tudo indica que foram cruciais neste processo, como vimos, a falta de tradição deste instrumento no contexto da música brasileira popular que recém se estabelecia e a escassez de bons contrabaixistas.

Analisando-se algumas das formações instrumentais que Pixinguinha usou nas diversas gravadoras em que trabalhou como arranjador, nota-se sua tendência pela tuba (CABRAL, 1980, 101). No entanto, curiosamente, há duas fotos onde ele é visto em conjuntos que contêm um contrabaixo acústico. A primeira é de 1912. O conjunto era do maestro Pádua, que também era o pianista. O contrabaixista aí é Bonfiglio de Oliveira. Pixinguinha, ainda de calças curtas está sentado tendo no colo sua flauta²⁹. A outra foto já mostrada é do grupo Diabos do Céu. Nessa o maestro aparenta cerca de 40 anos e o contrabaixista aí é João Martins.

Cabral (1980, 118) destaca que entre os anos de 1946 e 1951, Pixinguinha, desta vez no saxofone, formou um duo com o flautista, Benedito Lacerda e juntos gravaram 34 discos. É interessante destacar que em algumas dessas gravações nota-se a presença do contrabaixo, apesar deste instrumento não ser muito utilizado pelo Pixinguinha arranjador. Em uma entrevista o contrabaixista Caçula esclarece essa situação: “Naquela época a direção era do Benedito, depois de

²⁹ Vide foto no Anexo: *O Contrabaixista Bonfiglio Oliveira* (p. 142).

1951 é que o Canhoto tomou conta do conjunto. O Benedito usava o contrabaixo nas gravações, na rádio não” (Souza [Caçula], apud, GUEDES, 2003, 150).

Finalizando, temos o depoimento do diretor de cinema Alex Viany sobre um acontecimento que vem por fim demonstrar a real preferência de Pixinguinha pela tuba em detrimento do contrabaixo:

Em 1962, Pixinguinha foi convidado para um tipo de trabalho que ainda não havia experimentado: a criação de uma trilha sonora para o cinema. (...) Além de compor, Pixinguinha escreveu todas as orquestrações, dirigiu as gravações e selecionou os músicos, dentre os quais ficavam: Ari Ferreira (flauta), Waldemar (cavaquinho) Artur Duarte (violão de sete cordas) Abel Ferreira (clarinete) e José Américo (tuba) (CABRAL, 1980, 125-6).

Aqui é importante ressaltar as condições que Viany, diretor do filme, deu a Pixinguinha para realizar o trabalho³⁰. Em entrevista a um jornal esse diretor declarou: “ ‘Sol sobre a lama’ não é um filme musical (...) é um filme concebido musicalmente, (...) com a música indissolúvelmente ligada à imagem (...) o filme não existiria sem a música de Pixinguinha” (Viany, apud, CABRAL, 1980, 126)

Pela declaração de Viany, percebe-se que o diretor deu total liberdade de criação ao maestro, deixando sob a responsabilidade deste o resultado do produto musical. No entanto, note-se que Pixinguinha ao eleger para sua instrumentação, uma tuba, mantinha-se fiel ao choro “tradicional”, retornando aquela sonoridade que marcou seus primeiros arranjos, onde havia a presença da tuba. Todavia, em outras oportunidades, ele próprio já havia realizado várias gravações onde era utilizado o contrabaixo. Além do mais, na época da realização deste filme, no campo da música popular, já não era comum uma gravação com tuba, sendo

³⁰ Segundo Cabral era um total de 16 músicas mas apenas sete são mencionadas: Ingênuo, São Francisco de Ouro, Samba Fúnebre, Mundo Melhor e em parceria com Vinícius de Moraes: Lamento, Seulle e Iemanjá.

inclusive uma praxe o uso do contrabaixo em gravações de choro, como por exemplo, nas gravações de outros chorões como Jacob do Bandolin e Waldir Azevedo. Mesmo assim ao formar sua orquestra para musicar o filme, Pixinguinha optou por usar a tuba no lugar do contrabaixo. Outro detalhe interessante é que o tubista que fora convocado, José Américo, era, segundo Caçula, um sujeito gordo, tocava bombardino e tuba na banda do Altamiro Carrilho, e era também contrabaixista (Souza,apud,GUEDES,2003,151). De qualquer forma esta foi a escolha do maestro.

2.3 Breve panorama do estado do contrabaixo no *jazz* (1910-1940)

A função principal deste tópico é servir como referencial para compararmos e/ou entendermos o processo de desenvolvimento do contrabaixo no Brasil. Deste modo ele se propõe a organizar e relatar de forma sintética o percurso do contrabaixo nos EUA e enumerar alguns de seus principais executantes. A inclusão desse panorama nesta dissertação se justifica pelo fato de que dentro do segmento do *jazz* nos Estados Unidos, percebe-se como os contrabaixistas desse país ajudaram a impulsionar o desenvolvimento do contrabaixo no campo da música popular. É importante ressaltar que foi dentro desse estilo que o contrabaixo encontrou as melhores condições para sobressair, se destacar e por fim ganhar seu lugar dentro do contexto popular. É verdade que no âmbito da música erudita, ao findar o século XIX, o contrabaixo, já contava com um variado repertório de peças eruditas, como sonatas e concertos, entre outras. No entanto, mesmo nesse segmento, só após a segunda metade do século passado a

performance de um contrabaixista, ao executar um solo, deixou de ser vista como uma exceção, um malabarismo. Por muito tempo o contrabaixo foi considerado pelo meio erudito “um instrumento pouco grato”, como vimos, o classificou Chernicchiaro.³¹ Ainda hoje, muitos dos autores brasileiros que realizaram pesquisas recentes sobre o contrabaixo erudito são unânimes em ressaltar a rejeição sofrida pelo contrabaixo como um instrumento solista (ARZZOLA,1996,1;CUNHA,2001,13; ZANON;2005,33).

Este fato pode ser notado no grande número de tratados de orquestração que descreve o contrabaixo como um instrumento inadequado para solos,³². Por seu turno este posicionamento é rechaçado por vários contrabaixistas modernos que já enxergam o instrumento de forma muito diferente. Fausto Borém por exemplo, declara que “o contrabaixo moderno não é mais aquele que está estampado nos livros de orquestração” (BORÉM,1998,72). Dentre os diversos livros de orquestração pesquisados, a visão do autor Luís Henrique é uma das raras que demonstra o quanto o contrabaixo foi beneficiado pela sua definitiva inclusão nos grupos de *jazz*. Nela, este autor além de ressaltar a contribuição valiosa deixada pelos grandes pioneiros do contrabaixo solo na música erudita, admite que foi após o advento do *jazz* que a história desse instrumento tomou outra direção. Henrique, ao tratar do assunto referente ao repertório geral desse instrumento declara:

Os primeiros grandes contrabaixistas conhecidos são D. [Domenico] Dragonetti (1763-1864), G. [Giovani] Bottesini (1821-1889), S. [Sergei] Koussevitzky (1874-1951) e mais recentemente também o americano Gary Karr. Existe pouca literatura para

³¹ Chernicchiaro, opus cit, p. 505

³² Muitos dos livros pesquisados tinham esta visão sobre o contrabaixo.

contrabaixo solo, mas esta inclui alguns concertos (...) Em música de câmara [o contrabaixo] intervém em alguns conjuntos (...) Mas é no jazz que o contrabaixo adquire o estatuto de instrumento solista, sobretudo a partir de 1940, quando aparecem contrabaixistas de jazz com grande técnica, autênticos virtuosos de um instrumento cujas dimensões dificultam seriamente a execução (HENRIQUE, 1999, 119).

Assim, com um olhar mais atento pode-se notar que o trabalho de alguns desses músicos, pioneiros do contrabaixo no *jazz*, ultrapassou a fronteira do seu país e influenciou gerações e gerações de contrabaixistas por todo o mundo. Tudo indica que foi a partir do trabalho realizado por estes contrabaixistas talentosos do *jazz*, que o instrumento vai passar a ser visto com outros olhos, até mesmo por compositores conceituados ³³. No Brasil, devido às condições já apresentadas, os contrabaixistas nativos ainda demorariam muito para colher os frutos dessas mudanças e a geração de músicos dos anos 60 foi a mais suscetível a essa influência do *jazz*, como será abordado em outro capítulo.

De fato, o contrabaixo nos EUA se desenvolveu de modo impressionante. Por exemplo, em um espaço de trinta anos, desde quando o contrabaixista Bill Johnson, em 1911, inaugura o uso do *pizzicato* no *jazz*, até 1940, quando o jovem Jimmy Blanton revolucionou a linguagem do instrumento, inserindo o fraseado do *bebop* ³⁴ em seus solos, e realizando linhas de acompanhamento bem superiores às de seus contemporâneos, é marcante a mudança estética que se processa na performance do contrabaixo no *jazz*. Assim, nesse breve espaço de tempo, o contrabaixo vai da posição de sustentador de fundamentais à categoria de

³³ “Em 1949, a *Sonata para Contrabaixo e Piano* de Paul Hindemith tornara-se a primeira obra solo significativa escrita para o instrumento por um compositor de sua estatura”. Borém, opus cit, p. 49

³⁴ bebop – Estilo de *jazz* dos anos 40 fortemente influenciado pelo *blues* e caracterizado pela quebra do ritmo regular e pelo uso de harmonias cromáticas dissonantes altamente inovadoras para a época. (Grande Enciclopédia Larousse Cultural, Ed. Universo Ltda, São Paulo, 1988. vol. 1 p. 382).

instrumento solista. E neste percurso destacam-se o nome de dezenas de instrumentistas. Comparando-se com o Brasil chega a ser gritante a disparidade entre o número de contrabaixistas americanos que se destacaram, em variados momentos da música de *jazz* em relação aos poucos brasileiros presentes na história da nossa música popular. Especialmente no período acima citado, nossa literatura e fonografia não apontam qualquer contrabaixista nativo que tenha se destacado. A pretexto de informação, Berendt (1987,237-43), em seu livro que aborda a história do *jazz* cita o nome de cerca 50 contrabaixistas que legaram alguma contribuição digna de nota para o universo deste instrumento no *jazz* desde o início do século XX até os anos 70. Este autor lembra ainda que a escolha dos nomes desses contrabaixistas recaiu apenas naqueles mais importantes, ou que tiveram uma efetiva contribuição para o contrabaixo neste estilo, e que, portanto, foi preciso deixar fora da lista outros tantos nomes.

2.3.1 A introdução do *pizzicato*³⁵ na música popular

O estudo formal do contrabaixo, aquele que tem sido realizado através do contexto de música erudita, manteve por cerca de três séculos, a tradição da utilização do arco como o principal modo de se fazer soar o instrumento. Esta praxe é inteiramente compreensível, uma vez que este instrumento tem suas origens na música erudita. E, uma das características da seção das cordas de um conjunto ou orquestra erudito é a sonoridade envolvente que resulta da utilização

³⁵ *Pizzicato* (abreviação – pizz,) significa que ao invés de fazer a corda vibrar com o arco, ela deve ser acionada com os dedos da mão direita [ou em menor escala com os da mão esquerda]. Simandl, F, *New Method for the Double Bass*, Book I, Carl Fisher, N. York, s/d .p.79.

do arco por estes grupos. Assim, ainda hoje, para o instrumentista de cordas, o uso do arco é o modo principal de fazer soar o instrumento e para estudá-lo. Excelente para aprimorar o parâmetro afinação, o arco funciona como o coração de um instrumento de corda, é o que lhe dá vida. Daí percebe-se que o emprego de outras técnicas, também utilizadas para fazer soar o instrumento, como o *col legno*³⁶ e o *pizzicato*, geralmente são deixadas em segundo plano em relação ao arco. O uso do *pizzicato* é tão antigo quanto a história dos instrumentos de cordas. Por outro lado, é interessante destacar que a técnica do *pizzicato* é descrita em diversos tratados de orquestração como um efeito³⁷, ou seja, uma opção para variar a sonoridade do instrumento. O mesmo é válido para o *col legno*. Assim, o arco tornou-se para o instrumentista de cordas, o modo mais natural de fazer soar o seu instrumento. Portanto, é válido supor que os primeiros contrabaixistas de *jazz*, seguindo esta tradição, também utilizavam o arco para fazer soar os seus instrumentos, sendo o *pizzicato* usado apenas como um efeito.

Mas o ano de 1911 pode ser considerado um marco para a história do contrabaixo no *jazz*. Neste ano, como passos do destino, um pequeno acidente mudaria definitivamente o modo como esse instrumento seria ouvido dentro do grupo de *jazz*. Eis como o descreve Berendt:

Em 1911, Bill Johnson organizou a 'Original Creole Jazz Band' (...) Bill tocava o contrabaixo de madeira e sempre com arco. Por ocasião de um concerto em Shreveport, seu arco quebrou. Não tendo outro ao alcance da mão, Bill foi obrigado a tocar com os dedos da mão direita - em *pizzicato*. O resultado foi tão novo e

³⁶ col legno, significa que ao invés de tocar com a crina do arco, as cordas devem ser golpeadas com a vareta do arco. (ibdem p. 80)

³⁷ "Efecto muy conocido, que se ejecuta normalmente con la mano derecha, pero que también se puede obter con la izquierda (facilísimo con cordas al aire)". CASELLA et MORTARI, 1950,157.

interessante – como contam os veteranos de Nova Orleans – que, daí para cá nunca mais se usou o arco para tocar esse instrumento no jazz. (BERENDT, 1987, 237)

É importante que se frise que até este momento a maneira que normalmente se tocava o contrabaixo era com o arco. Portanto, tal procedimento de Johnson estava indo contra o convencional, a tradição. Assim, o emprego da técnica de *pizzicato* por Johnson neste episódio, embora ocasional, significou o primeiro passo dado pelo instrumento em busca de uma linguagem própria dentro do contexto do novo gênero de música popular, a das Américas. Este acontecimento iria gradualmente causar a libertação do contrabaixo de uma prática que perdurara por séculos. Assim, este relato nos leva a crer que o *pizzicato* que Johnson empregava naquele momento era idêntico ao que se usava na música erudita. No entanto, embora funcionasse, aquele tipo de *pizzicato* ainda não era específico para o estilo do *jazz*. Na verdade somente anos mais tarde os jazzistas perceberiam que o *pizzicato* ideal para a música popular tem características diferentes do empregado na música erudita. Dentre algumas destas diferenças estão a duração da notas, e o toque com dois, ou mais dedos da mão direita, detalhes não comuns na performance da música erudita, àquela época. De qualquer modo o desenvolvimento de uma técnica específica para o *pizzicato* do contrabaixo na música popular não aconteceu de súbito, mas sim gradativamente.

Com o decorrer do tempo os contrabaixistas de *jazz* terminariam por desenvolver a técnica do *pizzicato* mais agudamente. Os avanços alcançados por alguns contrabaixistas nesta área são reconhecidos por vários autores. Benfield et

Dean, em seu livro, *The Art of Double Bass Playing*, realizou um excelente trabalho direcionado para o estudo contrabaixo erudito. O item que trata da técnica do *pizzicato* contém informações sobre esse assunto que são preciosas para qualquer contrabaixista, seja ele do segmento erudito ou popular. Eis o que declaram estes autores:

A arte de tocar em *pizzicato* pode ser elevada a um nível bem alto, tal como os virtuosos recentes têm nos demonstrado (...) ela tem sido altamente desenvolvida pelos contrabaixistas jazzistas (...) com cuidado *pizzicato* pode ser um som realmente artístico (BENFIELD et DEAN, 1973, 16-7).

É certo que a técnica do *pizzicato* ainda teria de evoluir muito, para alcançar o nível de excelência sugerido pela declaração acima, mas de qualquer forma o acidente com o arco de Johnson serviu como preparação do terreno para que o contrabaixo galgasse gradativamente um lugar nas instrumentações dos conjuntos da época.

No Brasil, em relação às três primeiras décadas do século XX, é muito raro se encontrar alguma referência quanto à atuação de contrabaixistas tocando em *pizzicato*. Entretanto há dois livros que fazem menção ao assunto. Um é o livro de Carlos Wehrs e o outro a biografia do baterista Luciano Perrone escrita por Ary Vasconcelos. Wehrs cita três contrabaixistas populares que segundo seus dados estavam em atividade no ano de 1919. São eles: Sebastião Pimentel que tocava na *Orquestra Andreozzi* do Cine Odeon, Antônio Francisco dos Santos, o *Amazonas*, que tocava na *Orquestra de salão do Assírio* e Bonfiglio de Oliveira que tocava [contrabaixo] na *Orquestra de Salão Cícero Menezes*, a qual atuava na

sala de espera do Cinema Avenida. Segundo esse autor Villa-Lobos também tocava na *Orquestra de salão do Assírio*. Carlos Wehrs cita ainda outro contrabaixista que em 1923 atuava num conjunto de danças que fazia a “alegria de ‘almofadinhas’ e ‘melindrosas’”. O conjunto era o *Pinheiro Schubert* e o contrabaixista era João Gomes. (WEHRS,1990,63-77). O autor Ary Vasconcelos apoiado na memória do baterista Perrone, enumera outros dois contrabaixistas: Cirilo Barreta, que em 1924 tocou com Perrone no conjunto do maestro Andreozzi, e Humberto Barreta (irmão de Cirilo), que em 1925 tocou também com o baterista no conjunto do Copacabana Palace ³⁸. Dos quatro conjuntos citados por Wehrs dois tinham baterias: a *Orquestra de salão do Assírio* e o conjunto *Pinheiro Schubert*. Não temos como afirmar qual era o modo como estes contrabaixistas tocavam, no entanto, por se tratar de música para baile, o mais provável é que fosse em *pizzicato*.

Há ainda um episódio interessante que demonstra como a força da tradição erudita pesava também para os contrabaixistas populares brasileiros daquele período. Este fato é narrado pelo contrabaixista Danton Vogeler em entrevista dada a Guedes:

(...) eu tinha aproximadamente quatro ou cinco anos e meu pai me levou à casa de um senhor, (...) onde havia festas que reuniam (...) uma quantidade enorme de chorões, talento se esvaído por todos os lados, um querendo mostrar-se melhor que o outro. Mas o que me chamava a atenção era um homem que tocava um grande instrumento, o contrabaixo. Por incrível que pareça, ele não tocava

³⁸ Vasconcelos. Ary, *Luciano Perrone*, Biografia do baterista, obra não editada, pertence à coleção particular do baterista Oscar Bolão. p. 7

de *pizzicato*, não. Ele tocava de arco, e se chamava Maurício Braga³⁹. (Vogeler,apud,GUEDES,2003,127).

Observe-se que a música que estava sendo tocada por Braga, era música de choro. E, é importante lembrar que o contrabaixo não fazia parte das formações desse estilo. Portanto, por ser um instrumento rítmico e principalmente ao ser tocado em *pizzicato*, uma execução desordenada poderia desarranjar o equilíbrio da formação original de choro, que é aquela do regional. Vogeler conclui como que confirmando este raciocínio: “Para não fazer um *pizzicato* desconexo com os violões de Canuto e China, etc, ele [Braga] usava o arco e ficava aquela baixaria grossa e muito bonita, bem afinada” (Vogeler,apud,GUEDES,2003,127).

Levando-se em consideração que o autor da declaração acima nasceu em 1927, este episódio ocorreu por volta de 1932, ou seja, cerca de vinte anos após o acidente com o arco de Bill Johnson. Este episódio sugere a defasagem dos contrabaixistas brasileiro em relação aos seus pares americanos. É um fato desolador, mas há de se entender que diferentemente do que aconteceu no Brasil, a participação do contrabaixo no contexto da música americana popular, já era notada como demonstrado, desde a última década do século XIX. Perceba-se ainda que além de Johnson havia ainda outros contrabaixistas que se destacaram no período. Por exemplo, Pops Foster, John Lindsay, Steve Brown e Wellman Braud, entre outros (GOLDSBY,2002,23).

³⁹ Em 1927 Braga tocava em um pequeno conjunto (violino, piano, contrabaixo e flauta) no salão do restaurante da Brahma, na Galeria Cruzeiro. (WEHRS,1990,84)

2.3.2 Contrabaixo e a Tuba nos primórdios do *Jazz*

A Tuba e o Contrabaixo têm a mesma função dentro do contexto musical. Ambos trabalham nas regiões sub-grave do espectro musical. A primeira faz a sustentação dos baixos da família dos metais, e o segundo desempenha o mesmo serviço na família das cordas.

O *jazz* e similarmente o choro têm suas origens embasadas em um mesmo tipo de formação instrumental, a banda militar de música. Nos Estados Unidos nas três primeiras décadas do século XX era possível encontrar nas instrumentações dos grupos de *jazz* o contrabaixo ou a tuba. De acordo com Berendt (1987,237), “o contrabaixo não era o único instrumento ‘baixo’ da época; tinha na tuba um forte concorrente”. Entrementes, nos primórdios do *jazz* foi a tuba quem assumiu o papel de mantenedora principal da linha do baixo ⁴⁰ das bandas de *jazz*. Suas características sonoras permitiam que assim o fosse. Por exemplo, os tubistas podiam participar dos desfiles carregando seus instrumentos, a sonoridade clara e potente dela permitia que ela fosse ouvida mais facilmente, e além de que seu timbre se adequava melhor àquele tipo de formação instrumental, com a maioria dos instrumentos vindos da banda de música..

No entanto essas características não sustentaram por muito tempo a vantagem da tuba, em relação ao contrabaixo, como mantenedora principal dos baixos de um grupo de *jazz*. E motivo principal disto era devido às próprias deficiências da tuba. Vindo de encontro a essa argumentação temos a seguinte declaração de Goldsby:

⁴⁰ Para maior aprofundamento sobre a linha de baixo ver a Dissertação de Carvalho (2006)

A tuba era um instrumento usado nas situações de marchas, onde mobilidade e projeção [sonora] eram importantes, (...) os problemas dos tubistas eram resistência e agilidade técnica. Os tubistas normalmente tocavam em dois, fundamentais e 5ª nos tempos um e três e respirando no dois e no quatro (GOLDSBY,2002,29).

Pela exposição acima se pode perceber que essas limitações da tuba certamente não permitiriam que ela ocupasse aquele posto por muito tempo. Isto porque a mudança de estilos dentro do próprio *jazz*, como a entrada da era do *swing*, onde as orquestras tocavam durante horas seguidas para dança, não era o cenário apropriado para a tuba. E então pouco a pouco ela foi cedendo seu espaço. Hobsbawn (1989,131) vê a substituição gradativa da tuba pelo contrabaixo como um fato natural. Ele condiciona a evolução dos instrumentos de *jazz* à evolução dos estilos orquestrais do *jazz*.

Depois do famoso acidente do arco, ocorreu uma transformação radical no modo de se executar o contrabaixo, e a partir daí se dá uma maior aceitação do contrabaixo nos grupos de *jazz*. Devido a esses fatos vários contrabaixistas incluindo o próprio Bill Johnson “começaram a tocar linhas em quatro, dando a música um movimento para frente que a tuba não poderia duplicar” (GOLDSBY,2002,29). E ampliando ainda mais as diferenças entre estes dois instrumentos, “os contrabaixistas poderiam usar técnicas variadas, tais como, dedilhada, *slapping*⁴¹, e com o arco”⁴².

Nas primeiras décadas do século XX a relação muito próxima entre a tuba e o contrabaixo levou alguns músicos americanos a dominarem ambos, chegando

⁴¹ Slapping – Técnica de *pizzicato* na qual a corda é puxada e solta de encontro ao espelho do instrumento produzindo um som parecido com um estalo.

⁴² BASS PLAYER. *100 Year of Bass, The Bassist who Changed the Way we Played*, Janeiro/2000, p. 30

mesmo a tocar os dois com desenvoltura. Por exemplo, John Kirby e Red Callender tocavam ambos os instrumentos (BERENDT,1987,237). Do mesmo modo como muitos contrabaixistas hoje em dia tocam o contrabaixo acústico e o elétrico, alguns daqueles instrumentistas do início do século também transitavam entre o contrabaixo e a tuba. É interessante ressaltar que o predomínio exercido pela tuba em relação ao contrabaixo, no período das gravações mecânicas, foi mantido devido às limitações acústicas do contrabaixo, e também às próprias limitações técnicas do sistema de gravações, que deixava de fora instrumentos tão peculiares como o contrabaixo, tanto nos Estados Unidos como no Brasil. No entanto, mais tarde, a tuba, seria igualmente suplantada pelo contrabaixo por causa das deficiências daquela quanto aos aspectos já mencionados, como resistência, timbre, e manutenção do ritmo, especialmente em andamentos muito rápidos. A seguinte afirmação de Berendt demonstra como o contrabaixo foi ocupando gradativamente o lugar da tuba: e destaca duas funções importantes desse instrumento:

O contrabaixo, (...) tem a função de dar a base harmônica para o conjunto. Essa base é indispensável, embora, para o ouvinte não iniciado, esse instrumento pareça de pouca importância por não ser tão forte como os outros. Ele porém, é a espinha dorsal de um conjunto. Ao mesmo tempo possui uma função rítmica. (...) Pelo fato do contrabaixo beliscado [*pizzicato*] cumprir melhor essa segunda função, a rítmica, muito cedo no *jazz* deixou-se de usar a tuba (BERENDT,1987,237).

No Brasil, na música brasileira popular, a tuba também foi o instrumento baixo de maior utilização durante as três primeiras décadas do século XX, sendo

inclusive o que Pixinguinha mais se utilizou em seus arranjos. Deste modo, segundo a análise de Braga:

O delineamento de vantagens e desvantagens e os processos do *jazz* impuseram o contrabaixo nos conjuntos de *jazz* e na Indústria Cultural, nos EUA. Como a música americana abunda, no período, em terras brasileiras, tudo indica que aqui também, principalmente a partir de 1927, os tubistas passariam a ser preteridos aos contrabaixistas ⁴³.

2.3.3 Duke Ellington e o contrabaixo

Edward Kennedy Ellington (1899-1974) conhecido por *Duke* Ellington é um dos arranjadores da história do *jazz* a quem o desenvolvimento do contrabaixo, neste estilo, deve muito. Considerando-se que muitos estilos musicais populares americanos nascidos no século XX guardam relações com o *jazz*, como o *Rock*, o *Funk* e que o contrabaixo quase sempre foi figura importante na formação dos grupos que executam esses tipos de música, podemos deduzir que este arranjador teve participação significativa quanto ao estabelecimento do contrabaixo, no contexto da música popular do século XX. “Ele [Ellington] foi um dos mais importantes criadores do *jazz*. E sua orquestra, criada em 1924, acolheu os mais inventivos solistas do *jazz*” ⁴⁴.

Em um excelente artigo onde aborda o pioneirismo de *Ellington* em relação às suas experiências voltadas para o contrabaixo em meados dos anos 1920, tais como, amplificação, uso de dois contrabaixos simultaneamente, entre outras,

⁴³ Professor. Luiz Otávio Braga, notas de aula

⁴⁴ Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Editora Universo, São Paulo, 1988. p. 1144

Pekar declarou que “durante um longo tempo da história do jazz, especialmente nos períodos do jazz tradicional e da era do swing, o contrabaixo foi visto como apenas uma máquina de manter o tempo, um instrumento de percussão afinado” (PEKAR,2000,18). Na verdade essa concepção era devido ao modo como os primeiros instrumentistas executavam suas obrigações dentro do todo de um conjunto de *jazz*. Em geral, estas obrigações se resumiam realizar linhas de baixo que se constituíam de dois elementos: a) rítmico - tocar constantemente a unidade de tempo do compasso; e, b) harmônico – acrescentava-se a este ritmo a nota referente à fundamental ou quinta do acorde dado.

É interessante frisar que por um bom tempo, também no Brasil costumava-se chamar o contrabaixo de bombo de cordas. O contrabaixista brasileiro, Luizão Maia que em 1964 iniciava sua carreira tocando baixo acústico no Rio Samba Trio, declarou que sua concepção para tocar samba baseava-se nas levadas do surdo da bateria de uma escola de samba, as quais adaptava para o contrabaixo, o qual para ele se tornava um bombo ou surdo de cordas ⁴⁵. Maia foi muito além desse modo simples de execução, chegando gravar solos no contrabaixo elétrico ⁴⁶, instrumento que se dedicou até o fim da sua vida.

Voltando ao contrabaixo no *jazz*, o cenário que Duke encontrou por volta dos anos 20 não era muito favorável a este instrumento. Tanto assim que Pekar declarou: “quando Ellington embarcou na sua carreira de *jazz*, o contrabaixo não era uma peça de capital importância para o *jazz* como ele é agora” (PEKAR,2000,18). E para se ter uma melhor visão do que ocorria nesse momento,

⁴⁵ Luizão Maia, depoimento ao Museu da Imagem e Som, in Vídeo da gravação ao vivo do show realizado por este músico no Projeto Brahma Extra Instrumental, Teatro, MIS, Rio de Janeiro, 1989

⁴⁶ Luizão gravou com Sivuca, um choro de sua autoria *Xorinho com X* onde executa a melodia.

eis o que relata ainda este autor: “alguns grupos usavam a tuba, e outros, como o *Louis Armstrong’s Hot Five*, não continham nem ao menos um instrumento baixo”. Para nós hoje em dia soa estranho um grupo sem contrabaixo. Mas naquele período, esta era uma praxe que ocorria na formação de vários grupos. Reiterando tal prática, Pekar, mais adiante informa que “a primeira banda que Duke liderou em 1923, em New York, tinha uma seção rítmica que consistia em piano, banjo e bateria, e que somente mais tarde Duke agregaria uma tuba” (PEKAR,2000,20). É interessante lembrar que os Oito Batutas, grupo do qual Pixinguinha também participou não tinha um instrumento baixo em sua formação.

Outra declaração de peso emitida por respeitado pesquisador, e que versa sobre a influência de Ellington quanto ao estabelecimento do contrabaixo no contexto das orquestras *jazz* merece sua citação na íntegra:

A importância do contrabaixo na música de Duke Ellington foi tamanha que quase poderíamos estudar aqui [neste item] a história deste instrumento em vez de dedicarmos a ele um item à parte mais adiante neste livro. Da primeira gravação com baixo amplificado, feita em 1928 – *Hot and Bothered* – com Wellman Braud e Jimmy Blanton, contrabaixista de Duke Ellington nos anos 40, o qual deu a esse instrumento o teor que este possui ainda hoje, ao atual Oscar Pettiford existe uma direta conotação (BERENDT,1987,76).

As experiências de Duke Ellington com o contrabaixo são deveras inovadoras para a época, e através delas este instrumento foi realmente ampliando seu status no cenário jazzístico. No entanto, aqui nos restringiremos àquelas que consideramos mais significativas para a realização deste trabalho. Sendo assim, adiante apresentaremos um resumo das informações contidas em um artigo de Harvey Pekar, as quais por sua vez são baseadas na autobiografia

de Ellington ⁴⁷, e que versam sobre a relação do contrabaixo com as idéias musicais deste arranjador. Vejamos:

Harvey considera um gesto de vanguarda a atitude do líder de orquestra em colocar em 1927 um contrabaixo (de cordas) atuando direto (*in full time*) em seu grupo. “Foi um olhar pra frente, já que as outras orquestras só passariam a incorporar esse instrumento em sua formação a partir de 1932” (PEKAR,2000,20).

O primeiro músico a se tornar contrabaixista em tempo inteiro em sua banda foi Wellman Braud, que também era tubista. “Em 1927, Braud assumiu o contrabaixo como o principal instrumento baixo da orquestra de Ellington. A principal influência de Braud foi Bill Johnson”. Duke e Braud demonstraram que o contrabaixo devidamente amplificado tinha uma qualidade explosiva maior que a tuba. Nas gravações o arranjador posicionou o baixista de modo que seu som ficasse bem proeminente nos discos. A primeira gravação do contrabaixista foi feita em outubro de 1927. Na música *Washington Wobble* ele executa um breve solo em *pizzicato*. Harvey acredita ser este o primeiro solo gravado em *pizzicato* pelo contrabaixo (PEKAR,2000,20).

Fazendo uma análise dos tipos de técnicas que Braud se utilizou no período em que esteve na orquestra de Ellington, Harvey lista uma série de procedimentos usados pelo contrabaixista. Estes por sua vez demonstram a gradativa evolução da linguagem do instrumento dentro dos grupos de *jazz*. Assim segundo este autor: “de 1927 a 1932 Braud usou uma considerável variedade de técnicas: pedal, contracantos, ostinatos, fills, solos, alternou entre *pizzicato* e arco, a dois, a quatro, [e] Duke escreveu passagens onde o contrabaixo dobrava os sopros,

⁴⁷ Essa autobiografia de Ellington está atualmente fora do prelo.

[entre outras]". Harvey questiona, quanto disto tudo seria idéia de Ellington? E responde: "É difícil de saber mas lembre-se que Duke freqüentemente escrevia as partes do baixo" (PEKAR,2000,22).

Finalizando, as qualidades visionárias do arranjador de música popular, que primeiro se preocupou com os caminhos do baixo são assim sintetizadas por Harvey: "Ellington anteviu as possibilidades inerentes ao contrabaixo na música popular, as quais, muitos compositores e arranjadores do início do século não conseguiram vislumbrar" (PEKAR,2000,18).

Assim, em relação ao contrabaixo Duke Ellington pode ser considerado o visionário maior dentre seus contemporâneos. Foi um pesquisador aplicado em busca de novas sonoridades para sua orquestra. Ele tinha a característica de deixar seus músicos, o mais livre possível. E foi influenciado por essa aura de liberdade que então reinava em sua orquestra que de lá brotaram grandes solistas, virtuosos em seus instrumentos. E o mais interessante é que foi lá que o contrabaixo teve a primeira grande oportunidade de se destacar como solista no campo da música popular. É lá que surgem dois gigantes do contrabaixo popular como Jimmy Blanton e Oscar Pettiford. Jimmy foi o primeiro contrabaixista popular a gravar solos no instrumento. Sua gravação em Duo com Duke Ellington ao piano pode ser considerada um avanço no tempo. Ele estava muito à frente de seus contemporâneos. A contribuição de Pettiford para o contrabaixo foi o desenvolvimento e a performance de um contrabaixo com as dimensões de um violoncelo, mas com afinação de contrabaixo. Esse instrumento mais tarde foi assumido por outros contrabaixistas de peso, como Ray Brown nos anos 50 e Ron Carter nos 70. Para o contrabaixo Duke Ellington foi realmente um "pai".

Finalizando vejamos como Pekar (2000,24) destaca a capacidade visionária desse grande artista e sua enorme contribuição para o contrabaixo. Eis suas palavras :

Para alguém não contrabaixista, a compreensão do potencial do instrumento por parte de Ellington era impressionante. De 1927 até meados dos anos 40 Duke em trabalho gradual desde Braud até Pettiford ocasionou um impacto tremendo na evolução da performance do contrabaixo. Este é um dos seus maiores feitos embora seja um dos menos reconhecidos.

2.4 Radamés Gnatalli e o Contrabaixo

A introdução e o desenvolvimento do contrabaixo acústico no contexto da música brasileira têm em Radamés Gnatalli o seu grande estimulador.

Foi através das concepções artísticas deste maestro que o instrumento começa a participar, como peça fundamental no processo de gravações comerciais, após cerca de três décadas fora desse processo. A partir daí sua aceitação no meio popular foi crescendo gradativamente. Gnatalli também influenciou o desenvolvimento do instrumento. Compôs para o contrabaixo erudito uma peça de alto nível de dificuldade técnica e, no campo popular, escreveu diversos trabalhos onde o contrabaixo tinha uma voz de destaque, dialogando com o restante do grupo e não apenas agindo como marcador de tempos e sustentador de fundamentais.

Gnatalli foi um dos primeiros músicos brasileiros que conseguiu transitar com autoridade entre as vertentes da música brasileira erudita e popular. Dominava com maestria a linguagem da grande orquestra ou a de pequenos

grupos. Sua obra vasta no segmento erudito é comparável à dos grandes mestres. E no meio popular soube como poucos explorar artisticamente o potencial da música popular urbana brasileira.

Radamés Gnatalli nasceu a 27 de janeiro de 1906 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Filho de imigrantes italianos, aos seis anos inicia seus estudos de piano. Em 1922 aos 16 anos participou de um grupo de música popular formado de 2 violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo acústico e piano. O conjunto tocava na Confeitaria Colombo e animava sessões de cinema mudo executando *pout-porrirs* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas⁴⁸. Este foi provavelmente seu primeiro contato com o contrabaixo acústico. E ao que parece esse instrumento lhe agradou bastante, pois sempre que foi possível, Gnatalli o colocou em seus trabalhos de música popular.

Segundo Cazes, “Radamés foi o grande impulsionador [do uso] do contrabaixo acústico na música brasileira (...) Diferentemente de Pixinguinha, só usava contrabaixo, nos arranjos ou nas formações instrumentais”⁴⁹. Esta preferência de Gnatalli pelo contrabaixo se deve ao fato de que:

A orquestra de Radamés é sem dúvida a orquestra da tradição européia, ligada à música sinfônica, estruturada nos naipes de cordas, madeiras, metais e percussão. Ele próprio seria o artífice da aproximação dessa orquestra, ainda que reduzida, com a música brasileira, alguns anos depois (ARAGÃO,2001,45).

Há ainda outro fator a ser considerados quanto à preferência de Radamés pelo contrabaixo acústico em detrimento da tuba em seus trabalhos com música

⁴⁸ Catálogo Digital – Radamés Gnatalli e seu tempo

⁴⁹ Cazes, depoimento dado por telefone ao autor.

popular. Foi a admiração que a música jazzística, mais precisamente o *jazz* sinfônico⁵⁰ despertou no maestro logo no início de sua carreira como arranjador de música popular. No livro *Radamés o Eterno Experimentador*, as autoras declaram que “as primeiras experiências de Radamés como arranjador datam de 1930, época da inauguração da Rádio Transmissora, que era da Victor” (BARBOSA e DEVOS,1984,35). Logo a seguir apresentam uma declaração reveladora do maestro sobre esse momento naquela rádio:

Lá o americano *mister* Evans, (...) queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época ouvia-se muita música estrangeira. [Ele] me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei. (...) Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão que tinha estudado nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – *jazz* sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. Depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever (Gnatalli,apud,BARBOSAeDEVOS,1984,35).

Como se vê foi o contato com a sonoridade de uma orquestra de *jazz* sinfônico que instigou Radamés a iniciar sua carreira de arranjador de música popular. O maestro que se tornou referência para gerações futuras mergulhou na feitura de arranjos para grande orquestra, passando a ser muito requisitado. E, lembrado o já citado Suskind que em suas elucubrações sobre o que é uma orquestra afirmou: “é completamente impensável uma orquestra sem contrabaixo (...) a orquestra só é orquestra quando tem um contrabaixo” (SUSKIND,1984,8),

⁵⁰ Uma orquestra *jazz* sinfônica é formada dos mesmos naipes de uma orquestra sinfônica erudita, acrescida dos naipes de saxofones, trombones, trompetes e seção rítmica da orquestra *jazzista*.

deduzimos que também para Gnatalli, o contrabaixo acústico era figura indispensável em suas formações musicais.

Na discografia de 78 rotações da gravadora Victor consta que algumas obras populares de Gnatalli foram gravadas, a partir do ano de 1933, pela Orquestra Típica Victor. Esta era formada por Radamés ao piano, 3 violinos, clarinete ou sax alto, flauta, bateria, baixo, bandolim, violão e acordeão (BARBOSAeDEVOS,1984,33). Na bateria estava Luciano Perrone, e no (contra)baixo Oswaldo Alves.

Alem de figura indispensável, o contrabaixo nas orquestrações do maestro gaúcho também pode ser encarado como objeto emblemático. Este é outro interessante fator a ser considerado. Confirmando a declaração dada anteriormente pelo maestro, Cazes afirma que:

Radamés queria dar um padrão de modernidade para a música brasileira e a utilização do contrabaixo acústico dava essa diferenciação em relação à tuba. A sonoridade da tuba representava o antigo, o velho, já quanto ao contrabaixo sua utilização remetia ao novo ao moderno⁵¹.

Não foi possível encontrar outras argumentações que contrapusessem esta afirmação de Cazes. Assim, resta o fato de que, a utilização do contrabaixo acústico por Radamés foi mais um detalhe que auxiliou a criar nos arranjos deste maestro uma marca pessoal, tivesse ele essa intenção ou não. É certo que ele não foi o único responsável pelo surgimento dessa marca. Outros fatores também contribuíram para isso, como o emprego das cordas, da bateria e da linguagem

⁵¹ Cazes, em depoimento dado ao autor deste trabalho.

jazz sinfônica, que mescla elementos eruditos e populares. Por seu turno, a simpatia do maestro pelo contrabaixo pode ser notada pelos trabalhos que compôs para esse instrumento: um solo e outros onde ele tem considerável destaque. Por exemplo: Em 1934, Radamés compôs a peça erudita, *Canção e Dança*, para contrabaixo e piano. A canção foi dedicada ao seu pai, e a dança ao contrabaixista Antônio Leopardi, que nesta época era professor do Instituto de Música (ARZZOLA,1996,4). Este instituto era o antigo Conservatório de Música, o qual é atualmente a Escola Nacional de Música. Esta é uma peça de grande beleza. A *Canção*, como lembra o próprio nome é bem lírica, com harmonias bastante sofisticadas, beirando à atonalidade. A *Dança* emprega elementos rítmicos do folclore nordestino, explora o uso de toda extensão do instrumento, além de possuir passagens virtuosísticas. As palavras de Arzzola referindo-se à obra em questão expressam bem o valor do trabalho realizado por Radamés:

É possível que Radamés tenha observado a *performance* do instrumentista, [Leopardi] ou que tenha recebido alguma colaboração do mesmo, pois a obra reflete as características técnicas e idiomáticas (próprias da linguagem do instrumento) da literatura de concerto escrita por Giovanni Bottesini, como (...) bom aproveitamento dos harmônicos e escrita virtuosística (ARZZOLA,1996,4).

CANÇÃO



Figura 8. R. Gnatalli - *Canção e Dança* - para contrabaixo e piano - Trechos da peça.

É interessante ressaltar que esta foi a segunda peça escrita para contrabaixo, no Brasil. Nos 34 anos que se passou entre estas duas peças pioneiras, nenhuma outra obra foi composta para o contrabaixo no país. De acordo com Arzzola (1996,4), “até que se encontre o concerto de Leopoldo Miguez, a ‘*Canção e Dança*’ é a mais antiga peça brasileira para contrabaixo de que se tem conhecimento hoje, e também a mais idiomática”.

É este o músico e maestro que ao longo das próximas três décadas vai procurar inserir o contrabaixo em quase todos seus trabalhos populares. Mas essa tarefa teria que ser realizada lenta e gradativamente, pois como se observou, o estado do contrabaixo no Brasil pouco se modificara até este momento. E isto ocorre devido à própria história do instrumento que nesse momento não justifica exceções⁵². É fato que ele já passava a tomar parte em algumas gravações, mas ainda não havia nenhum contrabaixista que se destacasse no contexto popular. Neste sentido, as palavras de Vogeler ilustram as quantas andava o estado do contrabaixo por volta deste período:

⁵² Professor Luiz Otávio Braga em notas de aulas.

Os contrabaixistas eram todos improvisados. Dizia-se: 'vai buscar fulano de tal que eu preciso de um contrabaixo', talvez nunca tivessem tocado um choro mas iam lá. A maioria dos contrabaixistas de choro eram (*sic*) muito antigos, gente de uma época anterior aos anos cinquenta, do tempo das músicas de salão, onde o contrabaixo era obrigatório. (...) Aprendiam um pouco de contrabaixo com um professor qualquer e vinham tocar (Vogeler, apud, GUEDES, 135).

Enquanto isso, Gnatalli continuava a empregar o contrabaixo em seus arranjos, atendo-se às condições técnicas dos instrumentistas que tinha à mão. Há um outro episódio interessante ocorrido com o maestro que envolve a participação do contrabaixo. Ele ocorreu quando da feitura por parte de Radamés, do arranjo da famosa música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, e que talvez possa ser mal entendido devido ao teor da declaração de Gnatalli. Em 1939, Radamés surpreendeu ao declarar que a tão conhecida célula rítmica da introdução deste samba, aquele *tantantã* que todos lhe atribuíam a autoria, não era sua. Declarou o maestro: "Esse negócio não é meu, não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo" (Gnatalli, apud, BARBOSA e DEVOS, 1984,48).

Pelo histórico deste arranjador é obvio, que com esta declaração, Gnatalli não pretendia de modo algum diminuir ou ridicularizar o contrabaixo. Portanto, é praticamente certo que as palavras "uma droga" não se referiam ao resultado da performance dos contrabaixistas, e muito menos à sonoridade do contrabaixo, mas que o efeito não seria o mesmo. Tanto assim, que o maestro arremata: "O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão [de Ari] no lugar certo".

De acordo com Barbosa e Devos, em 1943, trabalhando na Rádio Nacional, Radamés formou uma orquestra com características tipicamente brasileiras. A base desta era composta por dois violões, cavaquinho, bateria, percussão, o contrabaixo de Vidal, e anos mais tarde um acordeom (BARBOSA e DEVOS, 1984,53). E, em relação a este momento Anísio Pedro afirma que “Radamés deu uma organização ao samba – a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita” (Anísio Pedro, apud, BARBOSA e DEVOS, 1984,54). Em 1949, Gnatalli, junto com José Menezes no violão, Vidal no contrabaixo e Luciano Perrone na bateria funda o Quarteto Continental, o qual, acrescido do acordeom de Chiquinho, mais o piano de Aída, irmã do maestro, seria o embrião do futuro Sexteto Radamés Gnatalli (BARBOSA e DEVOS, 1984,63). Nos anos 60, este sexteto empreenderia uma viagem a Europa para promover a música brasileira.

Desta forma os primeiros trabalhos que escreve para o contrabaixo não apresentarão grandes novidades. É somente a partir da década de 50 que escreveria algo de destaque para este instrumento no contexto popular

A título de ilustração apresentamos um trecho da partitura do contrabaixo da peça, *Bate papo a três vozes* (Vide figura 8). Escrita em 1956, o *Bate papo* “tinha como finalidade ajudar a mostrar o estilo brasileiro de bateria desenvolvido por Luciano Perrone”⁵³. A peça foi escrita originalmente para trio - piano, contrabaixo e bateria. Nesta época, o trio de Radamés contava com Luciano Perrone na bateria, e Pedro Vidal Ramos no contrabaixo, os quais foram seus fiéis

⁵³ Cazes, declaração em concerto ao vivo, quando da apresentação do Novo Quinteto: releitura das músicas de Gnatalli escritas originalmente para esta formação.

colaboradores e trabalharam décadas com o maestro. Aqui Radamés trabalhou mais cameristicamente sendo que o resultado da experiência se mostrou bem expressiva.

A breve análise que segue servirá de uma pequena amostra do conhecimento que o maestro possuía sobre a escrita para o contrabaixo. Eis alguns interessantes pontos de destaque da parte do contrabaixo:

BATE PAPO A TRÊS VOZES – Radamés Gnatalli

No compasso 9 da *figura 8* há um pequeno solo. Tem-se aí a escrita de notas agudas na sétima posição, uma região do instrumento, cujo uso era incomum para os contrabaixista populares daquela época. A figura rítmica do solo, lembrando o fraseado do tamborim também não era comumente empregada nas linhas de contrabaixo da época, além de que o elemento melódico empregado neste solo é um fragmento de uma escala pentatônica, algo também pouco utilizado naquele momento. Observa-se ainda mudanças de posição, as quais durante muito tempo foram um mistério para um grande número de contrabaixistas eruditos ou populares. No compasso 33 outra vez a escrita de Radamés arremete o contrabaixista para uma região do instrumento menos usada ainda, requerendo o uso do capotasto⁵⁴. Tal técnica ainda hoje é de difícil execução no contrabaixo. Este modo de Radamés escrever para o contrabaixo levou o contrabaixista Dalton

⁵⁴ Capotasto – Nome dado a um tipo de técnica da mão esquerda do instrumentista utilizada para a execução das notas situadas na região aguda do contrabaixo ou violoncelo. É considerada de difícil execução.

Bate papo a tres vozes

1

VIV^o)

R.Gnattali

The musical score for the bassoon part of "Bate papo a tres vozes" by R. Gnattali is presented in eight staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "VIV^o)".

- Staff 1: Measures 1-8. Includes fingerings 2 9 and 1 4.
- Staff 2: Measures 9-16. Includes a circled 2.
- Staff 3: Measures 17-24.
- Staff 4: Measures 25-32. Includes a circled 3 and triplets.
- Staff 5: Measures 33-40. Includes the dynamic *sfz* and the instruction *CFESC*.
- Staff 6: Measures 41-48. Includes a circled 4 and the dynamic *f*.
- Staff 7: Measures 49-56.
- Staff 8: Measures 57-64. Includes a circled 5.

Figura 9 – Bate Papo a Três Vozes – R. Gnattali – Trecho da parte do contrabaixo

Vogeler, que certa vez substituiu Vidal no conjunto ao ser indagado sobre como era o trabalho com Radamés responder:

Tudo por música. Era muita nota. Em alguns arranjos a gente ficava numa bananosa, porque ele botava cifra, dando liberdade. Mas o Vidal tinha mania de tocar cá em baixo, na sétima, e até na nona posição, às vezes parecia violão (Vogeler, apud, GUEDES, 130).

Esta declaração de Vogeler demonstra que Radamés sabia muito bem o que desejava ouvir do contrabaixo. Escrevia o essencial, com conhecimento e criatividade, mas também deixava espaço para criações do contrabaixista por meio das cifras. Assim, as linhas de baixo que Vidal executava no trio, quarteto ou no sexteto do maestro nem sempre eram criações suas. Estas linhas refletiam muito do conhecimento e da criatividade de Gnatalli, em relação ao contrabaixo, embora a maioria das vezes, como no caso da declaração acima, Vidal é quem ficava com a glória.

A seguir estão ordenados alguns trabalhos escritos por Radamés, onde a participação do contrabaixo acústico apresenta um destaque significativo em relação à escrita convencional para este instrumento. Excetuando a peça *Canção e Dança*, com linguagem erudita todas as outras exploraram a linguagem da música popular do momento. Algumas destas linhas de baixo estão à frente do pensamento musical da maioria dos contrabaixistas brasileiros populares daquela época, e de suas capacidades técnicas também, e por isso levariam tempo para serem incorporadas por aqueles músicos. Poderíamos dizer que as idéias de Gnatalli estavam “fora do seu tempo”.

Algumas peças de Radamés Gnatalli onde o Contrabaixo tem papel de destaque⁵⁵

1934 - Compõe *Canção e Dança* para Contrabaixo solo e piano.

1952 - A Continental lança “*Choros - Pé ante pé - Amigo Pedro*”, com o conjunto Vero formado por Radamés, Zé Menezes, Vidal e Sandoval.

1955 - A Sinter lança o elepê *Ecos do Brasil* apresentando Radamés ao piano, interpretando música popular brasileira com acompanhamento de contrabaixo acústico e percussão. [tem áudio]

1956 - A Continental lança de Radamés, o choro, “*Bate papo a três vozes*”, com Radamés ao piano, Pedro Vidal no contrabaixo acústico e Luciano Perrone na bateria.

1960 - Participando da III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira, excursiona pela Europa com seu Sexteto e a seguir grava o elepê – *Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu (da gaita) vol.I.*

1964 - Escreve o *Concerto Carioca nº. 2* para piano, contrabaixo acústico, bateria e orquestra. Obra é dedicada a Luiz Eça e ao Tamba Trio.

1970 - Compõe o *Concerto Carioca nº 3* onde usa um contrabaixo elétrico.

É importante lembrar que enquanto ao final da década de 40 ainda não havia surgido no Brasil um contrabaixista que se destacasse, nos EUA já se iniciava neste momento “a primeira geração de contrabaixistas” (BERENDT1987,238) com o surgimento de Jimmy Blanton. Esse jovem

⁵⁵ Dados recolhidos do Catálogo Digital de Radamés Gnatalli.

contrabaixista que faleceu aos 23 anos de idade revolucionou o modo de execução do instrumento. Blanton conseguiu transferir para o contrabaixo a complexa linguagem do *bebop*. Entre outras virtudes seus improvisos lembravam os de um saxofone. Nos anos de, 1939 e 1940, Blanton e Duke Ellington gravaram pela Columbia dois álbuns em dueto, *Blues* e *Plucked Again* (PEKAR,2000,23), na verdade algo que era impensável para qualquer contrabaixista daquele momento, mesmo nos Estados Unidos. Segundo esse mesmo autor,

A técnica de *pizzicato* de Blanton era inacreditável – em sua época nenhum outro contrabaixista chegou próximo dela [técnica]. Suas linhas eram repletas de colcheias, semicolcheias e quiálteras, ele tocava melódico em tempos muito rápidos, seu som era centrado e imenso, sua performance na cozinha era graciosa e poderosa. (PEKAR,2000,23)

Outro detalhe digno de nota foi o lançamento em 1941, do primeiro método de contrabaixo acústico popular de autoria do contrabaixista americano Bob Haggart. A respeito desse método o contrabaixista da orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, Gabriel Bahlis declarou: “A chegada deste livro caiu como um colírio. A gente tirava músicas dos discos mas não se tinha noção do que tocar. Aquelas coisas: harmonia, linhas, e estava tudo lá”⁵⁶.

Como se pôde perceber, no Brasil, ao que tudo indica o padrão *Contrabaixo Comportado* foi consequência de uma série de fatores que ocorreram, no cenário da música urbana popular brasileira entre os anos 30 e 60. Primeiro ele se instaura nessa música no estribo das primeiras orquestras, como a de Pixinguinha no final dos anos 20 e depois a de Radamés no início dos anos 30, a qual pretendia modernizar o samba. De fato seu papel dentro dessas orquestras era

⁵⁶ Gabriel Bahlis, depoimento dado ao autor.

aquele que lhe é esperado nessas circunstâncias, sustentar a base rítmico-harmônica do conjunto, ou seja, uma performance comportada. Outro fator a ser ponderado era a falta de tradição do contrabaixo nos grupos de música brasileira. Esta situação o levaria de início a assumir papéis de outros instrumentos baixos “tradicionais” dessa música, como a tuba e depois o surdo, até o estabelecimento de uma linguagem própria, específica para ele.

Há uma questão importante que não foi tratada aqui diretamente, mas que de certa forma ficou subentendida. Refere-se ao aprendizado do contrabaixo no campo popular. Pelos depoimentos de alguns músicos neste trabalho se percebe que nesse momento o ensino do contrabaixo era praticamente inexistente, algo raro. Assim tudo leva a crer que a prática do contrabaixo estava relegada a um plano muito além do secundário. Está lacuna não iria permitir a formação de instrumentistas com autoconfiança para “ousar” mais.

Finalmente temos uma questão levantada pelo professor Braga – o virtuosismo. Ele indaga se a música brasileira daquele momento exigia virtuosismo por parte dos contrabaixistas. Certamente não. Nem naquele momento nem em época alguma. No entanto, se haviam virtuosos em instrumentos como: a flauta, o saxofone, o piano, violão, bandolim, cavaquinho e até na bateria⁵⁷, porque não no contrabaixo? O fato é que no decurso desse período da música brasileira o contrabaixo em seu modelo *comportado* conseguiu alcançar um lugar próprio nessa música. Como vimos, pelas condições apresentadas ele teria mesmo que

⁵⁷ “Em 1933 (...) [Luciano Perrone] estréia na Radio Cajuti (...) Ali realiza um pioneiro e memorável recital de bateria, bateria brasileiríssima e não mera imitação [de] outros virtuosos norte-americanos (...). Com Radamés Gnatalli ao piano, expõe, durante quinze minutos, nos diversos pratos e tambores, quase todos os ritmos brasileiros, alguns praticamente desconhecidos do grande público” (VASCONCELOS,s/d,11)

apresentar esse formato. Entretanto a partir dos anos 60 outros fatores irão permitir que o contrabaixo adquira uma nova faceta, ganhe seus primeiros instrumentistas de destaque e metaforicamente, se liberte daquele estado. Não que esse modo de atuação, ou seja, o *Comportado* tenha sido ruim. Ele foi simplesmente um retrato da realidade musical daquele momento no país. Mas a chegada dos anos 60, com a sua corrente de mudanças em diversos segmentos da sociedade e das artes, abria espaços e criava condições de libertação dos padrões antigos para outros mais atuais. A idéia do contrabaixo *Libertado* está inserida dentro desse contexto de transformações. É o que veremos posteriormente..

CAPÍTULO 3 – TERCEIRO MOMENTO: O CONTRABAIXO LIBERTADO (1960-1981)

3.1 O Contrabaixo Libertado

O termo - *Contrabaixo Libertado* – ou seja, solto, livre, liberto foi o escolhido para definir esse momento da história do contrabaixo na MUIB, o qual pode ser considerado como o de libertação deste instrumento nessa música. Do mesmo modo que no capítulo anterior, trata-se de uma metáfora empregada com o intuito de criar uma imagem do modo como se dava a performance do contrabaixo durante o período selecionado. É bom que se diga que esta “libertação” só iria acontecer primeiro e principalmente no segmento da música instrumental, sendo que uma de suas causas principais foi a propagação de novos tipos de formações instrumentais, tais como, trios, quartetos, etc., e a criação e difusão de um novo tipo de composição musical. Essas composições embora fossem tocadas no estilo da Bossa Nova eram mais pesadas e portanto permitiam aos músicos uma leitura mais agressiva dentro desse estilo (Gava,2002,59;Naves,2001,26). Como consequência temos que a música instrumental praticada nesse período difere muito daquela cantada, que primava pela suavidade. É neste momento que começa a surgir um maior número de contrabaixistas populares. E alguns desses irão ter seus nomes em destaque na história do instrumento no contexto da música urbana instrumental no Brasil. Lentamente o contrabaixo vai acrescentando às suas funções básicas outros fazeres musicais que ao final das contas irão contribuir para aquilo que denominamos sua libertação. Desta forma a

imagem de um *Contrabaixo Libertado* denota outros tipos de atuação que foram delegados ao instrumento nesse momento.

O *Contrabaixo Libertado* não possui uma característica principal que o sintetize. Assim seu modo de atuação dependerá do tipo de música e da formação instrumental em que ele esteja inserido. Percebe-se que nesse momento ocorre uma fuga dos padrões de acompanhamentos que até então eram uma praxe para esse instrumento e a procura por maior liberdade de atuação. As facetas do *Contrabaixo Libertado* são tantas quantas são o número de contrabaixistas que se prontificaram a realizá-las. A diferença entre elas depende do grau de conhecimento musical do contrabaixista e de seu domínio do instrumento. À semelhança do violão de sete cordas nos grupos de choro o contrabaixo passa a poder realizar uma espécie de contracanto ou contraponto em determinados momentos da música, mas sem nunca esquecer sua função principal, que é manter o ritmo e sustentar a base da harmonia.

A música urbana instrumental praticada em alguns bolsões da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo no entorno da década de 1960 foi o terreno ideal para o surgimento do *Contrabaixo Libertado*. No Rio de Janeiro isto se deu a partir da performance dos grupos instrumentais que se formaram neste período no famoso Beco das Garrafas e em São Paulo em lugares como o João Sebastião Bar e a Baiúca. que serviram de palco para diversos trios instrumentais que também proliferaram naquela cidade nesse período.

Como vimos, o contrabaixo teve como função principal por cerca de 30 anos a marcação simples dos tempos do compasso, a unidade de tempo. No caso do samba são as duas semínimas do compasso binário (2/4) e paralelamente a

sustentação da nota correspondente ao baixo do acorde do momento. A bem da verdade esse é o seu papel.

Entretanto a partir desse momento o contrabaixo passa a obter uma liberdade maior em relação a estes parâmetros que de certa forma o mantinha restrito a tais funções básicas.

É inegável que a influência da música estrangeira, principalmente o *jazz* e o bolero, foi um fator que propiciou que essa nova situação ocorresse. Como vimos, no âmbito do *jazz*, nos anos 40, as experiências de Duke Ellington em parceria com seus contrabaixistas virtuosos deram de certa forma os primeiros impulsos no sentido da libertação do contrabaixo no contexto da música urbana instrumental. Um pouco mais adiante nos anos 50, época do apogeu do *bebop*, acontece uma mudança estética importante no contexto jazzístico. Gradativamente as *big-bands* foram perdendo a hegemonia e em seu lugar começam a surgir pequenas formações instrumentais que ficaram conhecidas pelo nome de *combos*⁵⁸. Estes eram pequenas combinações instrumentais com um número entre três a dez músicos e quase sempre continham um contrabaixo. Deste modo abre-se de vez um canal para que a libertação do contrabaixo viesse ocorrer efetivamente. Com o advento dos *combos*, donde o trio formado por piano, contrabaixo acústico e bateria é um dos modelos, o contrabaixo pôde vislumbrar um campo de atuação que lhe abria enormes possibilidades. Na verdade esta forma libertada de performance do contrabaixo na música popular já havia ocorrido antes, como na precoce gravação do duo Ellington e Blanton em 1940, à qual já nos referimos. No

⁵⁸ *Combos* – Grupo instrumental sem formação certa, que acabaria fixando a base piano, baixo e bateria, complementada por saxofone ou piston (Tinhorão,1991,30).

entanto apesar de sua importância este fato não poderia ser tomado como regra, pois é somente a partir do advento dos *combos* que podemos considerar que este tipo de libertação passa a se configurar como uma regra. O grau de exigência quanto à performance dos contrabaixistas passou a variar em proporção inversa ao tamanho do grupo. Quanto menor o número de componentes de um grupo musical em que constasse o contrabaixo, maiores as exigências em relação ao contrabaixista. Esse, além de realizar as obrigações básicas pertinentes ao instrumento, deveria ser capaz de participar ainda na execução de introduções, ostinatos, solos de melodias e se possível improvisar também. Nota-se que a partir desse momento este tipo de comportamento tornou-se regra geral. Quase sempre a gravação de um disco desses pequenos grupos trazia um solo de contrabaixo, ou pelo menos a sua participação mais ativa em uma ou outra música.

Pode-se citar ainda outros fatores que contribuíram de forma indireta para esta libertação. Por exemplo: os bateristas de *jazz* que a princípio tocavam no bombo de seus instrumentos as quatro batidas do compasso quaternário (4/4), ou seja, as quatro semínimas do compasso, começam a modificar tal padrão, simplificando-o. Primeiro para duas batidas, duas semínimas, até chegar ao momento em que o bombo não teria mais a função de manter a pulsação rítmica (as 4 semínimas), e passa a atuar apenas como realizador de acentos esparsos para o embelezamento mais melódico que rítmico. Deste modo, a função de mantenedor da pulsação do ritmo do *jazz*, antes atribuída ao bombo da bateria passa a ser mais responsabilidade do contrabaixo que do bombo. De fato antes de

tais transformações o contrabaixo ao realizar uma *walking line*⁵⁹ já tocava as quatro pulsações ou as quatro semínimas do compasso quaternário (4/4). Entretanto com a adoção do novo padrão do bombo coisas interessantes passariam a acontecer. Uma delas diz respeito à questão da sonoridade do contrabaixo. Como as frequências do bombo da bateria e as do contrabaixo são muito próximas, aquelas do primeiro tendem a sufocar as do segundo. Com a eliminação da obrigatoriedade dos bateristas tocarem seus bombos consecutivamente ganhou o contrabaixo e conseqüentemente todo o conjunto (*combo*). A supressão do padrão do bombo possibilitou que o contrabaixo passasse a ser ouvido melhor. Abriu-se assim um espaço amplo na base da estrutura rítmica do conjunto onde o contrabaixo passaria a atuar e a explorar outras nuances rítmicas e melódicas⁶⁰ dentro do conjunto. No entanto é importante notar que o padrão rítmico onde o bombo da bateria toca o primeiro e o terceiro tempo do compasso quaternário da levada de *jazz* não foi abandonado totalmente pelos bateristas e vigora ainda hoje.

Outro fator que cabe destacar refere-se à performance da mão esquerda dos pianistas em especial ao modo de acompanhamento conhecido por *stride*⁶¹. O problema desta técnica é que como o pianista toca primeiramente o baixo do acorde, os contrabaixistas estarão quase sempre dobrando esse baixo junto com o piano, restringindo assim seu espaço de atuação. Quando os pianistas passam

⁵⁹Walking line No *jazz* o processo de se construir uma linha de baixo baseada em semínimas recebe o nome de “walking bass”, ou “walking line”. Há centenas de livros escritos sobre o assunto.

⁶⁰ Um exemplo dessa abertura é o “dropping”, figura ritmo-melódica baseada em arpejos e executados sempre de forma descendente.

⁶¹ stride – Nesta técnica o pianista para realizar um acompanhamento usa só a mão esquerda. Primeiro ele toca o baixo do acorde e a seguir o acorde em questão uma ou duas oitavas acima com a mesma mão. Isto permite que a mão direita fique livre para solar a melodia ou improvisar.

a substituir o *stride* pela técnica conhecida como “de apoio”, na qual a mão esquerda deles toca apenas as principais notas do acorde em questão e não mais o baixo, abre-se para o contrabaixo, de modo semelhante ao que aconteceu com o bumbo da bateria um vasto campo de possibilidades só que desta vez elas serão mais melódicas que rítmicas.

A performance do contrabaixo quando realizada junto a um pianista que use o *stride* como forma de acompanhamento deve ser a mais *Comportada* possível para que não haja confusão harmônica, rítmica ou melódica na região dos graves. Com efeito, a libertação do contrabaixo destas duas situações: a pulsação do bumbo e o dobramento dos baixos junto com a mão esquerda dos pianistas se tornariam uma condição plenamente favorável à sua busca por novos espaços e futura libertação. Por outro lado o advento dos *combos*, com a transparência que lhe é peculiar, especialmente os trios, terminaria por infundir nos músicos em geral uma consciência maior em relação à questão de entender melhor onde cada um dos instrumentos do conjunto se encaixa na cadeia estrutural de uma determinada levada ou *groove*. Portanto, percebe-se que serão os trios que apresentarão as melhores condições estéticas para que o contrabaixo venha conseguir ampliar seu modo de performance e conseqüentemente se libertar das amarras e se destacar. Desse modo um bom instrumentista além de realizar as funções características do seu instrumento pode se esmerar ainda em outros parâmetros já aventados e contribuir para o engrandecimento do grupo.

3.2 A Bossa Nova e o Contrabaixo

De acordo com os historiadores a Bossa Nova surge efetivamente dois anos antes da década de 1960. Ela é considerada fruto de um movimento que revolucionou ritmicamente e harmonicamente os conceitos da música brasileira tradicional, em especial o samba. “Bibliografia e discografia são unânimes e indicam como marco bossanovista inicial a gravação das músicas *Chega de Saudade* e *Bim Bom* pelo cantor e violonista João Gilberto no final de 1958” (GAVA,2002,35). Diversos autores concordam que ela propiciou mudanças no modo de cantar, tocar, harmonizar, interpretar, e no esquema rítmico da música urbana brasileira que era praticada até então. Alguns autores concordam ainda que ela trouxe novas perspectivas para a música brasileira. De nossa parte vemos a Bossa Nova como um presente bem-vindo que apesar de toda polêmica que gerou no meio musical da época veio para aumentar ainda mais a quantidade de estilos dessa música tão rica, a brasileira.

No entanto em relação à performance do contrabaixo em si a chegada da Bossa Nova não acrescentou nada de novo. Diríamos que não fosse pelos desdobramentos por ela ocasionados, esse estilo poderia ser considerado até um retrocesso para este instrumento, como veremos. Em livro que aborda de forma excelente a relação do contrabaixo com os baixos do bordão do violão de João Gilberto, o músico jornalista, Garcia⁶², informa:

“Ouvindo-se o disco *Chega de Saudade*, percebe-se que nele não há contrabaixo (...) o contrabaixo aparecerá pela primeira vez no

⁶²Este livro em seus três capítulos iniciais traz análises relevantes sobre o papel do contrabaixo dentro do contexto do acompanhamento da bossa nova.

acompanhamento da batida da bossa-nova de João apenas em 1963, na gravação de *Getz/Gilberto*, percutindo inclusive exatamente junto do bordão [do violão] e da mesma maneira” (GARCIA,1999,25-6).

É importante se frisar que este disco é considerado o marco principal da Bossa Nova, como já colocado acima. Note-se ainda que no disco seguinte, *O amor , o sorriso e a flor*, gravado por João Gilberto em 1960, também não há contrabaixo. Retornando a Garcia, este prossegue informando que em três outros trabalhos posteriores do mestre baiano que incluem o contrabaixo (discos de 1976, 1981 e 1991) a “regra será mantida”. O músico jornalista destaca duas exceções a essa regra. A primeira acontece no *show* que deu origem à gravação ao vivo do disco *Getz/Gilberto nº 2* onde “o contrabaixo, embora ainda marque os dois tempos quase uniformemente, permanece **mais livre** para também percutir notas de passagem”. (grifo nosso). A outra se refere ao modo como contrabaixo em alguns momentos de determinada música toca os baixos acompanhando “o ritmo dos acordes do violão” e às vezes “figuras sincopadas (...) antecipando uma nota à marcação [do acorde do tempo seguinte]” (GARCIA,1999,26). Em abrangente análise a cerca do baixo na batida da bossa nova, Garcia nos leva a entender o porquê da dispensa do contrabaixo na maioria dos discos realizados por João Gilberto. Eis sua afirmação:

Entende-se, agora, porque o contrabaixo não comparece à maioria dos discos de João: não há necessidade do instrumento, segundo o princípio de que a canção se estrutura a partir do ritmo do violão e, portanto, nenhum outro elemento deve prejudicar o padrão aí mantido. Nessa mesma linha, quando o contrabaixo é incluído pelo arranjo, salvo poucas exceções, sua função é somente amplificar o baixo regular e uniforme da batida (GARCIA,1999,46).

É esse baixo regular e uniforme ou como diz esse autor, o princípio de “regularidade”, que o baixo (bordão) do violão apresenta na levada da bossa nova do baiano que servirá como modelo de execução do instrumento para alguns contrabaixistas do início da bossa nova. Desse modo, a linha do baixo “a partir de uma marcação regular e uniforme [deveria ser] capaz de atuar como baliza⁶³, orientando as sincopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente, inclusive com antecipações” (Garcia,1999,67). Tudo indica que esta simplificação aparente da linha do baixo levou ao surgimento daquele tipo de contrabaixista que Barroso denominou de “amassadores de bananas”⁶⁴, ou seja, aqueles que não possuíam técnica alguma mas atraídos pela facilidade de tocar o contrabaixo nesse estilo da bossa nova apertavam levemente a corda do instrumento com a mão esquerda sem se preocupar em tirar uma nota definida, mas apertando apenas o suficiente para fazer soar um som sem altura específica, que priorizava somente o ritmo. Em resumo o contrabaixo funcionando como um bumbo de cordas.

Era esse o cenário que se configurava para o contrabaixo nos primórdios da Bossa Nova. Ou ele não estava inserido no contexto ou se estava sua atuação deveria ser apenas uma sombra do bordão do violão. Considerando-se algumas performances anteriores do contrabaixo, especialmente no acompanhamento do samba-canção pré-bossa nova notar-se-á que esse instrumento gozava aí de mais liberdade de execução do que aquele que lhe reservava a bossa nova.

⁶³ Baliza – Estaca ou objeto que marca um limite (*Dicionário Conciso da Língua Portuguesa*, Ed. Círculo do Livro, S.P s/d, p.88) Neste caso o contrabaixo funciona como balizador, marcando ou indicando o apoio rítmico a partir do qual se estruturará toda música.

⁶⁴ Sérgio Barroso, contrabaixista em conversa com o autor deste trabalho. Vide anexo III, p.139.

Beco das Garrafas

Felizmente para o contrabaixo, a Bossa Nova conseguia aglutinar músicos em um outro contexto bem diferente daquele que priorizava um repertório intimista onde cantores cantavam à meia voz e os músicos acompanhantes tocavam seus instrumentos suavemente. O espaço onde se dava o encontro de músicos para executarem composições mais despojadas e com mais liberdade de interpretação era o já citado Beco das Garrafas. O Beco era um conjunto de quatro boates que se localizavam numa travessa sem saída da rua Duvivier, no bairro de Copacabana e ficou famoso por suas *jam-sessions* e *samba-sessions*. Segundo Castro, excetuando uma boate que se dedicava a prostituição “as outras três apresentavam simplesmente a melhor música que se podia ouvir ao lado sul da baía de Guanabara” (CASTRO,2006,285). Cada boate comportava no máximo 60 pessoas mas a quantidade de gente interessada em assistir às performances musicais ou aos *pocket shows* produzidos pela dupla Miéle e Boscoli era muito superior ao que elas podiam comportar. As famosas *canjas*⁶⁵ de jazz e bossa nova começaram a acontecer por volta de 1960 numa das boates do Beco, o *Little Club*. Essas *canjas* foram uma espécie de iniciação para muitos adolescentes e músicos amadores cariocas. Quanto aos músicos profissionais que freqüentavam o espaço vale a pena a citação integral do texto de Castro:

Os músicos profissionais também tocavam de graça, mas a bebida, neste caso, era mais ou menos liberada e eles podiam tocar o que realmente gostavam, fora do seu trabalho ‘quadrado’ nas

⁶⁵ Canja – Jargão utilizado no meio musical para designar a atuação voluntária de um musicista. “Dar uma canja” corresponde a tocar sem pensar em retorno financeiro, e sim apenas pela satisfação de participar de uma situação específica, como a reunião de músicos para tocar simplesmente por prazer.

gafieiras, nos conjuntos de danças das boates ou nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio. E o que eles gostavam era de *jazz* – até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar: coisas como ‘Menina Feia’, ‘Não faz assim’, ‘Desafinado’, ‘Batida diferente’ e ‘Minha saudade’, que se tornaram os primeiros *standards* jazzísticos da Bossa Nova (CASTRO,2006,285-7).

Castro ressalta ainda que muitos músicos que hoje são figuras de destaque no cenário musical nacional passaram pelo Beco. Paulo Moura, J.T. Meirelles, Raul de Souza, Sérgio Mendes, Luiz Eça, Don Salvador, Tenório Jr., Baden Powell, Edison Machado, Airto Moreira e Wilson das Neves entre outros, são alguns exemplos. Os contrabaixistas citados são: Tião Neto, Bebeto Castilho, Tião Marinho, Otávio Bailly, Manoel Gusmão e Sergio Barroso. De Acordo com Naves,

“os músicos que se apresentavam no Beco – como o Sexteto Bossa Rio (...) [Trio] Bossa 3, Tamba Trio, o saxofonista (sic) Raul de Souza (...) entre outros – desenvolveram um estilo musical que utilizava uma profusão de instrumentos jazzísticos e recorria a uma interpretação bastante diferente da enunciada e criada por João Gilberto. No plano instrumental, certos instrumentos dispensados pelos bossanovistas, como os pratos e as baterias (sic), voltam a cena” (NAVES,2001,26-7).

Naves, informa ainda que a proposta dos “artistas do Beco” era diferente da bossa nova. Enquanto esta privilegiava a canção e valorizava o camerismo, aqueles “lidavam com música *instrumental*”. Isto faria que alguns solistas chegassem a ser mais venerados que muitos cantores. “Raul de Souza, por exemplo, atraía mais público que Leny Andrade” (NAVES,2001,28).

Ao que tudo indica as *samba-jazz-sections* que eram realizadas no Beco das Garrafas, as quais priorizavam a performance de música instrumental era o ambiente ideal e quiçá único para que instrumentos que até então nunca tiveram

oportunidade de se expressar solisticamente no contexto da música brasileira, pudessem ter seus momentos de destaque. Neste caso estavam a bateria e o contrabaixo. Essas *jams* onde se tocava músicas americanas e principalmente muita música brasileira terminaria por trazer para performance desses instrumentos, especialmente o contrabaixo, novas possibilidades de execução em relação à linguagem dos grupos de música instrumental brasileira.

3.2.1 Proliferação de Grupos Instrumentais

Como vimos a Bossa Nova surgiu no cenário da música brasileira no final da década de 50, período que ficou conhecido como os anos dourados. Criada por jovens músicos da classe média, sendo a maioria de Copacabana ela nasceu sob o estigma de ser alienante e alienada e de adaptar a música norte americana à brasileira (KRAUSCHE,1983,72). Para o contrabaixo, este foi um momento em que ele alcançou uma enorme exposição. Muitas fotos tiradas de *shows* dos anos 60 mostram a presença do contrabaixo. Além do mais, alguns dos jovens daquela classe, por serem jazzófilos e possuírem um melhor poder aquisitivo podiam se dar ao luxo de ter em casa um contrabaixo acústico, por *hobbie*. O sociólogo Renato Ortiz afirma que, ocorria, especialmente nos anos 60 um “livre-trânsito” entre grupos de artistas eruditos e populares. Ele cita como exemplo deste processo a Bossa Nova e o Tropicalismo, que segundo ele, podem ser reconhecidos como seguimentos de caráter “erudito-popular”. (ORTIZ,102) Este autor afirma ainda que embora esses compositores e músicos tivessem uma certa

formação erudita, a aplicação dos seus conhecimentos musicais era voltada mais para o *jazz* que para a música nacional.

Finalmente, o surgimento desse novo estilo, a bossa, favoreceu a consolidação no Brasil de uma formação instrumental que se tornou uma marca fundamental para o acompanhamento de seus solistas: o Trio. Este fato foi de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem para o contrabaixo no interior da música brasileira, pois no contexto da formação dos trios o contrabaixo era e é uma peça fundamental.

Esses trios apresentavam características próprias quanto às performances e interpretações do repertório bossanovístico instrumental-vocal. A formação básica desses trios era: piano, contrabaixo e bateria. Algumas vezes o violão ou a guitarra poderia substituir o piano, e a percussão à bateria. Na verdade em termos de combinação instrumental este tipo de agrupamento musical não era novidade. Por exemplo, no Barroco já havia uma formação chamada “trio-sonata”, que consistia de um instrumento de teclado, um instrumento com função de baixo e outro com função solista.

É interessante ressaltar que também na música brasileira essa formação não era novidade, pois há registro de gravações com esse formato em 1929, como a realizada pela pianista Carolina Cardoso de Menezes (Discografia Brasileira de 78 rpm). Em 1938, Ary Barroso ao piano também gravou nesse formato acrescido de mais um violão. Outro registro, por sinal importante para o contrabaixo foi o trio do maestro Gnattali, já citado. Quanto às gravações de Menezes e Ary se percebe que o papel do contrabaixo e da bateria era essencialmente de acompanhadores não lhes sendo dada a mínima oportunidade de sair deste procedimento. Por outro

lado a nova proposta que os trios formados nos anos 60 inseriram dentro da MIUB era que o contrabaixo e a bateria agora poderiam realizar outras funções, tais como solos e improvisos. Tais atributos, quanto a esses instrumentos não faziam parte da prática comum da música instrumental efetuada no Brasil até o advento da Bossa Nova. Segundo Garcia o próprio João Gilberto gravou em 1952 a música *Quando ela sai* onde “o trio de piano, contrabaixo e bateria (...) forma a base do acompanhamento” (GARCIA,1999,45)

É fato que os trios da bossa nova espelhavam-se nos trios de *jazz*, os quais igualmente constituíam-se de piano, contrabaixo acústico e bateria. Embora fossem possíveis vários tipos de formações instrumentais para o acompanhamento da bossa nova, desde um violão até grupos bem mais numerosos, foi essa formação (o Trio) que teve uma grande significação no contexto daquele novo estilo. A moda de se organizar um desses *combos* foi tão forte que ficou conhecida como a “febre dos trios”.

Um dos primeiros trios a se formar nesse período foi o Tamba Trio. Esse grupo tinha como característica principal as performances vocal e instrumental, aliás como a grande maioria dos trios formados no período de vigência da Bossa Nova. No entanto, o Tamba por ser um dos pioneiros e também um dos mais representativos é o que vamos abordar primeiramente.

Segundo o historiador Ruy Castro o trio começou suas atividades a partir de 1961, acompanhando shows de vários cantores no Beco das Garrafas (Castro,1990,293). “No final de 1961 o Tamba trio lança a moda dos trios instrumentais (...) [com] os três cantando em um outro número” (www.circuitosdorio). Na primeira formação do Tamba Trio (1962-64) estavam

presentes Luiz Eça no piano, Bebeto Castilho contrabaixo, flauta e saxofone e Hécio Milito na bateria e percussão. De 64 a 66 Rubens Ohana substitui Milito e de 67 a 68 o percussionista Dório Ferreira foi agregado ao grupo. (www.cliquemusica).

Os arranjos elaborados pelo Tamba são de grande riqueza harmônica rítmica e melódica. Por exemplo, a partir da gravação da música *O Barquinho*, que foi realizada pelo trio em 1962 pode-se perceber como o contrabaixo foi ganhando gradativamente outros papéis dentro do contexto daquela nova proposta musical. Entretanto o contrabaixo não abandona suas funções tradicionais, ou seja, a rítmica e a harmônica. Na introdução dessa música ele toca uma nota pedal com o arco por oito compassos. O arco só retorna no final da canção. Desse modo sua utilização nesse contexto já prenuncia uma forma de libertação. Libertação dos padrões de performance a que esse instrumento esteve atrelado desde seu enquadramento no contexto da MIUB. A performance do trio nesta canção é notável. A interação entre os três instrumentistas é bastante precisa. O piano, o contrabaixo e a bateria estão em sintonia quase perfeita. Os interlúdios e *breaks* do piano são bem planejados e o improviso não destoia do caráter do arranjo.

Quanto a performance do contrabaixo esta aparentemente não apresenta nenhum aspecto de virtuosismo. No entanto se a observarmos mais atentamente veremos que é irretocável. Bebeto realiza sua linha de baixo com padrões convencionais rítmicos e harmônicos. O que chama atenção nesta linha é a linearidade, a precisão rítmica e a impulsão ou o *drive* que ela oferece a música e ao grupo. Além do mais o repertório que o trio se propunha a gravar durante esse período revela que o virtuosismo instrumental não era o objetivo principal do

grupo. Suas interpretações estavam direcionadas para um formato de canção que preenchia alguns dos requisitos da Indústria Cultural daquele momento, ou seja, canções com duração de até três minutos com arranjos despojados de elucubrações instrumentais, o que permitiria que pudessem ser tocadas pelas rádios. Desse modo as linhas de baixo realizadas por Bebeto eram estruturadas de forma a sustentar juntamente com o piano e a bateria a performance vocal e instrumental do trio.

Assim nessa música *O Barquinho*, gravada em 1962, em apenas 2'28" (dois minutos e vinte oito segundos) o Tamba Trio apresenta soluções musicais realmente inovadoras para o formato "trio". Vejamos algumas delas: Introdução em ritmo lento com o contrabaixo mantendo uma nota pedal com arco. Na parte A' o piano solando em blocos expõe a melodia juntamente com a flauta. Essa melodia é respondida pelo vocal. Ponte modulante para uma terça menor acima preparando a entrada do improviso do piano, entre outras. É importante ressaltar que a participação do contrabaixo de Bebeto na manutenção constante pulso e do balanço do samba é fundamental.

Até o ano de 1964 esse padrão será a principal característica do Tamba Trio. Assim o contrabaixo neste momento estará envolvido principalmente na manutenção do balanço, na execução de alguma obrigação inerente aos arranjos de base ou participando da exposição de pequenos trechos da melodia como na música *Batida Diferente*, de 1962, cujo tempo de duração é de 2'01" (dois minutos e um segundo).

Com o avançar do tempo pode-se notar que o contrabaixo passa a receber mais incumbências dentro do trio. Por exemplo, no álbum *Tempo*, gravado pelo

trio em 1964, em vários momentos o contrabaixo tem uma performance de destaque maior como iremos observar nas canções *Borandá* e *Barumba* (Vide item 3.1 – *Análise das Práticas Interpretativas do Período*, p.111)

Pelas próprias características do Tamba Trio bem expressas no texto da contracapa do álbum de 33 rpm *Tempo* (P-632.716-L) o qual define o disco como “limpíssimo” compreende-se que a proposta do grupo era a realizar uma música vocal-instrumental sem arroubos pirotécnicos nos solos ou nos acompanhamentos. Esse mesmo texto da contracapa declara que “a erudição e a sensibilidade de seus arranjos são (...) um acréscimo à melodia, intenções e impulsos dos compositores que [os músicos do grupo] cantam e executam”. (Texto original da contracapa, s/ autor, 1964).

É interessante notar que nas primeiras gravações do trio realizadas entre 1961-63, as quais apresentam um formato mais propício para tocar no rádio, o contrabaixo de Bebeto está mais para o *Contrabaixo Comportado* do que para o *Libertado*. E não era para menos, pois por exemplo, a gravação da música *Garota de Ipanema* realizada pelo trio em 1963 tem apenas 1’56” (um minuto e cinquenta e seis segundos) de duração. Convenhamos que esse é um tempo deveras curto para qualquer “viagem” instrumental.

No entanto para o contrabaixo em torno do ano de 1964 houve uma mudança extraordinária no contexto da música instrumental praticada no eixo Rio-São Paulo. Observa-se que desse momento em diante, funções, tais como: exposição da melodia, participação em solis, ostinatos e improvisações passam a ser atribuídas também ao contrabaixo.

Com o Tamba também não foi diferente. Há uma gravação ao vivo do grupo realizada em 1965 e que se constitui num bom exemplo. A música é *O Morro não Tem Vez* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a qual tem a duração de 8'15'' (oito minutos e quinze segundos). Comparando-se com outras faixas gravadas pelo trio percebe-se que esse tempo era bem superior a média das gravações que o grupo costumava realizar. Nessa música o contrabaixo tem uma participação realmente de destaque. Ele executa uma introdução onde imita literalmente o som de um bombo de escola de samba e mais adiante realiza um improviso de cerca oito compassos.



Figura 10. O morro não tem vez – Introdução - contrabaixo imitando a levada do bombo

Portanto, nota-se que em formações musicais de menores proporções como no caso dos trios é interessante que os instrumentistas que compõem o grupo tenham bastante habilidade no domínio de seus instrumentos. Assim sendo as possibilidades de criações quanto aos arranjos do grupo poderão ser aumentadas consideravelmente.

No Brasil o despertar em relação ao contrabaixo acústico aconteceu principalmente a partir da década de 60. Para o contrabaixo este momento representou um divisor de águas no contexto da música instrumental urbana, pois até esse instante ele não tivera oportunidade de aparecer com algum destaque no contexto da MIUB.

Conseqüentemente nota-se que neste período, mesmo em conjuntos com formações um pouco maior como quartetos, quintetos, sextetos e etc. a participação do contrabaixo em introduções, ostinatos, solis, solos e improvisos passou a acontecer de modo nunca visto anteriormente. E mais importante ainda, a voz do contrabaixo passa a ser ouvida por inteiro nos solos e improvisos que lhes são confiados.

Além dos trios, a Bossa Nova facultou ainda o aparecimento de outras formações instrumentais. Algumas destas combinações se espelhavam em moldes de instrumentação jazzista. Porém, essas ao serem adaptadas para o contexto da música brasileira ganhavam um colorido peculiar, distanciando-se bastante da fonte que as originara. Guardada as devidas proporções, os grupos e trios nascidos do movimento da bossa nova podem reproduzir em escala reduzida as arquiteturas musicais até de uma grande orquestra. Suas possibilidades rítmicas, melódicas e harmônicas ao lado de sua agilidade e versatilidade permitem a elaboração de arranjos interessantes, dinâmicas expressivas e ainda diversos contrastes sonoros. Outro fato importante é que quase sempre esses grupos contavam com um contrabaixo na sua composição. A seguinte declaração de Gava vem ao encontro do que se acabou de expor:

A filtragem sonora que a Bossa Nova promoveu trouxe como subprodutos diretos tanto o enriquecimento harmônico como o rítmico, refletindo diretamente na concepção dos arranjos e na formação dos conjuntos. Valorizou-se o som instrumental (...) Uma considerável quantidade de pequenos conjuntos surgiu na esteira dessa 'revolução', o que, conseqüentemente, permitiu o sucesso de [muitos] instrumentistas. (GAVA,2002,58)

É dentro desse cenário que também despontarão, neste momento, alguns contrabaixistas, que irão se tornar os primeiros músicos de destaque desse instrumento na MIUB.

3.2.2 Contrabaixistas que se destacaram

Dentre os contrabaixistas que surgiram nesse momento da música brasileira instrumental e que se destacaram de algum modo, selecionamos sete. O critério de seleção baseou-se nas gravações realizadas por estes instrumentistas no período em questão. Também se levou em conta performances que apresentassem algum elemento onde contrabaixo se destacasse.

Assim os contrabaixistas selecionados são: Tião Neto, Manoel Gusmão, Luiz Chaves, Bebeto Castilho, Sérgio Barroso, Edson Lobo e Humberto Clayber, pois foi em gravações realizadas por eles que encontramos passagens onde o contrabaixo demonstra certas características de **libertação** em relação ao período anterior. Nos **Anexos** encontra-se dois bate-papo ou conversas que realizamos com dois desses contrabaixistas: Sérgio Barroso e Edson Lobo.

Neste ponto abriremos um parêntesis para prestar uma homenagem a um contrabaixista que a partir desse momento teve um importante papel na projeção do contrabaixo no contexto da MIUB. Trata-se do paraense Luiz Chaves, o qual celebrou-se através de suas performances como contrabaixista do Zimbo Trio e que por mais de trinta anos sustentou a bandeira do instrumento dentro do contexto da música instrumental no Brasil.

Luiz Chaves⁶⁶ – (Belém, 27/08/1931 - S. Paulo, 2006)

Descendente de uma família de músicos. O pai foi 1º violino do Teatro da Paz em Belém e a mãe pianista erudita e popular. Estudou piano, violino e violão clássico. Tocou violão popular em vários grupos instrumentais de sua cidade natal, participando ainda como cantor de diversos grupos musicais.

“Minha paixão pelo contrabaixo começou quando da oportunidade que tive de apreciar o trio de Nat King Cole, ouvindo pela primeira vez, o trabalho de destaque do contrabaixo. Posteriormente essa posição se firmou, ao ouvir os duetos de Duke Ellington com Jymmi Blanton (sic)”.

Em 1953, vai para São Paulo e inicia seus estudos de contrabaixo com Maurício Ferreira, 1º contrabaixista (spala) da Orquestra do Teatro Municipal da cidade. Posteriormente durante sua estada de dois anos no Rio de Janeiro estudou com o professor Vasile Yemeré [também] 1º contrabaixista da Orquestra do Teatro Municipal da cidade.

“Em 1958 depois de já ter trabalhado com grandes músicos como Jonhy Alf, Moacir Peixoto e Pedrinho Mattar e outros, recebe o prêmio de melhor contrabaixista do Rio de Janeiro outorgado pelo jornal do Brasil e orientado pela comissão de maestros, sob a coordenação do jornalista Paulo Santos”.

[É interessante notar que para a nossa época esse tipo de informação pode soar um tanto fora de contexto. Porém, é necessário que se diga que nos EUA, durante esse período a revista de Down Beat, considerada a bíblia do *jazz* realizava todo ano uma enquete entre seus leitores para eleger os melhores instrumentistas do ano. Mesmo hoje em dia, alguns magazines americanos

⁶⁶ Dados recolhidos no site do Zimbo Trio

mantêm este tipo de avaliação. Assim, promovem concursos onde através dos votos dos leitores elegem e premiam os instrumentistas que mais se destacaram no ano. As revistas Bass Player, Guitar Player, Drummers, etc., entre outras são alguns exemplos dessa prática.]

Em 1960 Luiz volta para São Paulo e atua em vários grupos instrumentais. Recebe vários prêmios de melhor contrabaixista: O Saczinho, do jornal O Estado de São Paulo, Hours Concours pelo jornal A Folha de São Paulo, O Coruta, melhor contrabaixista da vida noturna, ofertada pelo jornal a Gazeta.

O contrabaixo de Luiz ainda podia ser visto junto de Pedrinho Mattar ao piano e Rubinho na Bateria no programa de televisão da TV Excelsior, Canal 9 intitulado *Brasil 60* e *Brasil 61*, o qual tinha como apresentadora a atriz Bibi Ferreira. Segundo a biografia de Chaves, “esse mesmo grupo fazia ainda no canal 9 um programa exclusivo chamado *Trio*”. Ainda em 1960 Luiz integrou com Rubinho e o guitarrista Heraldo do Monte o quarteto do cantor e compositor Dick Farney. Ele estudou arranjo e composição como autodidata e depois sob a orientação de Wilson Cúria e Ciro Pereira.

Antes da criação do longevo Zimbo Trio, Luiz Chaves gravou em 1963 um LP no qual ele era o líder. O disco recebeu o nome de *Projeção*. Nesse trabalho o contrabaixo de Luiz não tem um destaque como se poderia supor, pois se trata de músicas para dançar. No entanto, resta o fato de que este foi o primeiro álbum brasileiro cujo líder era um contrabaixista. A capa do disco é um colírio para os olhos dos contrabaixistas. Nela está a foto em corpo inteiro de Chaves e seu contrabaixo. E o nome do disco – *PROJEÇÃO* - parecia prenunciar os desdobramentos que muito em breve iriam ocorrer para esse instrumento.

Em 1964 pouco depois da criação do Zimbo Trio, no qual Luiz Chaves foi sempre o contrabaixista, o maestro Ciro Pereira ficou tão impressionado com as performances dos rapazes desse trio que resolveu escrever uma peça de peso dedicada ao grupo. Seu nome é *Concertino para Zimbo Trio e Orquestra Sinfônica*. O segundo movimento desse concerto é inteiramente um solo para contrabaixo.

Portanto, de cada um dos contrabaixistas selecionados há um ou mais exemplos extraídos de suas performances em discos e alguns serão comentados mais adiante.

3.2.3 Análise das Práticas Interpretativas do Período

Iniciamos as análises abordando o álbum *TEMPO*, do Tamba Trio, que mencionado anteriormente, e do qual selecionamos duas canções: *Borandá* e *Barumba*. Ambas oferecem diversos elementos de interesse para análise como a participação do contrabaixo e a interação do Trio.

Borandá - LP Tempo - 33 rpm - (P-632.716-L) - Lado 1 - Faixa 1.

Esta é faixa de abertura do disco. Na *Introdução* a harmonia e o acompanhamento são realizados por um violão. O piano toca notas esparsas quase como um improviso. Nesta introdução de oito compassos a voz principal está destinada ao contrabaixo, o qual toca a primeira frase da música por inteiro.

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Bebeto	Tamba Trio	Borandá	Introdução	

The image displays a musical score for the piece 'Borandá' by Edu Lobo. It is organized into three systems of staves. The first system includes a Piano part (treble and bass clefs) and a Contrabass part (bass clef). The second system includes a Prno. (Piano) part (treble and bass clefs) and a Cb. (Contrabass) part (bass clef). The third system includes a Prno. (Piano) part (treble and bass clefs) and a Cb. (Contrabass) part (bass clef). Measure numbers 6, 11, and 11 are indicated at the beginning of the respective systems. The score features various musical notations, including triplets (marked with '3'), slurs, and dynamic markings. The Contrabass part is the primary melodic line, as noted in the caption.

Figura 11 – Borandá – Edu Lobo – Introdução – A voz principal é a do contrabaixo

Obs. A parte da mão esquerda do piano é a levada feita pelo violão. A bateria entra no compasso 8 fazendo uma chamada característica do estilo.

Barumba - LP TEMPO⁶⁷ - TAMBA TRIO - Lado 1 - Faixa 4

A introdução de *Barumba* está estruturada em forma de um ostinato. Começa com quatro compassos de percussão, a qual é seguida pelo ostinato realizado pelo contrabaixo e o piano. Este clima se mantém por mais oito compassos e prossegue mesmo após a entrada das vozes. Na entrada da flauta o baixo muda a intenção, ou seja, abandona o ostinato e passa a realizar como levada um outro ostinato mais ritmado e de apenas dois compassos.

No trecho seguinte a linha do contrabaixo apresenta um formato bem tradicional. A intenção é manter a levada do bumbo no samba. Bebeto por sinal a realiza com clareza e elegância. Para terminar a canção há um retorno ao primeiro ostinato da introdução e a canção se encerra com a percussão em fade out (Vide Figura 13).

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Bebeto	Tamba Trio	Barumba	Introdução	96

The musical score is presented in three systems, each with a different instrument. The first system is for the Piano, showing a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The piano part consists of a series of chords in the first four measures, followed by a melodic line in the last two measures. The second system is for the Contrabass, showing a bass clef staff with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the first four measures, followed by a more complex melodic line in the last two measures. The third system is for the Drum Set, showing a single staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex rhythmic pattern of eighth notes throughout the entire eight-measure phrase, ending with the word 'etc.'.

⁶⁷ LP *Tempo Tamba Trio*; Philips; Companhia Brasileira de Discos; P – 632.716 – L.

The image shows a musical score for the song 'Barumba'. It consists of three staves. The top staff is for the piano (Pno.) in treble clef, showing a melodic line with a fermata at the end. The middle staff is for the double bass (Cb.) in bass clef, showing a rhythmic ostinato pattern. The bottom staff is also for the double bass (Cb.) in bass clef, showing a more complex melodic line with various ornaments and dynamics. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Figura 12. Barumba –A levada da bateria é seguida por um ostinato de piano e contrabaixo.

LINHAS (de Baixo)

O primeiro exemplo selecionado para esse item trata-se de uma linha de baixo que se encontra na canção *Naná*, de autoria do maestro Moacir Santos. Ela foi gravada no final de 1963 pelo grupo Sérgio Mendes & Sexteto Bossa Rio, no disco *Você não ouviu nada!*. O contrabaixista do grupo era o niteroiense Tião Neto. Nessa música nota-se que a linha realizada pelo contrabaixo no início da canção apresenta bastante semelhança com a levada do bolero-mambo (duas semínimas pontuadas mais duas colcheias). Neto procura manter a idéia mestra da linha por toda a música, desde a introdução até perto do final, quase não saindo da fórmula rítmica inicial. Entretanto, no início da codeta o contrabaixo passa a executar uma linha mais solta, com muita nota de passagem e uma rítmica bem diferente do desenho abolerado que permeou toda música. Esse trecho da linha do baixo de Tião Neto pode ser considerado como um dos primeiros exemplos do *Contrabaixo Libertado*. A figura 12 mostra um trecho da linha de baixo de Tião Neto e da melodia da codeta. A codeta na verdade é a parte B da música tocada duas vezes.

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	M.M
Tião Neto	Bossa Rio	Nanã	Linha	72

The image displays a musical score for the piece 'Naná' by Tião Neto. It is organized into three systems, each containing a piano part and a contrabass part. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The contrabass part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The first system covers measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 12. The third system starts at measure 13 and ends at measure 18. The piano part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the contrabass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Figura 13. Nanã. Trecho da linha do baixo. Contrabaixista – Tião Neto.

No exemplo seguinte, *Corcovado*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, do mesmo álbum, a linha do baixo é estruturada de forma bem diferente para a época. Neto às vezes a realiza reproduzindo a rítmica da melodia e a seguir volta para a marcação convencional. Nessa música, por exemplo, a anacruse anterior à

entrada do tema ou melodia antecipa o acorde de Lá menor. Essa antecipação causa um breve desequilíbrio na base rítmica. Desse modo, a linha do baixo nos compassos 10 e 11 parece ter sido moldada para apoiar a estrutura da cozinha. Para tanto o contrabaixo procura acentuar o segundo tempo de cada um desses compassos. Nos compassos 12 e 13, Tião reorganiza toda a base tocando uma semínima em cada tempo, como um surdo. Nos dois compassos seguintes 14 e 15 ele volta a tocar em cima da melodia. É interessante observar que esta forma de se tocar a linha do baixo, ou seja tocando junto com a melodia ou organizando uma linha que procura preencher espaços ocasionados por alguma situação específica da música não fazia parte da prática comum até esse momento, pois a norma era tocar “tônica e dominante em cima de duas semínimas do compasso” (grifo nosso).

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Tião Neto	Bossa Rio	Corcovado	Linha	56

9 Am6 (saxofones) Am6 C13aum C13aum

Pno.

Cb.

The image shows a musical score for the piece 'Corcovado'. It consists of two staves. The top staff is for the piano (Pno.) and the bottom staff is for the double bass (Cb.). The piano part is written in treble clef and the double bass part in bass clef. Above the piano staff, the following chords are indicated: Gm7, C7, F|75b, FMaj7, and FMaj7. The measure number 14 is marked at the beginning of both staves. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the double bass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Figura 14 Corcovado. Trecho da linha do baixo. Contrabaixista – Tião Neto.

A seguir apresentaremos alguns tipos de procedimentos musicais que foram muito utilizados pelos grupos instrumentais dos anos 60. São introduções, ostinatos, solis, solos e improvisos realizados pelos contrabaixistas selecionados. Estes exemplos darão uma visão ampla de como no Brasil, a performance do contrabaixo se transformou, e se desenvolveu por volta do período da Bossa Nova, os anos 60.

INTRODUÇÕES

É enorme a quantidade de arranjos deste período que tem em suas introduções a participação explícita do contrabaixo. Somente no disco do Sexteto Bossa Rio, das dez músicas gravadas no álbum em quatro delas o contrabaixo participa ativamente da introdução. Uma mudança significativa para um instrumento que há a pouco mais de duas décadas teve sua sonoridade considerada inapropriada para tomar parte da introdução da música que hoje é considerada o segundo hino nacional – *Aquarela do Brasil*.

O tema *Primitivo*, composição de Sérgio Mendes gravado no disco citado acima, era uns daqueles que os músicos do Beco gostavam de tocar. Seu caráter é essencialmente modal, ou seja, utiliza apenas um acorde por um longo trecho da música. Isso torna o ato de improvisar nele prazeroso e desafiante. A introdução começa com a bateria tocando sozinha uma levada de samba teleco-teco por quatro compassos. A seguir entram o piano e o contrabaixo expondo em oitavas um motivo com quatro notas: mi, sol, si, sol, lá, o qual é transposto a uma quarta acima e em seguida retorna ao modelo inicial. Mais uma vez o motivo é repetido só que agora dobrado pelos trombones.

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Tião Neto	Bossa Rio	Primitivo	Intro	132

The musical score is organized into three systems. The first system includes parts for Trombone, Tenor Trombone, Piano, Contrabass, and Drum Set. The Drum Set part is marked "condução sempre". The second system features a solo for the Contrabass (Cb.) with piano accompaniment and parts for Trombone (Tbn.) and Tenor Trombone (T. Tbn.). The third system continues the solo and accompaniment for the Cb., Pno., Tbn., and T. Tbn. measures 7, 12, and 12 are indicated at the start of the second and third systems respectively.

Figura 15. Primitivo - Intro - contrabaixo soli com piano e trombones

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Sérgio Barroso	Tenório Jr.	Fim de semana e Eldorado	Intro	120

MM = 120

Piano

Contrabass

Drum Set

Pno.

Cb.

D. S.

Figura 16. *Fim de semana em Eldorado* – Johny Alf- Intro - contrabaixo solo

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Edson Lobo	Don Salvador Trio	Das Rosas	Intro	120

Figura 17. *Das Rosas* - Intro - contrabaixo solo - notas duplas - capotasto

SOLI

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Luiz Chaves	Zimbo Trio	Garota de Ipanema	Soli	120

Garota de Ipanema

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

5 Fm7 D7

Pno.

Cb.

10 Gm7 Gm7 Eb7 Am7 3 3

(segue solo de bateria)

OSTINATOS

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Humberto Clayber	Sambrasa	Arrastão	Ostinato	112

Arrastão

Edu Lobo - Vinicius de Moraes

The image displays a musical score for the piece 'Arrastão'. It is divided into two systems. The first system features a piano part with a treble clef and a contrabass part with a bass clef. The piano part consists of a single melodic line in the treble clef, while the contrabass part provides a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the piano and contrabass parts, with the piano part showing a change in the melodic line and the contrabass part maintaining its rhythmic pattern. The score is written in a 2/4 time signature.

Figura 18. Arrastão - Ostinato da Introdução - piano e contrabaixo

SOLOS

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Humberto Clayber	Sambrasa	João sem Braço	Solo	80

The image displays a musical score for a solo performance in dialogue between a double bass (Cb.) and a piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system starts at measure 10, and the second system starts at measure 15. The piano part (Pno.) is written in treble clef, and the double bass part (Cb.) is written in bass clef. The double bass part includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The overall style is contemporary and rhythmic.

Figura 19. João sem braço - Sambrasa - Solo em diálogo - contra baixo e piano

IMPROVISOS

Contrabaixista	Grupo	Música	Tipo	MM
Gusmão	J.T.Meirelles	Contemplação	Improviso	48

J.T.Meirelles

Lento

bass

The musical score is written for bass in 3/4 time, marked 'Lento'. It consists of six staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords: Cm7, Fm7, Fm/D, G7, D7, and Cm7. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some notes with slurs. The piece ends with a double bar line.

Figura 20. *Contemplação* - Improviso realizado pelo contrabaixista Gusmão.

3.3 Coda

Os anos finais da década de 60 corresponderam ao declínio do movimento da Bossa Nova, ao surgimento do movimento da Tropicália e ao “sumiço” do contrabaixo acústico do contexto da música urbana popular brasileira praticada nesse período. Por cerca de uma dezena de anos, esse instrumento desapareceu quase por completo do cenário musical popular vigente, voltando a ocupar um segundo plano tanto no contexto das gravações como em outros trabalhos em geral. Em seu lugar passou-se a usar o contrabaixo elétrico, o qual combinava melhor com a nova proposta musical em voga, o *Rock*. O contrabaixo acústico só será encontrado na década de 70 em alguns trabalhos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Ambos são trabalhos brasileiros, mas por suas características herméticas atingiam mais o mercado internacional do que o interno. No disco *Música Livre de Hermeto Pascoal*, gravado no Brasil em 1973, o contrabaixista é identificado apenas como Alberto. Três anos depois Hermeto grava nos EUA o álbum *Slaves Mass* tendo como contrabaixistas os jazzistas Ron Carter e Alfonso Johnson. Por seu turno, Gismonti utilizou nessa mesma década dois contrabaixistas brasileiros para a gravação de seus discos *Academia das Danças*, *Circence* e *Em Família*: o carioca Luiz Alves e o paulista Zeca Assumpção. As interpretações desses dois músicos nesses álbuns preenchem o nível de exigência requerido por aquelas novas propostas musicais e denotam uma enorme transformação na linguagem e performance do instrumento. Outro contrabaixista que despontou na segunda metade dos anos 70, atuando no grupo do saxofonista Vitor Assis Brasil foi Paulo Russo. No entanto, em trabalhos

voltados para o mercado interno, especialmente aqueles instrumentais, o contrabaixo acústico foi praticamente esquecido, de forma semelhante ao período do “silêncio longo” que ocorreu com o instrumento nas primeiras décadas do século XX. Esse novo silêncio foi quebrado em parte com a gravação do disco homônimo do contrabaixista Nico Assumpção, em 1981, com produção independente. Nesse álbum o contrabaixo acústico é tocado com um grau de virtuosismo que até então nunca fora visto na história da performance desse instrumento no contexto da música instrumental urbana brasileira.

Nico Assumpção nasceu em São Paulo em 1954. Teve algumas aulas com Luiz Chaves na escola fundada pelo Zimbo Trio, onde também lecionou por cerca de dois anos. Gravou e tocou com um leque enorme de grandes artistas nacionais e estrangeiros. Faleceu em 2001, aos 46 anos no Rio de Janeiro. Assumpção foi um grande virtuoso do contrabaixo acústico popular brasileiro e seu disco é um marco para a história do contrabaixo acústico no campo popular no Brasil.

Para encerrar uma alusão às três entrevistas ou às conversas contidas em anexo neste trabalho. Elas foram realizadas com músicos que vivenciaram direta ou indiretamente o momento sobre o qual se expressaram. Portanto, da sua leitura é possível que surjam outros dados relevantes para se os quais podem nos levar a entender melhor alguns detalhes do estado do contrabaixo em um cenário ou momento específico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal qual era a situação do Contrabaixo Acústico “popular” em cada um dos três momentos selecionados para este estudo? Essa pergunta suscita outra. Faz sentido iniciar uma conclusão com uma indagação? Em estudos da arte talvez sim. A verdade é que foi essa questão que permeou todo o trabalho e deu margens a uma série de discussões. Foi ela que levantou a problemática sobre o modo como o contrabaixo e os contrabaixistas transitaram dentro do conteúdo da MIUB durante os momentos pré-delimitados. Assim tudo que ocorreu durante e depois desse trabalho em relação ao tema pesquisado está relacionado direta ou indiretamente com ela.

O presente estudo sobre o estado do contrabaixo em três momentos específicos dentro do contexto da música brasileira se configurou como um tipo de trabalho pouco explorado na área acadêmica. Ele transitou pela área da musicologia e etnografia e no final tomou os moldes de uma pesquisa com característica tanto descritiva quanto prática. Vários aspectos a sobre o estado do contrabaixo no Brasil foram levantados e discutidos. No entanto a questão central desse estudo pode ser resumida na pergunta inicial: Qual era a situação do Contrabaixo Acústico “popular” em cada um dos três momentos selecionados para esse estudo? Para responder se fez necessário dividir a resposta em três etapas, sendo uma para cada capítulo ou momento.

Na introdução foi dito que a pesquisa visava preencher uma lacuna na literatura referente ao instrumento no segmento popular. No que diz respeito ao

período coberto pelo Capítulo 1 o trabalho consistiu em levantar, selecionar, organizar e costurar alguns dados bibliográficos em um texto consistente. O modo como eles foram agrupados e discutidos nesse capítulo levou à elaboração de um texto referente ao contrabaixo acústico no século XIX que pode ser considerado inédito. Quando a pesquisa foi retrocedida no tempo, até o século XIX, havia a crença de que pelo menos no último quarto desse século se encontraria na literatura a menção do nome de algum contrabaixista “popular”. Todavia a pesquisa não conseguiu detectá-los. Então restou a dúvida: será que eles realmente estavam lá? Ou simplesmente não existiam àquele momento? E quanto ao pai de Bonfiglio de Oliveira, não teria ele sido um deles? Fica aqui uma sugestão de um trabalho para os futuros pesquisadores interessados no assunto responderem. O que se pode deduzir da leitura dos dados coletados sobre esse período é que o contrabaixo, nesse século, no Brasil, esteve mesmo relegado ao segundo plano. Sua condição só começou a melhorar com a entrada do professor Roveda no Conservatório a partir de 1890.

Para as três primeiras décadas do século XX a pesquisa acusou um período de silêncio longo do contrabaixo. Contudo foi possível traçar os primeiros passos de sua jornada na música urbana popular brasileira. Aí foram aventados os porquês da sua demora ao adentrar a nessa música. Outra situação não respondida completamente pela pesquisa diz respeito à introdução do contrabaixo nos grupos dessa mesma música. Constatou-se que ela só passou a acontecer efetivamente a partir de 1920, no entanto a pesquisa não conseguiu captar os detalhes desse processo. As dificuldades nesse sentido foram enormes pelo fato de que a maioria das fontes desse período ser proveniente material fonográfico e

o contrabaixo como foi visto não participava desse contexto, até então. Por isso ele deixou poucas marcas de sua presença nesse momento. No entanto as breves referências desse capítulo podem servir como um ponto de partida para outros trabalhos nesse sentido.

O Capítulo 2 mostrou-se de natureza descritiva, tal como o primeiro. No entanto foi possível realizar algumas análises que fazem parte das práticas interpretativas, como no item que trata da introdução do pizzicato no jazz e na análise da música *Bate Papo a Três Vozes*. O termo *Contrabaixo Comportado* foi um achado feliz para diferenciar os tipos de performances que esse instrumento desenvolveu dentro da MIUB. Nesse momento, alguns atores coadjuvantes foram trazidos ao primeiro plano como uma forma de reconhecimento pelos seus esforços em elevar a condição do contrabaixo no contexto da música popular. Destaca-se Radamés Gnatalli no Brasil e Duke Ellington nos EUA. O item que versa sobre Gnatalli trouxe uma lista de peças populares compostas por ele nas quais o contrabaixo tem participação de destaque.

O capítulo 3 tomou o rumo da prática interpretativa. Ele ilustrou um contrabaixo com o campo de atuação bem mais amplo e com maior liberdade de ação – o campo do *Contrabaixo Libertado*. Nesse momento foi realmente possível detectar o nome de vários contrabaixistas mais evoluídos tecnicamente e que se destacaram no período. Cada um deles pode se tornar futuros objetos de estudos. Por sua vez a alusão aos grupos de música instrumental do período da Bossa Nova, com seus temas modernos rítmicos e harmonicamente pode abrir também outras possibilidades para futuras pesquisas. Por outro lado percebeu-se que o item que versou sobre a Bossa Nova e o Contrabaixo carece de ser mais bem

desenvolvido, em especial ao que se refere ao termo “baliza” (p.93), que é uma das características da performance do contrabaixo em diversos estilos da música popular, entre elas o samba.

Uma parte muito gratificante na realização deste trabalho foi a que tratou das análises da prática interpretativa dos contrabaixistas desse momento. Embora trabalhosa, foi gratificante e muito instrutiva. Trouxe uma significativa amostragem de solos, introduções, solis, ostinatos e improvisos que exemplificam por meio das transcrições uma parte das práticas interpretativas do contrabaixo àquele momento.

Para finalizar fica a crença de que o presente trabalho contribuiu para o mapeamento, esclarecimento e organização de uma parte da “evolução” histórica e prática do contrabaixo acústico na música brasileira. Por se tratar de um enfoque pioneiro dentro dessa abordagem, ele abrirá novos horizontes na busca por literatura pertinente ao contrabaixo acústico no campo popular.

Agora esse instrumento grande e desengonçado, porém apaixonante, tem um texto que trata de vários aspectos de sua realidade no Brasil. A sua escrita lhe rende homenagens mais do que merecidas. Nesse texto o contrabaixo sempre teve o papel de ator principal dentro dos mais diversos tipos de cenários apresentados. Os nomes de outros personagens que por ventura foram citados soaram como coadjuvantes, mas não encobriram o brilho do ator principal, do protagonista – o Contrabaixo Acústico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antonio. *Brazilian Music Workshop*, Advanced Music, s/local, 1993.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*, Editora da Unicamp, Campinas (S.P.), 2000.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Brasileiro (1929-1935)* Dissertação de Mestrado, UniRio, 2001.
- ARZZOLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernest Mahle*, UniRio, Dissertação de Mestrado, Dezembro/1996.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali– o eterno experimentador*, Funarte/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Rio de Janeiro, 1984.
- BENFIELD, Warren A. DEAN, James Seay Jr. *The Art of Double Bass Playing*, Summy-Birchard Company, U.S.A, 1973.
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1987.
- BORÉM, Fausto. *Lucíferez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*, Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em Música – ANPPOM, Ano 5, no. 5, Belo Horizonte, Agosto de 1998.
- _____. *Entre a Arte e a Ciência: Reflexões sobre a Pesquisa em Performance Musical*, in Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical (I, Editores F. Borém e A. Cavazotti, Belo Horizonte, MG, 2000
- _____. *Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de Bach*. Per Music. V.9, jan/jun. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.47-63, apud, ZANON, Sonia Regina, *A obra de Câmera para Contrabaixo Acústico de Edmundo Villani-Côrtes: Contribuições Interpretativas a partir de Considerações sobre o Idiomatismo do Instrumento*, Dissertação (Mestrado) UNIRIO, RJ, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – Vida e Obra*, Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1980.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Dissertação de Mestrado, UniRio, Rio de Janeiro, 2001. (abstract).
- *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005.
- CARNEIRO, Luiz Orlando. *Jazz, uma introdução*, Editora Arte Nova, Rio de Janeiro, 1982.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na passagem do Maxixe para o Samba*, Dissertação, UNICAMP, Campinas, 2006.
- CASELLA, Alfredo et MORTARI, Virgílio. *La Técnica de la Orquesta Contemporânea*, Editora Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade-A História e as Histórias da Bossa Nova*, Companhia das Letras, São Paulo, 2006
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*, Editora 34, São Paulo, 1998,
- CHERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica nel Brasile – daí tempi coloniali ai nostri giorni (1549 –1925)*, Editora Fratelli Riccioni, Milano, 1926.

- CUNHA, Marcelo de Magalhães. *A Sonata para Contrabaixo e Piano de Andersen Viana: Análise da obra, seus aspectos idiomáticos e interpretativos e a relação compositor-intérprete*, UniRio, Dissertação de Mestrado, Maio/2001.
- DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique – A comprehensive approach to arranging and orchestration for the contemporary stage band, dance band, and studio orchestra*. Kendor Music, Inc., New York, 1965.
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Art Ed., São Paulo, 1977.
- ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos – A História do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro 1907 –1941*, Multiterra, Rio de Janeiro, 1996.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: A Contradição sem conflitos de João Gilberto*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1999.
- GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*, Editora UNESP, São Paulo, 2002.
- GEVAERT, F.A. *Nuevo Tratado de Instrumentacion*, Editora Enrique Lemoine y Cia, Paris, Bruxelas, s/d.
- GOLDSBY, John & BASS PLAYER staff. *100 Year of Bass, The Bassist who Changed the Way we Played*, Janeiro/2000.
- _____. *The Jazz Bass Book-Technique and tradition*, Backbeat Books, San Francisco, 2002.
- GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à Poética do Contrabaixo no Choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*, Dissertação de Mestrado, UniRio, Dezembro de 2003.
- GUEST, Ian. *Arranjo Método Prático*, Editora Lumiar, Rio de Janeiro, 1996.
- HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Livraria José Olympio, RJ, 1956.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*, Fundação Colouste Gulbenkian - Serviço de Educação, 3ª edição, Lisboa, 1999.
- HOBBSAWN, Eric J., *História Social do Jazz*, [tradução: Ângela Noronha], Editora Paz e Terra S.A, São Paulo 1990.
- KRAUSCHE, Valter, *Música popular brasileira da cultura de roda à música de massa*, Ed. brasiliense, SP, 1983.
- LAROUSSE CULTURAL, Grande Enciclopédia. Editora Universo Ltda, São Paulo, 1988, vol. 1.
- MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro : European culture in a tropical milieu*, Ed. Scarecrow Press, Inc, USA, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova a Tropicália*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.
- OLIVEIRA FILHO, Artur Loureiro de. *Pixinguinha – Filho de Ogum Bixiguento*.
 _____ *500 Anos da Música Popular Brasileira*, Museu da Imagem e do Som, FAPERJ, Rio de Janeiro, 2002.
- PEKAR, Harvey. *Sophisticated Basses-The PionneringParts & Players of Duke Ellington Golden Years*, Revista Bass Player, USA, Janeiro/2000.
- PISTON, Walter. *Orchertration*, W. W. Norton & Company, New York, 1995.

RAY, Sônia. *Catálogo de Obras Brasileiras Eruditas para Contrabaixo*, Annablume editora, São Paulo, 1996.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

SIMANDL, F. *New Method for the Doublé Bass*, Book I, Carl Fisher, N. York, s/d.

SIQUEIRA, Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música - Ensaio Histórico*, RJ, Original do autor, 1972.

SUSKIND, Patrick. *O Contrabaixo*, tradução de Anabela Mendes, Difel – Difusão Editorial Ltda. Lisboa, 1984.

SUZIGAN, Geraldo Oliveira. *O que é Música Brasileira*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons do Brasil – Trajetória da Música Instrumental*, SESC, São Paulo, 1991.

VASCONCELOS, Ary. *Luciano Perrone - Biografia*, Rio de Janeiro, s/d, Coleção particular do baterista Oscar Pellon, s/d

_____ *Raízes da Música Popular Brasileira*, Rio Fundo Editora, Rio de Janeiro, 1991.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerário no pensamento social e na literatura*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 1999.

WEHRS, Carlos. *Meio Século de Vida Musical no Rio de Janeiro, 1889-1939*, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira – Indústria Cultural e Identidade*, Ecos Verv, Cient., São Paulo.

ZANON, Sonia Regina. *A obra de câmara para contrabaixo acústico de Edmundo Villani-Côrtes: contribuições interpretativas a partir de considerações sobre o idiomatismo do instrumento*, Dissertação de Mestrado, UniRio, 2005.

INTERNET

História da Música Popular Brasileira no Século XX,
www2.uol.com.br/uptodate/500/1500.HTML.

The New Grove Dictionary of Music and MusiciansTM, Macmillan Publishers Limited, Second Editin,

MULTIMÍDIA

Catálogo Digital – *Radamés Gnattali e seu tempo*

ANEXOS

O contrabaixista Bonfiglio de Oliveira



Nas duas primeiras décadas do século XX, a primeira referência encontrada, sobre contrabaixistas populares no Brasil é de Bonfiglio de Oliveira. Ele foi também trompetista e compositor. Ao depararmos com uma foto do ano de 1912, acendeu-se para nós uma luz no fim do túnel ⁶⁸. Nessa foto vemos o pianista Pádua, o violinista Otaviano, Pixinguinha, então com 16 anos, manejando sua flauta e Bonfiglio de Oliveira segurando um contrabaixo acústico de três cordas, com a mão esquerda e empunhando um arco francês com a mão direita. Todos estão trajados a rigor. A foto foi tirada na Choperia “La Concha” ⁶⁹. Um

⁶⁸ Esta foto também é comentada por Guedes, e Carvalho.

⁶⁹ Apud CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*, Editora 34, São Paulo, 1998, p.54

detalhe que nos chamou a atenção nesta foto é o posicionamento de Bonfiglio em relação ao instrumento. Seu modo de segurar tanto o contrabaixo quanto o arco revela uma postura de quem tem bons conhecimentos dos fundamentos do instrumento.

Para nós esta descoberta foi uma grande surpresa, pois tínhamos Bonfiglio como trompetista e compositor. Ao levantarmos sua biografia fomos informados que: “Após concluir um curso de trompete, começou a atuar como trompetista e contrabaixista em diversos teatros e cinemas cariocas, inclusive na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, sob a regência de Francisco Braga”.⁷⁰ O texto informa ainda: “Aprendeu as primeiras noções de música com o pai, contrabaixista da Banda Mafra de Guaratinguetá”⁷¹.

É bem verdade que esse texto biográfico não traz o nome do pai de Bonfiglio, nem especifica se ele, o pai, tocava contrabaixo tuba ou de cordas, e também não deixa claro se a admissão de Bonfiglio no Teatro Municipal foi como trompetista ou contrabaixista.

No entanto, essa foto vem como resposta à nossa procura por referências sobre a atuação deste instrumento no campo popular das primeiras duas décadas do século XX. Pelo o que nela vemos tudo indica que, o contrabaixo acústico e os contrabaixistas populares, ou seja, aqueles que tocavam outros estilos além de música erudita, como por exemplo música para dançar, já estavam presentes lá no século XIX. De fato, naquele momento, ambos não reuniam as condições ideais para se inserirem no contexto da nova música que estava nascendo no

⁷⁰ *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Art Ed., São Paulo, 1977, p.567

⁷¹ *ibidem*

meio daquela classe social. Além de que o papel do contrabaixo dentro do contexto daquele novo tipo de manifestação musical emergente ainda não estava definido. Como vimos, na época que essa foto foi tirada, as próprias limitações deste instrumento e as condições do parco mercado de música não erudita no Brasil, não eram nada favoráveis para o contrabaixo ou contrabaixistas. Note-se o arco, certamente nesse momento ele ainda era uma peça fundamental para a execução do instrumento. Conforme pode ser constatado em seus dados bibliográficos, Bonfiglio de Oliveira priorizou a performance do trompete em detrimento do contrabaixo. Assim o contrabaixo ficou lá, preterido, no fundo, aguardando o momento certo de adentrar no cenário da música urbana brasileira.

Conversa com Henrique Cazes

(Rio, 24/07/06-12h às 12:40, por telefone.)

Pergunto se ele sabia alguma coisa referente a uma foto que se encontrava exposta em um grande painel (cerca de 2,00 x 1,50) no saguão de entrada do II Encontro de Pesquisadores de Música Popular realizado no auditório da UERJ em 2001, na qual estava estampado um grupo musical de Pixinguinha, provavelmente os Oito Batutas? e nela havia um contrabaixo acústico apoiado em uma cadeira⁷². Lembro-lhe que no seu livro “Choro, do Quintal ao Municipal” tem uma foto de Pixinguinha, aparentando aproximadamente uns 15 anos de idade e segurando uma flauta. Vê-se também Bonfiglio de Oliveira ao contrabaixo acústico empunhando um arco (francês) e ainda o líder deste trio, o pianista Pádua.

H. Cazes – Os Oito Batutas não tinha contrabaixo não. Aquele conjunto era uma esculhambação danada. Era a maior bagunça! Normalmente Pixinguinha escrevia para Tuba. Por exemplo, “Os Diabos do Céu” usavam uma Tuba para fazer os baixos. Quando os “Oito Batutas” volta da Argentina o grupo se dividiu e então Pixinguinha monta sua “orquestra” nos moldes das *jazz bands* muito em voga na época para animar os mais variados tipos de bailes. A cultura musical de Pixinguinha era fundamentada na tradição das bandas de música e portanto, ele estava mais acostumado com a sonoridade da Tuba.

Jorge - Mas e quanto à foto com Bonfiglio? Ela não subentende que o contrabaixo era utilizado de algum modo pelos músicos populares?

⁷² Esta foto mostra o grupo Diabos do Céu e encontra-se à página 50 deste trabalho. Ao iniciarmos este tra

Cazes - É somente a partir dos anos 30 que Pixinguinha vai começar esporadicamente a trabalhar com o Contrabaixo Acústico. Isto se dá quando ele passa a dirigir a Orquestra Brasília. Diferentemente de Pixinguinha, Radamés só usava contrabaixo. Nos arranjos ou nas formações instrumentais. Ele foi o grande impulsionador do uso do contrabaixo acústico na Música Brasileira. Seu grande colaborador neste sentido foi o contrabaixista Vidal. Todo processo de modernização, profissionalização e procura de uma linguagem própria à música brasileira que ocorreu em torno dos anos 30 foi Radamés quem inaugurou. Radamés queria dar um padrão de modernidade para a música brasileira e a utilização do contrabaixo acústico dava essa diferenciação em relação à tuba. A sonoridade da tuba representava o antigo, o velho, já quanto ao contrabaixo sua utilização remetia ao novo ao moderno. Ao longo dos anos 30 durante o momento conhecido na história da música brasileira como a “Era do Rádio” ocorreu “um racha” entre duas correntes desta música popular que se formaram nos anos anteriores. De um lado estavam os “Modernizadores radiofônicos” compostos por nomes como Garoto, Zé Menezes, Ismael Silva e próprio Radamés, e do outro a “Turma do tradicionalismo” representada por Benedito Lacerda entre outros, que eram da opinião que a música brasileira deveria continuar como sempre esteve, ligada à tradição, sem mudanças. Este “racha” levou a uma “bifurcação” que iria gerar dois afluentes diferentes entre si. Cada um deles considerava que sua música era mais “artística”. Um por se manter ligada à tradição, e o outro por estar mais voltado à experimentação. Tais experimentações estavam embasadas nos exemplos das orquestras americanas da época. Dentro dos limites possíveis procurava-se inserir idéias provindas daqueles tipos de grupo no contexto da

música brasileira popular que era praticada naquele momento. Outro fato interessante diz respeito a uma crítica feita pelo pesquisador Humberto Franceschini sobre os arranjos de Radamés na qual o crítico afirmava que este arranjador esculhambou a música brasileira. O interessante é que Gnatalli adorava tal crítica, pois para ele o conteúdo dela era mais um elogio que uma ofensa. Este pensamento generalizado sobre a imagem do compositor e arranjador gaúcho é compartilhado por diversos pesquisadores da música brasileira. Veja por exemplo a declaração de Tinhorão ao realizar uma crítica que destacava os cinquenta anos de carreira de Radamés. O título do artigo já era bem sugestivo: Cinquenta anos a serviço do *jazz* ... Radamés realmente apreciava a música de *jazz*. Gostava de Art Tatum [pianista], apreciava a sonoridade das orquestras jazzistas e através de seu gênio criador procurava aplicar alguns dos conceitos deste estilo em seus trabalhos. O ano de 1928 segundo historiadores é considerado o marco do surgimento de uma linguagem para as orquestras de *jazz*.

Por volta de 1938 a música americana, [individual ou das orquestras] ainda não era muito conhecida por aqui. E a vinda do trio do americano de Benny Goodman viria causar um acontecimento muito importante para música brasileira. O trio era formado por um clarinete, um piano e uma bateria! A partir dos anos 40 um dos elementos mais marcantes daquele tipo de sonoridade o velho, o antigo, a tuba foi substituído pelo moderno o atual. [o contrabaixo]. O ápice deste momento acontece quando do aparecimento do famoso arranjo do samba-canção *Copacabana* gravado por Dick Farney em 1946.

Conversa com Sérgio Barroso

Realizada no Estúdio de Produção de Vídeo de propriedade do contrabaixista Sérgio Barroso, no dia 8 de maio de 2007.

Sérgio – Meu nome é Sérgio Portela Barroso Neto. Nasci em 16 de junho de 1942 no Rio de Janeiro. Minha formação musical... eu comecei a tocar...aliás, como na época o contrabaixo era aquela coisa que a gente sabe que não tinha amplificação... E eu assistia os grupos, eu conseguia ouvir o contrabaixo mas geralmente o contrabaixo no meio de piano, bateria, metais e tudo sem amplificação não aparecia. **Jorge** – Que grupos eram esses? **Sérgio** – Ah... eu me lembro que tinha uns grupos que faziam baile, o Ed Lincoln...Quem tocava baixo com ele na época em que eu conheci era um cara que depois veio a ser técnico da Philips, antes era da Polygram, o Ari Carvalhares, ... E eu ficava ouvindo aquilo ali e pensava... um dia ainda vou ter dinheiro pra comprar um instrumento desse. **Jorge** – Mas ele usava o vertical? **Sérgio** – Não ele usava o acústico. Na época, eu acho que ninguém tinha baixo elétrico aqui. Isso aí quando eu era garoto em 1959 ou 60...Aí com o meu cunhado, Ugo Marotta, a gente começou a fazer um conjunto de brincadeira... Ele já tocava um pouquinho de piano mas eu não tocava nada. Aí peguei a bateria. Tinha um amigo nosso que tocava guitarra. Então era um trio. Mas era um horror. Eu tocando bateria era um horror. **Jorge** – Tocando que tipo de música? **Sérgio** – Ah, música brasileira, samba, samba-canção, bolero, coisas da época. E eu me lembro que a gente era doida pra ter um contrabaixo...Contrabaixista era difícil de arrumar por que não tinha, simplesmente não tinha. A gente conhecia os caras que...a metade dos

caras que tocavam na época amassavam banana... como se diz ... você ficava apertando o braço e dando qualquer nota pra fazer ritmo. Então nós resolvemos juntar dinheiro. Fizemos uma vaquinha e compramos um contrabaixo. de pinho, feito em São Paulo. Aquilo era o que vendia nessas casas de música. Daí nós conseguimos comprar um contrabaixo, só que quem ia tocar? Eu era doido por contrabaixo ... mas eu não sabia nada. Eu tinha estudado piano. Conhecia um pouco de música, conhecia cifras, já tinha tocado um pouquinho de violão, aí o que a gente fez? Nós pegamos um braço de contrabaixo botamos umas tiras de esparadrapo e eu escrevia a cifra no lugar das notas... Aí o Hugo me ensinava a harmonia e eu ficava dando a tônica e a dominante o baile inteiro. Eu me lembro de uma história interessante! A antes de ter um contrabaixo, nós inventamos acho que o primeiro primitivo contrabaixo elétrico da história. Era simplesmente um sarrafo, com as notas marcadas no sarrafo, duas cordas de contrabaixo acústico, um captador de violão, e eu cheguei a fazer baile tocando aquela bodega! (Risos) Era um pau elétrico! Pena que na época não tinha registro. Hoje você conta e o cara não acredita, mas se eu tivesse fotografia do negócio ... era tanta loucura a gente ter um grupo... Pois é... nessa época 60, 61, o Ugo já conhecia o Menescal. Ele tinha tomado aula de violão com não sei quem.... e acabou conhecendo o Menescal que queria fazer um grupo. O Ugo foi como pianista e me empurrou...eu já tocava um pouquinho de contrabaixo e comecei a aprender. **Jorge** – Você teve professor? **Sérgio** – Olha no inicio não ... **Jorge** – Esse inicio seria mais ou menos em que ano? **Sérgio** – 62, 61. Aí eu comecei a...Eu ouvia muitos discos. Eu já tinha comprado uns métodos de contrabaixo que não me lembro agora, que falavam de posição italiana, posição alemã, e aí eu realmente resolvi estudar com

alguém e me indicaram o Sandrino Santoro. Cheguei a tomar umas aulas com ele lá no Teatro Municipal. Não foi muita coisa não. Isso foi em 62, 63. Em 1963 eu já tinha saído do grupo do Menescal. Foi por aí que começou aquele negócio sobre o contrabaixo: “em terra de cego quem tem um olho é rei” , e como tinha pouca gente tocando e eu não queria ficar naquela coisa de embromar, eu comecei a aprender, aprender harmonia, tocar aquelas coisas. Comecei a fazer as minhas amizades e começou a pintar uma porção de coisas e eu saí do grupo do Menescal. O baterista era o João Palma. Quem tocava piano nessa época era o Oscar Castro Neves. O meu cunhado tocava vibrafone e no meu lugar entrou o irmão do Oscar, o Iko. Aí eu comecei a trabalhar. Foi a época em que o Dom Salvador chegou no Rio vindo de São Paulo. Eu já conhecia o Edison Machado, que foi quem me apresentou a ele e nos fizemos aquele Trio. Nós começamos a trabalhar em 64 e em 65 gravamos um disco, o primeiro disco do Trio, O Rio 65 Trio. Em 65, 66 eu já estava bem entrosado no meio musical. Comecei a gravar. Comecei a ficar conhecido em estúdio. Gravei pra *cacete* com o próprio Salvador e conheci uma porção de gente. Passei praticamente uns dez anos gravando bastante por que naquela época tinha muita gravação. **Jorge** – Você chegou a freqüentar o Beco das Garrafas? **Sérgio** – Freqüentei. Peguei o bonde andando mas freqüentei bastante. Até o final. Por que aquilo era ponto de todo mundo aqui no Rio. Quando eu entrei, tinha o Beбето, o Tião Neto, o Gusmão, e depois apareceu o Edson Lobo ... aquele Monjardim, como e o nome dele? ... **Jorge** – Carlos Monjardim! Ah que legal! Conheci-o em São Paulo. **Sérgio** – Pois é, mais tarde apareceu até um que chegou a morar aqui no Rio o ... Zezinho, Zé Alves. **Jorge** – O José Alves, Zé Bicão. **Sérgio** – Ele ficou muito tempo no Rio. Naquela

época tinha um intercâmbio Rio-São Paulo muito maior que hoje em dia. Eu me lembro que teve vários trios de São Paulo que moraram aqui. O trio do César Camargo... **Jorge** – O Sambalanço?. **Sérgio** – O próprio Zimbo Trio vinha bastante. Quer dizer o Rio de Janeiro tinha um movimento musical que hoje em dia não tem... Isso é realmente uma pena hoje em dia. Por que o movimento de música aqui está muito fechado. Você não tem mais essas casas de encontro de músicos. Antes você queria encontrar músicos você ia nesses lugares que estava cheio deles, não é? **Jorge** – E as domingueiras do Beco das Garrafas você chegou a participar? **Sérgio** – A domingueira? Era engraçado, porque o pessoal tocava mais no *Botton* durante a semana. A domingueira era na última boate que era o *Little Club*. Durou bastante tempo. Quer dizer na minha cabeça parece que durou, talvez não tenha durado. Eu era bem novo. Em 62 eu tinha 20 anos. **Jorge** – Você acha que foi importante para o contrabaixo esse movimento de *Jam Session* ? **Sérgio** – Ah claro! Por que quando eu conheci o contrabaixo na música popular, aqui era aquilo que você tinha me dito, era só aquele negócio de marcação. Você sentia uma coisa marcando, mas era um negócio muito rudimentar, né? Com a entrada de novos músicos, de gente mais jovem na música, começaram a importar coisas ...eu acho que o *jazz*, esse negócio de ouvir *jazz* e querer fazer música brasileira, usar a linguagem do *jazz* na música brasileira é que incrementou todos os instrumentos e bastante o contrabaixo. Por que aí os caras começaram a dizer: pó, o contrabaixo não é só isso aqui não, dá pra incrementar um pouquinho. Mas naquela época a gente ainda tinha a limitação de ser um instrumento que era difícil de amplificar ... Aqui no Brasil, principalmente. Por que eu tenho gravações americanas daquela época que você

ouve o baixo com uma nitidez!... **Jorge** – Como você transferiu o *swing* do samba para o contrabaixo, como é que você pensou ao fazer isso? Porque o professor que você teve foi só pra ensinar onde era o Dó, mas pra tocar samba, não. Não é?. **Sérgio** – Isso aí é um negócio que é difícil de explicar. Por que esse negócio de *swing*... por exemplo: às vezes eu vejo um cara novo tocando que tem até mais técnica que eu. Você sabe que a garotada hoje em dia já tem a formação toda e quando você vê o cara já tá tocando. Mas aí eu queria que fosse simples, você explicar essa pergunta que me fez pro cara. Por que você diz: - pô se esse cara caprichar um pouquinho mais nesse tempo ele vai arrasar e não vai ter pra ninguém. (...) Pó, mas é difícil explicar. Eu acho que o negócio do *swing* você tem que ouvir, ouvir, ouvir. **Jorge** – Eu sei, mas você conseguiu colocar uma linguagem. O Bebeto também tinha alguma coisa assim de tocar fazendo do contrabaixo um surdo melódico, né? **Sérgio** – É, eu acho que é por aí. Você se referenciando em instrumentos de percussão. primeiro que você tem que absorver o *swing* do samba, não digo nem tocando contrabaixo, mas qualquer instrumento. Se você não captar o *swing* do samba, vai ficar difícil. E aí eu acho que se você tiver a coisa do *swing* na cabeça acho que transferir pro instrumento que seja lá qual for é fácil. Quer dizer eu sei que não é fácil, mas é por que é difícil de ensinar. Isso aí é um negócio que não se ensina, né? **Jorge** – E você estudava isso ou vinha naturalmente. Por exemplo, tocando uma cifra como que você construía sua linha de contrabaixo? **Sérgio** – Às vezes dependendo da música você pode fazer o *swing* usando só a tônica e a dominante, às vezes você passeia na escala. Por exemplo: um Dó e aí você vai fazer um Ré menor você passa por um Fá, um Lá, até jogando um Sol adiantado... **Jorge** – E o Ritmo? **Sérgio** – Pois é, o ritmo é

aquele *tum-dum-xi-tum-dum*. É tipo um surdo mesmo, só que o surdo com passeio. Tem até certas músicas que você pode fazer o *swing* do surdo mas fazendo *walking bass* ...vem descendo... **Jorge** – O que seria esse *walking bass*? **Sérgio** – Por exemplo: se você tivesse tocando um *Blues*... passeando mesmo sem ficar só em Tônica e Dominante [cantarola uma linha de baixo]. **Jorge** – Ôpa, você fez umas notas mudas aí! **Sérgio** – Não...claro. Têm as notas mudas de passagem aquelas que na partitura você faz um (x) nelas..Eu acho que é por aí... Pra desenvolver esse lado a gente ouvia muito *jazz* na época, então por que não aplicar essas coisas. **Jorge** – Teve muitos trios aqui no Rio? **Sérgio** – Teve. Eu nem me lembro dos nomes. Na época eu cheguei a trabalhar com o trio do Antonio Adolfo [Trio 3D] nós trabalhamos com o Lennie Dale e gravamos um disco que era o Lennie Dale cantando e o trio 3D. **Jorge** - Você aprendeu a tocar com arco sozinho? **Sérgio** – Não!... arco eu?... Foi por isso que eu tomei aula com o Sandrino [Santoro], mas você não me peça pra tocar de arco não. Por que eu nunca mais estudei, aliás é um negócio que é a minha frustração. Eu gostaria de quando eu tiver tempo tomar aula de arco com alguém. Mas eu tenho que começar do zero. Fazer nota branca [semibreve], por que eu já não tenho mais controle nenhum, nunca mais peguei em arco. **Jorge** – É hábito e prática. **Sérgio** – Pois é, arco tem que praticar senão vai ficar com som sujo vai arranhar, entendeu. No disco do Dom Salvador, tinha uma introdução de arco, então eu disse: - Essa aí eu vou fazer mas depois mistura bem...era nota branca, né? até que saiu, mas pô eu nem carreguei o arco pra *nego* não pedir... Eu acho que você pra tocar de arco ainda mais com o baixo amplificado você tem que tocar legal e pra você tocar afinado com o arco é diferente por que o apoio é outro. E pra você

fazer uma passagem decente você tem que estar com o dedo em dia. Eu confesso que não tenho coragem. Deixo o arco em casa e só pego quando ninguém está vendo. **Jorge** – Você chegou a participar de algum festival de *Jazz* daquela época ? **Sérgio** – Cheguei. Mas não tinha tanto festival de *Jazz* não. Tinha uns festivais de *Jazz* e música brasileira na Puc e na Faculdade de Arquitetura, isso eu cheguei a participar sim.

Jorge – E tinha público? **Sérgio** – Que?... Pô, quando era na Puc enchia, lotava aquele negócio, eu sei que ficava o pátio cheio. Era na concha acústica, não era como hoje não. Você não precisava anunciar não, era só botar um por que pô a mídia não mostrava tanta porcaria como mostra hoje em dia. As opções de música que se tinha... você podia ouvir a porcaria, mas tinha muito mais espaço pra música boa. Hoje em dia pra fazer um festival desse o cara tem que investir maciçamente em divulgação por que senão vai pro brejo. E tem que misturar, você vê que no Festival de *Jazz* de hoje em dia eles trazem três, quatro grupos de *jazz*, o resto é *Funk* e até DJ tem. Tem que botar por que senão... **Jorge** – Não tem público... E a amplificação naquela época era com microfone? Como é que era?

Sérgio – Quando tinha um show... Aí a gente tinha microfone. Mas o cara botava o microfone e não sabia microfonar direito. Amplificava o baixo, mas de uma maneira que ficava meio embolado, né?, Mas naqueles clubes de *Jazz* que a gente estava falando, as domingueiras [do Beco] eram sem microfone, era no dedo. Aí apareceu ... eu não me lembro em que ano, apareceu o primeiro captador aqui no Brasil que foi um *Politone*, era um captador que você fincava assim, você botava no meio do cavalete e abria uma rosca até ele fincar, quando eu apareci com aquilo, pô foi o céu. Era um som horrroso que eu me lembro... **Jorge** – É?

Pô, o Politone até que era bom ...Mas você chegou a ver aquele que colava assim no tampo. **Sérgio** – Não, eu tinha um que se colava com uma massinha no cavalete...[*Barcus Berry*],... depois até chegar o *UnderWood* demorou. **Jorge** – Você lembra como os técnicos costumavam captar o som do contrabaixo nas gravações? **Sérgio** – Olha, tinham uns que botavam o microfone na frente das cordas e tinha muita gente que inventou um negócio de enrolar microfone numa flanela e enfiar no estandarte. E você conhece os sons das gravações de baixo daquela época, né?. Ficava aquela coisa meio... Eu não sei por que, mas naquela época, não sei se era a mesa mas o som não ficava nítido. Aí muitas vezes no estúdio o cara pedia pra tocar sequinho pra não embolar com o violão. Tem que segurar a nota ...Por isso quando apareceu o baixo elétrico e eles pegavam o cabo e enfiavam direto lá [na mesa] acharam que...isso aí não serve mais não, [o baixo acústico]. Tem que ser baixo elétrico, e foi só baixo elétrico e podia ser o que fosse era só baixo elétrico. Só década de 80 é que os caras começaram a chamar de volta o baixo acústico. Eu me lembro até que eu gravei um disco do Tom com o Edu que me chamaram pra gravar de baixo acústico. Eles [Tom e Edu] queriam baixo acústico, talvez por que já começassem a ouvir as gravações que vinham de fora com o baixo acústico bem gravado. **Jorge** – É, porque o Ron Carter também gravou com o Tom, né? De baixo acústico. **Sérgio** – É, aí começou a volta e hoje em dia todo mundo já sabe gravar baixo acústico, apesar de você ainda ter que ficar de olho, e pedir isso pedir aquilo. **Jorge** – Pelo que eu observei nesse momento aí, dos anos 60, não sei se você considera isso também, foi como uma descoberta do baixo acústico. Aqueles *combos*, aqueles grupos maiores usaram-no em introduções. Teve várias músicas com introdução de baixo

acústico. **Sérgio** – Ah sim....claro. **Jorge** – Ostinatos juntos com outros instrumentos, solis... e finalizando eu acho que pela primeira vez o contrabaixo começa a improvisar na música brasileira, né? Foi nessa época? **Sérgio** – Foi, mas isso veio tudo dos trios americanos, né? tipo Oscar Peterson. Eu me lembro. que quando aquele disco saiu aqui, foi um marco. Era o Oscar Peterson, Ray Brown e Ed ... aquele disco da trilha do *West Side History*. Esse disco aí quando apareceu era cheio de Soli, solo de baixo, de introdução de piano junto com o baixo, isso ai os trios importaram tudo pra música brasileira, isso ai foi influencia de lá. Justamente na década de 60 o baixo acústico começou a ter outro papel, saiu do porão e veio pra varanda. Eu acho que o cara que ficou tocando baixo em boate na década de 40 de 50 deve ter morrido de tédio, por que ficava fazendo aquela marcação igual a noite inteira e ninguém ouvia ele. Realmente foi uma mudança muito grande. **Jorge** – E vocês fizeram tudo isso na raça, né? **Sérgio** – Ah! sim. Porque tinha que se impor. Ninguém conhecia isso e era difícil aquele negócio do som, né? Não tinha amplificação. Eu me lembro que naquela época eu tinha mais calo no dedo. E era cada calo enorme por que eu tocava no peito. **Jorge** – As cordas eram muito altas? **Sérgio** – As cordas eram altas ... Quando eu comecei a tocar era difícil encontrar corda de aço no Brasil, nas lojas só tinha corda de tripa. Então aquela corda de tripa tinha um som velado e mole e quando ficava velha começava a descascar...era um horror eu não sei como e que eu consegui resistir! **Jorge** – Ser contrabaixista era um horror? **Sérgio** – É. Por que hoje em dia as possibilidades do instrumento mudaram da água pro vinho...e engraçado é que o contrabaixo na música clássica ... já tinha peças pra contrabaixo..você ouve e pô... como é que demorou tanto pros caras de música

popular chegar nessa? **Jorge** – Os bateristas, os contrabaixistas e os pianistas na bossa nova quer dizer a cozinha, né? Você sentia nessa época que havia mais interação pra criar algumas nuances, *suíngues* diferentes entre esses músicos ou tocava cada um na sua e vamos embora? **Sérgio** – Tinha sim. Acontecia. Mas não é como hoje em dia que tem essa consciência de interação... hoje inclusive, a graça da música tá aí, né? Você tocar música improvisada e interagir um com o outro por que senão... Hoje em dia eu não acho a mínima graça tocar cada um pra um lado. Naquela época eu acho que por falta de informação se tocava muito assim. Eu estou falando assim em clubes de *Jazz*... Hoje quando você vai dar uma canja ou vai tocar a vontade sem ter nada ensaiado, você procura interagir porque senão não tem graça. E você pensa que o público leigo não nota? Nota sim. Ele percebe a diferença quando se está interagindo e quando não está. É subliminar essa coisa. **Jorge** – A partir dos anos 70 o contrabaixo sumiu acústico. O que você tem a dizer sobre o sumiço desse instrumento? **Sérgio** – É porque justamente nos anos 70 começou a aparecer a fusão, o *fusion*, na música americana. Era muita coisa *funkeada* e coisa e tal. Na própria música brasileira no final da década de 60 apareceu a pilantragem, que era um negócio mais *funkeado*. Trabalhei com o Simonal... **Jorge** – Hum...Você tocou então com a pilantragem? **Sérgio** – Pô... eu toquei muito. Eu gravei muita pilantragem com aquele compositor...É um cara que gravou muito esse negócio. Ele era produtor e gravou muita pilantragem... e isso aí um era prato feito pra baixo elétrico. E ninguém queria mais saber, encostaram mesmo o baixo acústico. Eu me lembro que eu só gravava de baixo elétrico não tinha mais nada para baixo acústico. O baixo acústico só voltou.... Tem até um baixista que eu não sei como ele resistiu, por

que ele não toca baixo elétrico acho que nunca tocou. É o Paulo Russo. Eu vou até perguntar a ele: como é que você passou a década de 70? Mas eu acho que [o contrabaixo] começou a voltar mesmo na década de 80, aos pouquinhos...

Jorge – Com os independentes? Gravação dos independentes talvez. **Sérgio** –

Eu só viajava com o baixo elétrico. Até com a Elizete Cardoso. Eu trabalhei com a Elizete Cardoso. A Elizete Cardoso é uma cantora que a música dela é baixo acústico! O disco que eu gravei com ela, as viagens que eu fiz com ela era só

baixo elétrico. **Jorge** – E como é que e tocar o baixo elétrico com cabeça de baixista acústico? **Sérgio** – Eu nunca fui. Eu acho que eu nunca fui um baixista

elétrico. Eu transferi... Eu tocava do mesmo jeito só que com o baixo elétrico. Tanto que eu nunca entrei nessa onda de *slap*, por que essa maneira que se toca baixo elétrico hoje em dia, até tocando samba é diferente. É uma maneira de *suingar*

diferente. Eu sinceramente não sei fazer isso no baixo elétrico. Eu parei de pegar o baixo elétrico, não sei mesmo. Quando. parei de tocar baixo elétrico foi que começou a aparecer essa onda. Se o cara me chamar pra tocar baixo elétrico eu digo: - se você quiser o feijão com arroz eu faço, agora se precisar de algo mais eu não sei fazer. Porque é outro instrumento, é outra maneira de tocar. **Jorge** –

Eu queria que você [dissesse]...se tem algum trabalho seu com o baixo acústico onde você acha que o contrabaixo teve algum destaque. **Sérgio** – Não. Trabalhos

daquela época não (...) porque na época que eu gravei mesmo de baixo acústico, não tinha muitos solos de baixo não ... **Jorge** - Mas no disco do Rio 65 Trio tem

um solo de uma música que eu não me lembro qual é a música agora que é muito interessante... um que você emprega bastante a escala de blues. O que era.era moda na época. **Sérgio** – Era moda e pra te falar a verdade, naquela época eu

não tava maduro. E não era muito comum você solar no contrabaixo acústico. Só nas *jam-sessions*. Então o teu vocabulário era limitado ...então você usar a escala de blues... era a coisa mais fácil. Eu me lembro ... eu sei qual é o solo. **Jorge** – Muito bem construído por sinal. Ritmicamente e melodicamente. **Sérgio** – Tinha que ser ritmicamente, por que o vocabulário era limitado.

Conversa com Edson Lobo

Encontro realizado no dia 07 de maio de 2007 na Livraria Letras e Expressões situada no bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro.

Edson – Meu nome é Edson Lowndes de Gusmão Lobo. É um nome meio grande e ficou o nome artístico de Edson Lobo. Eu nasci no Rio de Janeiro em 28 de abril de 1947. A minha formação musical foi mínima. Porque quando comecei a gostar de música...eu com 14 pra 15 anos tive vontade de aprender violão. Aí eu comecei a estudar violão com um professor e me ensinava cifra e tal... ate que fui assistir a um ensaio. O meu irmão tocava num conjunto em Ipanema com um rapaz chamado Aloísio Milanês. Quem tocava muito lá era o Arthur Verocai. O baterista era o meu irmão que depois largou e se formou em Economia. Então eu ouvia o Chuca que é o Jorge André, ele tocava violão. O pai dele era contrabaixista, por isso ele também era o contrabaixista do grupo. Mas ele não ia, ele faltava muito aos ensaios, que eram aqui em Ipanema. Então, todo mundo tocava mas o contrabaixo ficava lá encostado. Um dia o meu irmão sugeriu de eu começar a tocar contrabaixo, e foi daí que eu comecei. Peguei o contrabaixo e achei legal por que quando eu era garoto eu gostava muito de batucar, a minha bagunça na escola era batucar. Não era de arruaça, de brigar, nada disso, mas se rolava uma batucadinha eu tava lá no meio. E na batucada eu gostava de fazer a marcação, de fazer o grave. Então no dia em que eu peguei o contrabaixo, que eu toquei, eu falei: - isso aqui é um negócio que soa que nem um bombo, ou surdo. Eu me identifiquei e falei - pô é esse instrumento que eu gosto. Foi ai que sem querer eu me encontrei. Daí comecei a tocar assim na orelhada, com o pianista dizendo: ai é

Dó, ai é Fá, e eu sem saber uma nota decorava, ia aprendendo assim. Depois peguei uma aulinha de teoria musical com uma professora que tinha na minha rua. Estudei um pouquinho, o bastante pra eu começar a aprender as posições, saber as notas no contrabaixo. Pelo violão eu fui mais ou menos vendo que aquelas primeiras quatro cordas, eram os mesmos sons, embora mais graves. No início era uma dificuldade pro ouvido entender o som da corda Mi...eu não conseguia, por que o ouvido não ouvia, aquilo e grave demais. Então eu ganhei um método do Gusmão e comecei a brincar. Daí eu comecei então esse negócio de *Jam Session*. A gente se reunia muito em apartamento aqui em Ipanema. O cara chamava e eu estava ali no grupinho. Ia por que sempre o contrabaixo era o instrumento que tinha menos. Bateristas sempre apareciam vários né?E um pouquinho antes dos 14 anos eu comecei a freqüentar o Beco, na domingueira do Little Club. **Jorge** – Só uma perguntinha, como e que você conseguiu o primeiro contrabaixo? **Edson** – Na época que eu comecei a freqüentar a casa do Aluisio tinha um contrabaixo que era do pai do Chuca (Jorge André). Embora ele até fosse talentoso e tudo, ele era mais chegado ao violão. Aí eu comecei a ter contato, daí logo depois eu consegui comprar um. Pedi minha mãe pra me ajudar, ela me ajudou. O Aluisio também me deu um pouquinho, e eu comprei um contrabaixo e comecei a praticar, a treinar mas assim na orelhada, tirando de qualquer maneira. Foi aí que eu conheci o Gusmão, ele me deu um método - esse método de escalas Russo - e me deu um arco. **Jorge** Qual e o método mesmo? **Edson** – Foi o Simandl e esse russo que você falou o nome Nicolas... e ai eu realmente eu meti a cara. **Jorge** – E você ganhou um arco. E ai como que você se virou com o arco? **Edson** – É, o arco eu não sabia como fazer ainda né? Então ai

eu fui à escola nacional de musica pegar umas aulas, na época o professor da Escola Nacional de Musica era o Antonio Pedro Mião, ele era o professor da ENM que é a universidade do Rio. E aí eu não entrei pra faculdade direto. Não fiz vestibular nenhum não. Ele começou a me dar umas aulas assim come se eu fosse ouvinte. E aí ele me ensinou a maneira de pegar o arco e tal, mas na época eu estava com a cabeça assim pra tocar o *Jazz* pra tocar o popular, eu não levei muito a sério a coisa, e o professor você sabe como e que e... metódico, aquela coisa mais ortodoxa. Então nesse meio tempo eu conheci o contrabaixista Cecil Macbee numa Jam Session aqui em Ipanema. **Jorge** – Que ano foi isso? **Edson** – Isso foi me parece de 64 pra 65... a primeira vez que o Paul Winter veio ao Brasil. O Cecil lá nos Estados Unidos se projetou com o quarteto do Charles Loid saxofonista que era com o Jack Dejonette e Keyth Jarret, um quarteto maravilhoso, um quarteto completo, viajaram o mundo inteiro, se bem que ele gravava com todo mundo. Sempre gravou na Blue Note, gravou com o saxofonista Jack MacLean e grandes expoentes do *Jazz*, daí quando ele me conheceu aconteceu uma coincidência. Eles vieram tocar num teatro que tinha na cidade e passar um mês no Rio. Ele estava num apartamento na Sa Ferreira que ficava perto de onde eu morava. Por um motivo qualquer ele teve que largar o apartamento. Daí meu irmão mais velho e minha mãe sugeriram: - Edson vê se ele não quer ficar aqui em casa. Ele passou 15 dias lá. Porra! aí foi contrabaixo de manha à noite. Ele começou a me mostrar os lances, posições e quando foi embora ele falou pra eu nunca deixar de praticar! Me deu esse conselho e partiu. Aquilo foi assim como um mestre, um guru. Depois que ele foi embora e eu peguei o instrumento, e fiquei um ano em casa. Um ano que eu pouco saia, até pra tocar.

Estudando de manha à noite e aí aconteceu. Nesse um ano, eu tocava muito na casa do Tenório. Nesse período a gente ia pra lá e ficava as tardes tocando. Meu amigo viu no jornal um concurso que ia ter pra sinfônica. Aí o Áureo falou comigo: - Edson tem um concurso aí por que e que você não faz? E o Tenório me incentivou muito a comprar material didático pra estudar, sonatas pra contrabaixo. Por que ele pesquisava, era um cara pesquisador. Ele era maravilhoso. Ele tocava uns negócios de Mussorgisk e a gente começou a fazer aqueles *Quadros de uma Exposição*, adaptado para o trio. O Tenório era um cara muito estudioso. Então eu estava com os dedos em dia com esse negócio de Sonatas. Fui fazer [o concurso]. Mas fui fazer assim de onda e passei em primeiro lugar. Daí entrou eu e o Gabriel Bezerra, pai do Saulo. **Jorge** – E o que você tocou? **Edson** – Eu toquei uma sonata do Bottesini se não me engano. E umas leituras a primeira vista. Mas o Isaac gostou muito. **Jorge** – Que idade você tinha? **Edson** – Eu tava com 17 pra 18 eu acho que foi de 64 pra 65. Eu muito jovem, bem com cara de garoto, assim a maneira do *pizzicato* ele sentiu que eu tinha uma formação jazzística e gostou. E realmente eu tava assim... a minha técnica estava assim aflorando, por que eu fiquei um ano em casa estudando tipo dez horas por dia. Quando o Cecil me deu aquele conselho, eu falei - é nessa que eu vou. Eu vi uma coisa nele que não via nos músicos brasileiros que eu tinha conhecido. Eu conheci poucos não vi muitos contrabaixistas. Depois é que eu fui conhecer o Zé Alves, o pessoal mais de perto, mas até ai eu era um garoto, nunca tinha visto. Comecei a me entender na música ali naquele conjuntinho, querendo aprender violão, eu não conhecia o meio musical brasileiro. Mas quando eu comecei a sair um pouquinho pra ouvir, eu vi que as pessoas tinham muita facilidade de tocar assim ouvindo

tudo, mas que em geral os músicos populares brasileiros na época, não eram estudiosos. Então tecnicamente era muito feio a maneira de tocar. Quando eu vi o Ceil tocando com aquela técnica bonita, aquela elegância, aquela maneira de segurar o instrumento e tocando *jazz* eu fiquei apaixonado. E falei – não, isso aí é diferente, o cara só toca as notas certas e tem uma técnica bonita, ele pode tocar qualquer música. Quando eu vi o Cecil tocar eu falei - pô o músico de lá pode tocar qualquer música, pode tocar em qualquer orquestra! Por que o Cecil era assim. Ele tocava *jazz*, ele veio tocando *jazz*, mas tocava de arco muito bem, tinha uma técnica clássica, entende? Ele possuía a posição perfeita à uma maneira do um *spalla* de uma orquestra erudita entende? Então aquilo me admirou e eu falei - pô que bonito ver isso. Por que quando eu comecei a tocar, sabe aquele negócio de família né?...minha mãe falou que música é negocio de saltimbanco, de judeu errante. E o músico era muito boêmio mesmo, era músico da noite. Tinham uns que eram muito da birita. Eram caras talentosos mas viviam a base da energia do álcool. Eu não tinha muita tendência pra ser um cara boêmio. A minha cara não era pra ser cara boêmio. Então quando eu vi o Cecil eu falei: Tudo o que eu quero é isso aí. Quando eu vi que ele conseguiu aquilo tudo com estudo, eu pensei: - vou conseguir. Quando eu saí tocando as pessoas ficavam impressionadas mesmo. Talvez depois muita gente veio descobrir, até os próprios músicos que eu não tinha ainda aquela cancha pra chegar pra harmonizar com facilidade, que eu não tinha ainda essa estrada. Mas todo mundo se impressionava muito por que eu já tinha uma técnica e saia tudo limpinho. Sabe as coisas rolavam assim. Então músico, até contrabaixista, nego me pedia pra ensinar. Mas eu não entendia nada, e os caras já eram profissionais... **Jorge** – Mas o problema era o contrabaixo

popular não era que ninguém ensinava por aqui? **Edson** – Tanto que às vezes eu ia tocar numa Jam Session eu ouvia nego falando, pô esse cara aí é americano? Porque a influencia do Cecil pra mim, a pessoa dele, nem tanto o tocar dele que eu não vi tanto, mas aquela influência do que ele me falou foi tanta que foi isso que me fez me agulhar... **Jorge** – Só uma pergunta Edson e o disco do Don Salvador Trio? **Edson** – Justamente depois desse tempinho de uns dois anos que eu toquei com o Tenório...– O Dom Salvador Trio foi gravado em 65 pra 66 me parece, eu acho que foi, antes ele gravou o Rio 65 Trio, que era com o Edson Machado e o Sergio Barroso, depois um pouquinho depois disso foi que ele formou o Salvador Trio com o Vitor Manga e comigo. **Jorge** - Porque na contra capa do disco fala em 64, e fala que você tinha conhecido o Cecil... **Edson** – Isso, fala, e eu ate fiz questão, porque quem escreveu foi o José Domingos Rafaeli, jornalista que entende muito de *jazz*, escrevia no Jornal do Brasil, no Globo, era grande jornalista e grande conhecedor de *Jazz*. Ele entrevistou a gente e fez a contra capa, então eu contei essa historia do Cecil... Foi aí que o Don Salvador me chamou pra tocar com ele. Com o Tenório eu fiz alguns trabalhos profissionais, mas tudo muito...[solto]. O Tenório estava um tanto fora do cenário musical nesse período. Então a gente tocava muito em casa e fazia gravações só depois eu fui fazer o meu primeiro show. Foi com a Leny Andrade e o Gusmão cantando. O Gusmão antes de ser contrabaixista era cantor. O Gusmão me contou que o Beco durou 7 anos. O primeiro contrabaixista de lá foi o Tião Neto e o primeiro pianista foi o Sergio Mendes. Eu sei que no primeiro ano do Beco o baixista foi o Tião Neto e os outros seis anos foi o Manuel Gusmao. O Gusmão entrou no lugar do Tião e ficou até o Beco fechar. Eu ia assistir a domingueira da tarde porque eu era garoto

e não entrava, né? Pagava lá o preço de uma entrada um *cuba libre* e ficava vendo o pessoal tocar. Eu não tocava ainda, eu tava aprendendo violão. **Jorge** – E os contrabaixistas eram sempre os mesmos? **Edson** – Nas *jam sessions* o contrabaixista que mais me lembro é o Sergio Barroso, eu acho que era ele...**Jorge** – Você acha que essas *jam* tiveram alguma importância pro desenvolvimento do contrabaixo na musica brasileira? **Edson** – Eu acho que tinha sim. Por que era música que... por exemplo: o samba-*jazz* e tudo o que se fazia, o contrabaixo já era um instrumento que já estava chamando pro instrumento. **Jorge** – Como assim? **Edson** – No regional praticamente não tinha contrabaixo. Só em gravação. Então por exemplo: a própria bateria e o piano eram instrumentos... quase do regional. Então... talvez... eu não sei se por isso o contrabaixo não foi assim.... muito desenvolvido na musica brasileira. Talvez por ele não ser parte do regional. Agora com o negocio do *jazz* o contrabaixo começou a fazer falta. Quando a Bossa Nova chegou o contrabaixo já foi um instrumento que começou a ser visto. **Jorge** – A bossa nova do Beco, vamos dizer assim. **Edson** – A bossa nova do Beco. Por que o pessoal que tocava música brasileira o samba-*jazz*, tocava *jazz* também. A turma toda e mais os músicos americanos que vinham [para cá] iam ao Beco. Como Horace Silver, e tudo, né? Isso trouxe muita influência pra música...o Horace Silver segundo o Gusmão foi vital. No Beco aqueles quintetos todos, Meirelles, era tudo influenciado pelo quinteto do Horace Silver, completamente Horace Silver. **Jorge** – Agora veja só vamos falar um pouquinho sobre a tecnologia do contrabaixo. **Jorge** – Me diga uma coisa, a ação do contrabaixo naquela época, era muito alta, muito baixa, como eram as cordas, a dificuldade de encontrar cordas ... **Edson** – Bom no meu primeiro contrabaixo

eram aquelas cordas de nylon, uma era branca, outra vermelha, outra era verde, cada corda de uma cor, isso o primeiro ai depois que eu comprei esse instrumento com o João, lá em Governador Valadares que eu...já conhecia a...Thomastic, já tocando de arco estudando de arco. **Jorge** – As cordas eram muito altas, muito distante do espelho? **Edson** – O primeiro era bem alto, inclusive foi engraçado que esse primeiro contrabaixo eu não sabia que usava alma, daí uma vez fui tirar...o cavalete bateu com uma força e a minha mãe...tinha medo que o contrabaixo tinha vida. Depois é que eu fui saber que tinha aquela peça lá e ai depois eu comecei a entender. Eu tive um baixo do Zótolo, que depois foi comprado pelo Noveli...e acabou vendido pra alguém. **Jorge** – O Noveli tocava acústico? **Edson** – Tocava. E era muito talentoso. Só que depois ele passou pro baixo elétrico. **Jorge** – Você sabe se ele tem alguma gravação de baixo acústico. **Edson** – Tem. Eu acho que tem, agora você me pegou, por que ele realmente...**Jorge** – Com o Milton ele praticamente gravou tudo de elétrico. **Edson** – É verdade eu não sei se chegou a gravar com acústico não, talvez alguma coisinha mas ele logo, logo pegou o elétrico. Mas ele era muito musical ele tinha muita facilidade mas eu acho que ele não chegou a estudar não, se dedicar mesmo, estudar eu acho que não. **Jorge** – Ele era carioca? **Edson** – Não ele é Pernambucano, eu acho que o Noveli não chegou a estudar tecnicamente o contrabaixo. Por que, eu penso, que se ele tivesse estudado tecnicamente, provavelmente ele teria feito mais coisas, por que a musicalidade que ele tinha. Ele tinha muita facilidade mas eu acho que ele era da turma que ia só no ouvidol. Como ele tinha muita facilidade talvez ele não ligasse muito. **Jorge** – Uma coisa, as gravações como é que era o esquema da gravação? **Edson** – O que eu peguei

de gravação assim, na verdade, por que quando eu comecei a tocar eu não peguei a bossa nova efervescente, quando eu comecei a tocar por exemplo aqueles trios todos já tinham gravado, Trio Tamba... **Jorge** – Mas você gravou com o próprio Salvador? **Edson** – É gravei, justamente com o Salvador. **Jorge** – Com o Vitor Assis? **Edson** – Com o Vitor Assis, foi o que marcou mais. Eu gravei os 3 primeiros discos do Vitor, o primeiro foi *Desenhos*, eu acho que foi 66, ou 65 pra 66. O quarteto era o Tenório, o Chico batera, eu de baixo e o Vitor. E um dos dias da gravação, o Tenório foi em casa pra fazer alguma coisa, tava chovendo muito e ele não pode voltar [pro estúdio]. Foi ai que a gente gravou o dueto que a gente compôs na hora, eu e o Vitor, justamente por que não tinha piano. Resolvemos tocar um negocio junto. O Vitor tinha muito senso de improvisação, aí nós compomos e ficou a nossa composição. Acho que foi em janeiro de 66, foi uma chuva daquelas, ai depois eu gravei com o Salvador...**Jorge** – Foi depois do Vitor que você gravou com o Dom Salvador? **Edson** – Não, eu acho que foi antes, eu acho que com o Salvador eu devo ter gravado em 65, foi no inicio de 65 uma coisa assim. Aí eu gravei com o Vitor esse primeiro e em 69 eu gravei mais dois com ele, um tocando Tom e outro que ele deu o titulo de *Esperanto* onde a gente gravou uns temas de *jazz*. Em 69 o ano em que eu toquei com o Marcos Valle. Mas o que eu estava te falando, sobre aquele negocio dos Trios, nesse ano de 65 quando eu comecei a tocar. O Trio Tamba já era consagrado. Aqueles trios, Sambalanço todos esses trios, todo mundo já conhecia entende. Esse pessoal todo já tinha aparecido já eram músicos que vinham tocando...eu não... (...) **Jorge** – Bom agora eu vou falar aqui do que eu considereei como a descoberta do baixo acústico naquele período, por que como você mesmo já colocou o baixo acústico,

e a bateria não tinham muita evidencia na música brasileira... **Edson** – Não era que nem violão, que nem acordeom. **Jorge** – E nesse momento eles começam eles viram os solistas? **Edson** – Eles viram os solistas é verdade. O baixo então... começa a aparecer solo de contrabaixo, não tinha nem contrabaixo. Um dos primeiros que eu me lembro de ter ouvido assim em um solo de arco foi o Luis Chaves. **Jorge** – Outra coisa que eu percebi também, não sei se você pode falar alguma coisa, foi o contrabaixo tocando junto com a melodia ou então uma frase no meio, um negócio em uníssono com o piano. Isso ai era uma praxe? **Edson** – É, eu tenho a impressão, que isso talvez tivesse uma certa influencia dos trios de *jazz* tanto que você vê que aquele trio do Macoy Tinner. Tinha uns temas que era a mão esquerda do piano, com o baixo em uníssono. Foi um disco que saiu no Brasil e eu acho que influenciou muito músico. **Jorge** – Agora, na sua visão o que será que aconteceu nos anos 70 o que contrabaixo acústico sumiu, por que será que aconteceu isso? **Edson** – É, teve uma época que infelizmente o baixo acústico foi execrado, essa foi a palavra, pode crer. Infelizmente o cara ter um baixo acústico era marginalizado, e foi justamente quando eu voltei da França. Foi quando aconteceu justamente o negócio da sinfônica, que eu fiz o concurso entrei mas sai logo depois, por que eu queria aprender mais a música popular. Eu percebi que me faltava isso, eu falei: Não, está me faltando aquela intuição, que o músico da noite tem, já que eu não toquei na noite. **Jorge** – Que intuição? **Edson** – De tirar de ouvido, de tocar de ouvido, eu tinha assim uma certa prática de Jam Session eu conhecia os temas mas na hora do vamos lá, o ouvido ainda não sacava bem de ir junto. Então ai eu entrei pra sinfônica, falei - bom legal. Eu tenho uma técnica que eu posso desenvolver aqui para tocar o clássico. Mas aquilo que

eles tocam eu não faço ainda, então eu fiquei meio enciumado com o negócio falei, eu quero aprender isso. Me atraía muito aquilo, foi ai que eu resolvi sair. Eu não tinha muito compromisso pelo lado financeiro. Eu era solteiro morava com a mãe, então não tinha esse tipo de preocupação ainda. Daí quando chegou em 67 eu falei - pô não tá aparecendo quase nada pra fazer, já começou a ficar difícil. Foi quando eu conheci a Tita, ai a gente começou a se gostar...Mas eu comecei a olhar e falar: Tita, tá difícil aqui e eu em 67 eu já estava assim...fui me retraindo com o ambiente musical...mas ai começou a ficar mesmo difícil e não apareceu nada e eu resolvi ir pra França. Aí eu falei com a Tita, não tem jeito. Não tô conseguindo nada aqui. A Tita tinha gravado um disco de bossa nova maravilhoso isso em 64 com arranjos do Eumir, do Gaia, do Paulo Moura e do Meirelles, a turma da bossa nova todo mundo tava no disco dela. O Eumir é o pianista do disco, o baixista deve ser da turma dos Marinheiros, Tião Neto, Gusmão, o baterista Edson Machado, João Palma essa turma maravilhosa, pô eu lembro daquele pessoal na bossa nova,...eu vou pra França...assuntos...quando eu volto pro Brasil, nas rádios só tocavam “Que tudo vá pro inferno”...