

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

A PEDAGOGIA DO CONTRABAIXO BRASILEIRO
POR UM OLHAR PERCUSSIVO

MARCOS LUIS SOUZA LIMA

RIO DE JANEIRO, 2013

A PEDAGOGIA DO CONTRABAIXO BRASILEIRO
POR UM OLHAR PERCUSSIVO

por

Marcos Luís Souza Lima

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

Rio de Janeiro, 2013.

AGRADECIMENTOS

Às minhas duas mães Ciça e Concita pelo amor, dedicação e incentivo ao longo de todos esses anos.

Aos amigos Felipe Tolla, Marcelo Guerreiro, Rafael Erthal, Acácia Lima, Thiago Kropf, Júnior Sant'Anna, Gabriel Barbosa, Ledjne Motta, Gabriela Jaccoud, Paula Elisa, Jaqueline da Luz, Aluysio Augusto, Ivy Moraes, Carlos Henrique, Paulo Vaz, Thiago Mattos e tantos outros, pois, sem amizade, nada é possível.

Aos Badecos e também amigos Renato Dias, Igor Siqueira, Fabiano Ribeiro e Gabriel Policarpo.

Aos meus amigos do curso de Ciências Sociais no IFCS.

Ao meu professor de Contrabaixo Alexandre Magalhães.

À formidável professora Elizabeth Travassos.

LIMA, Marcos Luís Souza. *Pedagogia do Contrabaixo Brasileiro por um olhar Percussivo*. 2013. Monografia – Licenciatura em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia trata do ensino do Contrabaixo com o foco restrito à Música Brasileira. Em especial, àquelas com origem na rítmica da Cultura Africana no Brasil, como Samba, Maracatu, Ijexá e outros. Desta forma, foram analisados três métodos de Contrabaixo do instrumentista Adriano Giffoni, e um de Contrabaixo e Bateria de Gilbeto Syllos. Após a análise, buscou-se o referencial teórico da *Metáfora* do autor Keith Swanwick, no livro *Ensinando Música Musicalmente*, como ferramenta para propor três aulas para o ensino do Contrabaixo através de Instrumentos de Percussão típicos de cada um dos gêneros em questão.

Palavras-chave: Contrabaixo, Percussão, Música Brasileira, Giffoni, Syllos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Syntagma musicum* 1618, Família dos instrumentos da Viola da Gamba em vários tamanhos.

Figura 2: VERONENSE, Pablo. *Bodas de Caná 1563*.

Figura 3: Modelo Sting Precision Bass 50's, uma reedição inspirada no primeiro modelo criado por Leo Fender e que é comercializado até hoje.

Figura 4: Partido-Alto (PEREIRA, 2007, p. 14).

Figura 5: Samba (PEREIRA, 2007, p.12).

Figura 6: *Síncopes Brasileiras* - exercício de escalas com Síncope (GIFFONI, 1997, p.11)

Figura 7: Samba de Partido-Alto (GIFFONI, 1997, p.15).

Figura 8. Partido Alto (SYLLOS, 2003, p.33).

Figura 9. Síntese do Partido-Alto visto até então no trabalho.

Figura 10 – Exemplos 1 e 2 de Xote (GIFFONI, 2010, p.33).

Figura 11. Xote (GIFFONI, 1997, p.41).

Figura 12 – Slap no Samba II (GIFFONI, 2002, p.18).

Figura 13– Ijexá, linha de Contrabaixo e Bateria (fonte: Syllos , 2003, p. 51).

Figura 14. Bossa-nova, primeiro exemplo do estilo no livro (PEREIRA, 2007, p. 22).

Figura 15. Chorinho (GIFFONI, 2002, p.22).

Figuras 16 e 17: Escola de Samba e Samba (ROCCA, 1986, p. 40-45).

Figura 18: Samba de Partido-Alto (fonte: Rocca, 1986, p. 44).

Figura 19: Maracatu de Baque Virado (Rocca, 1986, p. 44).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 – DO CONTRABAIXO: CONTEXTUALIZAÇÃO.....	9
1.1 Primórdios.....	9
1.2 No Jazz.....	11
1.3 Fender Precision Bass.....	14
CAPÍTULO 2 – A QUESTÃO DA PERCUSSÃO NOS MÉTODOS DE CONTRABAIXO.....	16
CAPÍTULO 3 – ENSINADO CONTRABAIXO MUSICALMENTE.....	29
3.1 Questões teóricas.....	29
3.2 Propostas práticas.....	30
3.2.1 Samba.....	33
3.2.2 Samba de Partido-Alto.....	35
3.2.3 Maracatu de Baque Virado.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
BIBLIOGRAFIA.....	38

INTRODUÇÃO

Na procura do tema de conclusão do curso Licenciatura em Música, optei por estudar um assunto que fosse próximo ao meu campo de ação: o Contrabaixo, instrumento ao qual me dedico há mais de dez anos (primeiramente em sua versão Elétrica e, há cerca de dois anos, também com Contrabaixo Acústico). Parto de minha experiência como instrumentista, professor e aluno, para abordar *um olhar percussivo sobre o Contrabaixo restrito à Música Popular do Brasil* e ver de que forma ele foi abordado pelos autores que veremos.

Assim, quando se tratando de certos gêneros da Música Brasileira, principalmente daqueles regidos por forte tradição rítmica da cultura Africana, o que se percebe é uma carência de sistematização para o ensino das mesmas. Ainda é hábito trabalhar sob a premissa da imersão na *brasilidade* ou do *sotaque* (SWANWICH, 2003). Com informações transmitidas somente pela via empírica, o que se vê, muitas das vezes, é o *aprende-se fazendo* e o talento individual como pré-requisitos para uma aprendizagem de sucesso.

Trata-se de manifestações musicais populares, cujo aprendizado tende a ser informal e de transmissão oral, como sempre foi feito: imitação, repetição, observação e memorização. Porém, não se afirma aqui que o que se busca desabone esta abordagem, uma vez que a tradição oral é um dos elementos formadores da Cultura Nacional Brasileira (que é matéria prima deste trabalho).

Por tradição, sabemos que nas comunidades populares o ensino dos ritmos e da técnica de execução dos diferentes instrumentos de percussão e ritmos brasileiros é feito pela tradição oral e por assimilação. No meio acadêmico, o percussionista interessado em assimilar estes ritmos e técnicas tinha que, com frequência, recorrer a este sistema: tradição oral e por assimilação. (BARTOLONI, 2011, p. 19)¹

Porém, o que se pretende é construir *uma proposta didática e sistematizada* para o âmbito percussivo do Contrabaixo isto é, como veremos pelos exemplos e afirmações dos métodos, como ele é encarado de fato na Música Brasileira: *uma extensão da seção rítmica*. Dessa forma, veremos que a busca por acompanhar/reproduzir a sonoridade e células de

¹Bartoloni aqui faz referência ao livro *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*, de Edgar Rocca (o *Bituca*), um dos primeiros trabalhos de sistematização de diversos tradicionais ritmos brasileiro, mas que data de 1986, ou seja, ainda muito recente se comparado com o idade do gêneros que analisa. Veremos um pouco desse livro mais à frente.

certos instrumentos de percussão (que já eram naturais a cada estilo) é uma prática muito comum. Reproduzindo nuances de timbre, células e acentos os contrabaixistas introduziram o instrumento em cada estilo, sem que, para tal, o mesmo se tornasse um corpo estranho ao gênero. Assim, veremos que a busca pelo entendimento do caráter rítmico e fraseológico do Contrabaixo na Música Brasileira preserva suas origens rítmicas e, usando de fato, os instrumentos percussivos que lhe são característicos, podemos otimizar esses *links* (SWANWICH, 2003) entre o Contrabaixo e a Percussão. É o que veremos nesse trabalho.

Assim sendo, um dos objetivos é fazer um apanhado de alguns dos principais Métodos para Contrabaixo que se pautam nos aspectos rítmicos da música popular no Brasil. Assim, os métodos selecionados fazem alusão direta aos instrumentos percussivos de cada gênero, e, por esse viés, buscam uma abordagem para além do aspecto unicamente melódico do Contrabaixo, que passa a ser encarado também como um integrante do naipe da seção rítmica percussiva, compondo, a popularmente chamada, *cozinha* dos conjuntos.

Assim sendo, veremos no Brasil o destaque para os métodos do contrabaixista Adriano Giffoni e de Gilberto Syllós (GIFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo Volume I*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997; GIFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo Volume II*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002; GIFONI, Adriano. *Método de Contrabaixo: Slap com Ritmos Brasileiros*. São Paulo: HMP, 2010; e SYLLOS, Gilberto. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003). Cabe aqui também fazer uma alusão ao método para violão do instrumentista e, atualmente, professor do Departamento de Composição da UFRJ, Marco Pereira. O mesmo também lança mão dos mesmos recursos ao publicar as conduções típicas de mão direita justapostas às claves de cada ritmo em questão (PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007).

Convém, assim, passar brevemente pela organologia do instrumento e sua evolução, para chegar até então e, assim, traçar um paralelo à maneira percussiva que será alvo de nosso estudo. Entender alguns de seus aspectos como: construção, diferentes funções desempenhadas, diferenças timbrísticas e execução são alguns dos pontos importantes para uma reflexão das diferentes visões do mesmo instrumento.

DO CONTRABAIXO: CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Primórdios

Pesquisando os primórdios do instrumento, no livro *Instrumentos Musicais*, no capítulo dedicado ao Contrabaixo, vê-se já a primeira surpresa. Ao contrário do que muitos pensam, o pesquisador Luís L. Henrique defende a tese que o Contrabaixo não pertence historicamente à família do Violino: “Afirma-se com frequência que o contrabaixo faz parte da família do violino; porém, isto não corresponde à realidade, já que ele apresenta em relação ao violino, à viola e ao violoncelo algumas diferenças” (HENRIQUE, 2004, p.122). Assim, destaca: afinação em quartas, enquanto os outros 3 são afinados em quintas; as costas são planas (ou chatas), enquanto os outros 3 possuem fundo abaulado (embora hoje, já se fabriquem instrumentos também com fundo abaulado); e o ângulo entre a caixa e o braço é mais acentuado (os ombros são mais “caídos”), em relação ao ângulo quase de 90° dos outros (viola, violino e violoncelo). “O contrabaixo surgiu no séc. XVI tendo provavelmente derivado do violone, o instrumento mais grave da família das violas da gamba [Figura 1].” (HENRIQUE, 2004, p.123).

“O *violone* era o contrabaixo das violas da gamba: era um instrumento de seis cordas, com trastes [uma curiosidade, pois os trastes voltariam a aparecer outra vez em meados do século XX com o Contrabaixo Elétrico, como veremos à frente] de configuração semelhante à dos instrumentos dessa família.” (HENRIQUE, 2004, p.125). E afirma: “é só na Renascença que voltamos a encontrar referências literárias a instrumentos como a *viola di contrabasso*, a *basse-contre de viole* ou o *sottobasso*, e em 1563, surge a primeira representação pictórica de um contrabaixo, no famoso quadro *As Bodas de Caná* [Figura 2], de Veronese.” (HENRIQUE, 2004, p.125)

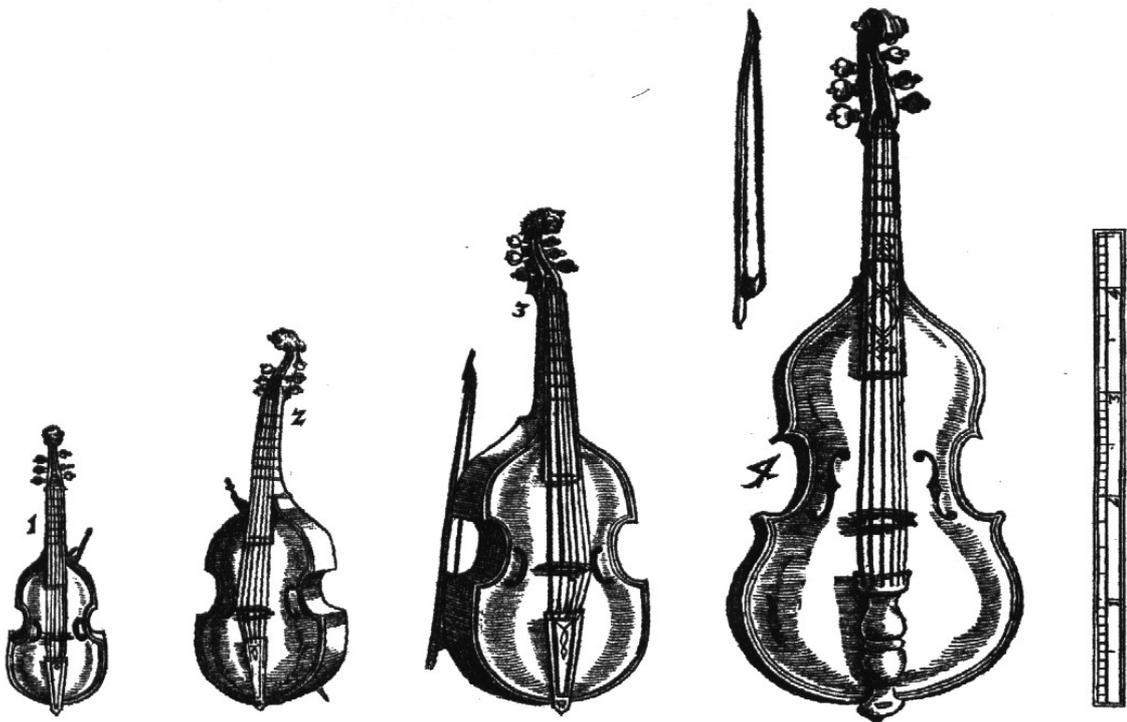


Figura 1. *Syntagma musicum* 1618, Família dos instrumentos da Viola da Gamba em vários tamanhos².



Figura 2. VERONENSE, Pablo. *Bodas de Caná* 1563.³

²Disponível em < <http://commons.wikimedia.org/>> Acesso em: 21 mar. 2013.

³Disponível em < <http://commons.wikimedia.org/>> Acesso em: 21 mar. 2013.

Ainda segundo o autor, não é fácil traçar precisamente a evolução do contrabaixo, em parte pela falta de objetividade que caracterizou a nomenclatura desses instrumentos durante os séculos XVI e XVII, além de suas diversas variações. Mas seguem algumas características comuns a todos no período, como o fundo plano (já mencionado) de um instrumento grave, o uso do arco e com cordas de tripas de animais, e ainda com a possibilidade de um desenvolvimento de performance muito limitado. E assim, Henrique cita um dos principais aspectos da evolução do instrumento como, talvez, a diminuição do número de cordas para 4, já no final do séc. XVIII.

Henrique também destaca um dos principais responsáveis pela popularização do instrumento, o contrabaixista e compositor italiano Domenico Dragonetti (Itália 1763; Inglaterra 1846), o primeiro instrumentista a ganhar fama por toda Europa com interpretações expressivas e virtuosísticas num instrumento grande, de três cordas (outra variação) e já sem trastes. Em sua cidade, Veneza e, posteriormente, em Londres, teve projeção internacional e chegou a ter contato com os compositores Joseph Haydn (Áustria 1732-1809) e Ludwig van Beethoven (Prússia, hoje Alemanha, 1770 - Áustria 1827), a este último tendo visitado em várias ocasiões, em Viena, e exposto as possibilidades do contrabaixo também como instrumento solista. Dragonetti deixou escritas várias obras para o instrumento.

E é justamente com Beethoven que se inicia uma maior atenção às possibilidades do Contrabaixo. O compositor foi um dos pioneiros a compor linhas próprias e explorar suas possibilidades timbrísticas, uma inovação, já que sua função, segundo Henrique, era apenas a de dobra das linhas dos violoncelo, uma oitava abaixo.

1.2 No Jazz

Durante dois séculos, desde Dragonetti até os nossos dias, o instrumento evoluiu tanto em sua mecânica quanto em projeção sonora. E ganhou referência tanto harmônica quanto melodicamente como peça importante na música de concerto, como podemos ver no capítulo dedicado à breve história do instrumento em *Instrumentos Musicais*.

Mas é justamente no Jazz Estadunidense que este Contrabaixo passa a ter a abordagem mais próxima da que será tema nesse trabalho, isto é, com maior liberdade de execução por parte do instrumentista e, sobretudo, sendo tocado ao lado de Instrumentos de Percussão e Bateria. “Compositores e instrumentistas, considerados mestres clássicos do contrabaixo, são Ray Brown e Charlie Mingus, que criaram um estilo de linha de acompanhamento (mesmo

em pizzicato) que lembra a arte barroca do baixo contínuo.” (HENRIQUE, 2004, p.127) Aqui, como lembra ainda Luís L. Henrique, há referência à técnica do *Walking Bass*⁴, muito popular no Jazz.

Nesse período, o arco foi substituído, majoritariamente, pelo acompanhamento em *pizzicato*, prática que seguiu na música popular até hoje, e que será a técnica específica trabalhada neste estudo. Em *The New Grove Dictionary of Jazz*, no verbete dedicado ao instrumento de então, *Double Bass*⁵, conta-se que “O contrabaixo foi usado na orquestra Ragtime e bandas de cordas por volta de 1890. Ele estava presente em muitas das primeiras orquestras de Nova Orleans.” (KERFELD, 1998, p. 302)⁶. Durante essa Era, em algumas gravações, o Contrabaixo foi substituído pela Tuba, com maior poder de projeção. O que não significa que o Contrabaixo fosse excluído de gravações. Há registro de gravações datando de 1922, diz a Enciclopédia, “mas raramente era claramente ouvido até que as técnicas de gravação elétrica foram introduzidas por volta de 1925.” (KERFELD, 1998, p. 302)⁷.

“Os Contrabaixos do início dos anos 1930 ainda eram normalmente usados com cordas de tripa (por vezes enrolada com aço)” (KERFELD, 1998, p.302)⁸ e se usava a uma distância muito grande com relação ao espelho. Algo então necessário para a emissão de som, que deveria se projetar junto com todo o resto da *Big Band*, mas que também limitava sua forma de tocar: “Em concorrência com o resto da Big Band som do contrabaixo era difícil de

4No jazz, uma linha tocada pizzicato no contrabaixo em semínimas regulares na marcação 4/4, as notas normalmente não se movimentam em padrões passo a passo ou intervalar [...], e seu primeiro mestre foi Walter Page final em 1920 [...] desde então se tornou língua franca para os baixistas de jazz, permitindo-lhes contribuir de pulso, harmonia e contra-canto simultaneamente.

In jazz, a line played pizzicato on a double bass in regular crotchets in 4/4 meter, the notes usually moving stepwise or intervallic [...], and its first master was Walter Page in the late 1920 [...] it has since become lingua franca for jazz bass players, allowing them to contribute pulse, harmony and countermelody simultaneously. (KERFELD, 1998, p.302)

5Para nós, seria equivalente ao Contrabaixo Acústico, em oposição ao Elétrico *Bass Guitar*, que veremos mais a frente.

6“he double bass was used in ragtime orchestra and string bands from the 1890's. It was present in many early New Orleans orchestras, [...]” (KERFELD, 1998, p.302)

7“but it was seldom clearly heard until electrical recording techniques were introduced around 1925.” (KERFELD, 1998, p.302)

8“The double bass of the early 1930s was normally strung with gut strings (sometimes wound with steel)”, [...]

ouvir, e o uso da técnica do slap⁹ para produzir maior volume tornou-se predominante” (KERFELD, 1998, p. 302)¹⁰:

Slap no Contrabaixo: Um efeito produzido no contrabaixo por meio de uma técnica de pizzicato exagerado: a corda é afastada do braço em alta tensão e soltada, de modo que a nota resultante é acompanhada por um clique de percussão ou som batendo como o corda bate no braço. (KERFELD, 1998, p.465).¹¹

Até então, o Contrabaixo era sempre usado na marcação do ritmo somente nos tempos de cada compasso e com poucas variações. Na década de 40, como também lembra *The New Grove Dictionary of Jazz*, Ray Brown (1926-2002) ao lado do trompetista e compositor Dizzy Gillespie (1917-1993), se destaca como um dos pioneiros no estilo *Bebop*, tanto na linha de acompanhamento, como também nos solos. E com o instrumentista e compositor Charles Mingus (1922 – 1979) desenvolve a técnica de contrabaixo e “começou a quebrar o papel do instrumento na marcação dos tempos, colocando notas antes ou após os pulsos de forma a variar a cor e a sensação de acompanhamento rítmico de solistas” (KERFELD, 1998, p. 302)¹². Ambos também citados por Henrique.

“Por volta de 1950, as cordas de aço e a melhora na amplificação eliminou a dificuldade para se ter volume suficiente no Contrabaixo” (KERFELD, 1998, p. 303)¹³, isso influenciou diretamente a execução do Contrabaixo, uma vez que, sem necessidade da força para um som efetivamente audível, expandiram-se as possibilidades de exploração do instrumento, com maior conforto para os músicos. O uso de dois ou três dedos na mão direita, até então pouquíssimo usado em função do baixo volume, aumentou a agilidade do instrumentista. Com linhas mais rápidas e sofisticadas, elevaram-se as possibilidades do instrumento (uma vez que, antes, o usual era a prática de tocar com o dedo indicador e médio juntos, o que limitava sua execução).

⁹Técnica usada mais a frente com Adriano Giffoni, também para efeito percussivo com o Contrabaixo Elétrico, mas em outro contexto.

¹⁰“In competition with the rest of the big band the sound of double bass was difficult to hear, and the use of slap-bass technique to produce greater volume became prevalent.” (KERFELD, 1998, p.302)

¹¹- “An effect produced on the double bass by means of an exaggerated pizzicato technique: the string is drawn away from, or across, the fingerboard at high tension and then release suddenly so that the resulting note is accompanied by a percussive click or slapping sound as the string hits the fingerboard.” (KERFELD, 1998, p.465)

¹²“he began to break down the instrument's time-keeping role by placing notes before, on, or after the beats so as to vary the color and feel of the rhythmic accompaniment to soloists. (KERFELD, 1998, p.302)

¹³“By the 1950s steel strings and improved amplification had largely eliminated the difficult sufficient volume on the double bass” (KERFELD, 1998, p.302)

1.3 Fender Precision Bass

E é também nos anos 50 que ocorre outro marco no universo do Contrabaixo: a criação por parte do luthier e empresário Leo Fender (1909-1991) do *Fender Precision Bass* [Figura 3] em 1951. “O instrumento foi introduzido para atender às necessidades dos instrumentistas das pequenas bandas de baile nos EUA” (KERFELD, 1998, p. 328)¹⁴; eles queriam, não só um instrumento mais fácil de transportar do que o Contrabaixo Acústico (soberano, até então), mas algo que pudesse atingir o volume da, cada vez mais popular, guitarra elétrica e de todo o resto da banda.



Figura 3. Modelo Sting Precision Bass 50's, uma reedição inspirada no primeiro modelo criado por Leo Fender e que é comercializado até hoje¹⁵.

O instrumento era baseado no modelo de Guitarra Telecaster, já muito bem sucedido no mercado. Possuía quatro cordas e a mesma afinação de seu correspondente (Mi – Lá – Ré – Sol), com um corpo maciço, o que anulava por completo a microfonia do instrumento (um problema da amplificação no Contrabaixo Acústico). E o mais revolucionário: se chamava Precision pelo fato de possuir traste em seu braço. Isso possibilitou uma maior agilidade sem a perda da precisão da altura da nota. Além do mais, possuía uma escala bem menor se comparado ao acústico, o que também facilitava muito sua tocabilidade: enquanto no Acústico da primeira posição até o meio do braço usam-se apenas os dedos 1-2-4 da mão esquerda, na escala do Precision, poder-se-iam usar os dedos 1-2-3-4 com conforto. “Por muitos anos o nome "Fender" foi usado como forma genérica de baixo elétrico”. (KERFELD, 1998, p. 328)¹⁶.

¹⁴“The instrument was introduced to meet to needs of musicians playing the bass part in small dance bands in the U.S.A.” (KERFELD, 1998, p.328)

¹⁵Disponível em < <http://www.fender.com/>> Acesso em: 21 mar. 2013.

¹⁶For many years the name “Fender” was almost genric for eletric bass guitars. (KERFELD, 1998, p.328)

E assim, ao longo dos anos, seguiram-se as diversas variantes dos dois modelos: como o elétrico sem trastes, *fretless*, popularizado com Jaco Pastorius (1951-1987); contrabaixos de 4, 5, 6 e 7 cordas; modelos maciços, verticais e com o braço nas características do modelo acústico, o *upright*; o *baixolão*, em formato de violão, e assim por diante. E assim, depois desse breve panorama, chega-se ao nosso objeto de estudo: o Contrabaixo, como hoje ele está. Seja o tradicional modelo acústico ou o elétrico, mas com sua tocabilidade e volume, com sua importância aceita em todo o panorama da música popular ocidental. Mas, ao mesmo tempo, um instrumento ainda muito recente, em franca evolução e que será tema do estudo nesse trabalho.

A QUESTÃO DA PERCUSSÃO NOS MÉTODOS DE CONTRABAIXO

Iniciamos nosso trabalho de pesquisa com o Método de Marco Pereira. Já na introdução, o autor faz referência à importância de se discutir e sistematizar a abordagem percussiva para se tratar do assunto Música Brasileira e, no caso, com seu instrumento: Violão. Também aponta a carência de trabalhos sobre o assunto:

Constatei que havia uma série de conduções rítmicas que não haviam nunca sido catalogadas ou registradas. Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística (PEREIRA, 2007, p. 5).

Observamos a primeira afirmação direta do papel do percussionista como figura central na música afro-brasileira e, no caso, o autor também projeta a mesma sobre seu instrumento, o Violão. Assim, ao longo do livro, Marco Pereira aborda diferentes ritmos como *Jongo*, *Ijexá*, *Coco*, *Capoeira*, *Samba* e outros, sempre buscando uma abordagem que remeta ao modo essencialmente rítmico que caracteriza os mesmos. Ora por extenso, discorrendo sobre os instrumentos típicos de cada gênero, ora com a partitura, sistematizando os diferentes ritmos nas claves, também chamada de linha guia ou *time lines* (CARVALHO, 2010, p. 787), o autor aborda diferentes estilos da Música brasileira. Vejamos na Figura 4 o exemplo de Marco Pereira sobre o Partido-Alto, uma das variantes do Samba:

Partido-alto

The image shows a musical score for 'Partido-alto' in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of $J = 104$. The guitar part (top staff) features a melody with eighth and sixteenth notes, and two chord diagrams: C_6^9 and D_7^9 . The bass part (bottom staff) plays a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody and bass line, with four chord diagrams: Dm_7^9 , $G7$, C_6^9 , and G_7^{13} .

Figura 4. Partido-Alto (PEREIRA, 2007, p. 14)

O partido-alto teve sua origem no ritmo africano do batuque e os partideiros tradicionais dizem que este ritmo já sofreu muitas modificações ao longo do tempo. O antigo partido-alto era mais próximo do jongo e do caxamnu, onde o ritmo era tirado dos tambores e atabaques, ao contrário do partido-alto atual que tem seu desenho rítmico característico feito no pandeiro (PEREIRA, 2007, p. 14).

Vemos a correspondência direta da condução da mão direita com a clave típica da rítmica do Partido-Alto e, na parte descritiva do gênero, a alusão ao pandeiro como instrumento característico. Assim, a popular figura da *síncope* é mostrada na linha rítmica e projetada na levada de mão direita sugerida pelo autor¹⁷. A mesma referência percussiva é vista no que chama de *Samba clássico* [Figura 5], quando na parte descritiva, remete à polirritmia da percussão sintetizada na linha rítmica da clave abaixo da pauta do violão:

Samba

The image shows a musical score for a piece titled "Samba". It consists of two systems of music. The first system is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 116. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic pattern. A C6 chord diagram is shown above the first measure. The second system continues the melody and rhythm, with Dm7, G7, and G7(b9) chord diagrams shown above the respective measures.

Figura 5. Samba (PEREIRA, 2007, p.12)

O exemplo de samba que se vê acima [Figura 5] é do tipo 'samba clássico' que se encontra em diversas partes do Brasil, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. É a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão. Esta fórmula rítmica se aplica em diferentes andamentos a todos os sambas de compositores tradicionais. (PEREIRA, 2007, p. 12)

¹⁷Em seu livro, *Feitiço Decente-Transformações do samba no Rio de Janeiro de 1917 a 1933*, Sandroni dedica um capítulo inteiro somente à figura da síncope brasileira como elemento formador da identidade do Samba e chega a dizer: “Qualquer habitante do Rio de Janeiro que tenha certo contato com rodas de samba não terá dificuldade em reconhecer auditivamente estas figuras [dos exemplos de síncope que cita], ou mesmo batuca-las na mesa” (SANDRONI, 2001, p. 36)

Já quando se trata do instrumento em questão deste trabalho, se vê o mesmo olhar percussivo com o método *Música Brasileira para Contrabaixo Volume I*. Nele, Adriano Giffoni vai ao encontro desta valorização rítmica que passa a dar mesma importância dos aspectos harmônicos e melódicos em seu instrumento: “Este trabalho proporciona também um estudo de aplicação do contrabaixo na música brasileira, explorando figuras rítmicas típicas (síncopes) sobre as escalas maiores e menores” (GIFFONI, 1997, p. 8). Mais uma vez a síncopa aparece como formador de uma identidade cultural na Música Brasileira.

Assim, Giffoni começa seu método destacando a importância capital da divisão rítmica da música do Brasil, que também dá nome ao seu primeiro capítulo: *Síncopes Brasileiras*. Sugere, então, o tradicional estudo de escalas (onipresente na didática de qualquer instrumento melódico) não com uma divisão homogênea na duração entre as notas, mas sim, dispondo-as em síncopes, aqui representado na Figura 6:

Trilha 01 Afinação padrão para diversos instrumentos: mi, lá, ré, sol, si e mi. Pratique os exercícios a seguir juntamente com o CD.

Trilha 02

Samba Partido Alto

É o tipo de samba mais sincopado. A principal referência para o baixista é o toque de pandeiro, que é o condutor rítmico desse estilo e é executado de forma muito singular.



O partido alto pode ser interpretado com *pizzicato* ou *slap*, e o baixista deve usar uma equalização aguda para proporcionar um bom efeito quando estiver tocando junto com a percussão. Para iniciar a condução, neste estilo, usam-se dois recursos importantes: a omissão do primeiro tempo do compasso ou a anacruze.



As sétimas e quintas do acorde devem ser valorizadas (acentuadas) e, como já foi dito, em alguns casos, é possível omitir a tônica.



Figura 7 Samba de Partido-Alto (GIFFONI, 1997, p.15)

Usando mais uma vez o Partido-Alto como exemplo, vemos o mesmo procedimento de aproximação com a percussão no livro *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*, de Gilberto Syllós. Naturalmente, ao se conceber um método com o Contrabaixo trabalhando concomitantemente Bateria e vice-versa, só se demonstra o caráter emblemático desse corpo único de contrabaixo+bateria+percussão, tão presente nestes livros e nos que ainda veremos. Vejamos como Gilbert Syllós expõe o Partido-Alto em seu livro na Figura 8:

PARTIDO ALTO – Construídos com refrões que são repetidos em coro, o Samba de Partido-Alto é acompanhado por instrumentos de percussão e palmas. As estrofes são improvisadas por solistas, também conhecidos como partideiros.

Os bateristas e contrabaixistas brasileiros adaptaram essa linguagem para seus respectivos instrumentos, os quais não fazem parte da instrumentação tradicional do Partido-Alto.

É interessante notar que nessa sessão rítmica predominam as variações do pandeiro e do agô.(SYLLOS, 2003, p. 33).

VARIAÇÕES DO PANDEIRO FAIXA 27

A batida com o polegar próximo ao aro, e também o tapa tocado no pandeiro, são adaptados respectivamente ao bumbo e à caixa da bateria, criando algumas das formas de executar o partido-alto.

PARTIDO ALTO I FAIXA 28

The image shows a page from a music book. At the top, it says 'VARIAÇÕES DO PANDEIRO' and 'FAIXA 27'. Below that is a paragraph explaining that the beat is adapted for the bass drum and snare. Then, it says 'PARTIDO ALTO I' and 'FAIXA 28'. The main part of the page contains musical notation. The first section shows guitar chords: Eadd9, E7(9), A7, B7(13), B7b(13), Eadd9, E7(9), and A7. Below the chords is a drum part with a 2/4 time signature and a 'DEDE...' pattern. The drum part consists of several lines of notation with various rhythmic patterns and dynamics.

Figura 8. Partido Alto (SYLLOS, 2003, p.33).

Na pauta da Bateria (Figura 8), observamos as notas graves acentuando os mesmos lugares em que deveriam entrar os acordes no livro de Marco Pereira, na parte dedicada ao gênero (Figura 4). Há novamente a referência ao pandeiro (com as palmas) e a ideia de adaptação do Contrabaixo e Bateria à linguagem rítmica percussiva, uma vez que os mesmos agregaram-se depois da consolidação do estilo, como Syllós mesmo diz. Para na linha do Contrabaixo (e Bateria), observa-se mesmo padrão rítmico Giffoni e Pereira que podemos sintetizar na Figura 9:



Figura 9. Síntese do Partido-Alto visto até então no trabalho.

Já especificamente para o Contrabaixo Elétrico, o *Método de Contrabaixo: Slap com Ritmos Brasileiros* de Giffoni não chega a transcrever a linha rítmica da bateria ou percussão,

mas seguem as referências diretas ao processo de imitação como forma de trazer o Contrabaixo o mais perto possível de como originalmente surgiram os gêneros. Há também o facilitador do emprego da técnica de slap, que é a mais próxima de uma visão percussiva (como já mencionamos no item 1.2 Jazz). E, com as chamadas *notas mortas*, cria-se um efeito bem percussivo com ataques rítmicos em staccato e sem altura definida. Este, intercala-se com a linha da melodia proposta. Vejamos os exemplos 1 e 2 do Xote com Adriano Giffoni (Figura 10):

XOTE: Esse é um ritmo nordestino que tem em sua formação original sanfona, zabumba e triângulo. O baixo passou a ser usado em estúdio nas gravações de artistas como Genival Lacerda, Elba Ramalho, Alceu Valença, Quinteto Violado, Luiz Gonzaga, Dominginhos e Sivuca. O compasso usado é 4/4. nas harmonias predominam os acordes de sétima. As notas mortas são usadas e quase sempre aparecem em colcheias e semínimas. (GIFFONI, 2010, p. 32)

XOTE

1.

♩ = 130

Am Bm E Am Bm E

TTP TTT TTP TTT TTP TTT TTP TTT

2.

A E7 D7 A7

TTP TTT TTP TTT TTP TTT TTP TTT

Figura 10 – Exemplos 1 e 2 de Xote (GIFFONI, 2010, p.33).

Também com Adriano Giffoni, em *Música Brasileira para Contrabaixo Volume I* observa-se a mesma referência à *Zabumba* no gênero do *Xote*. Vejamos então o *Xote* na Figura 11:

XOTE

Muito executado no nordeste do Brasil, o xote, com sua formação original, é interpretado por um trio que contém a sanfona, o triângulo e a zabumba. O compasso usado é o 4/4 e o baixo faz a mesma condução que a zabumba.

Trilha 52

C7 G7 C7 G7 C7

Antes das mudanças de compasso, é muito comum o uso de frases de preparação em colcheias.

Trilha 53

Am7 E7 Am7 Dm7 E7 Am7

O baixista pode, ainda, criar preparações de apoio rítmico com notas mortas em colcheias, no meio do compasso.

Trilha 54

Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7

A interpretação deve ser suave e bem marcada, de forma a fornecer a base para os instrumentos de harmonia e percussão. As quintas, as notas de tensão e os cromatismos fazem parte das características do xote.

Trilha 55

Am7 Dm7 G7 C7 E7 Am7

Referências discográficas Metido a Besta (Adriano Giffoni), Cintura Fina (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), Respeita Januário (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Xote da Luzia (Alcides Lima), Severina Chique Chique (Genival Lacerda)

Figura 11. Xote (GIFFONI, 1997, p.41)

É também importante destacar na Figura 11 o detalhe das *Referências discográficas*, e que o autor também insere ao final de cada gênero. Vemos assim, que, para Giffoni, o processo de escuta por parte do aluno/leitor também faz parte da assimilação e aprendizagem.

Mas é no capítulo *Slap no Samba II*, do segundo volume do livro *Música Brasileira para Contrabaixo* (Figura 12), que Giffoni faz a referência direta da prática imitativa como inspiração:

A técnica de *slap*, usada para tocar *funk*, funcionará perfeitamente no samba se o baixista tomar como referências rítmicas os elementos da percussão brasileira.

Instrumentos como pandeiro, caixa, tamborim e surdo podem ser imitados pelo baixo, proporcionando um ótimo efeito para a condução do samba. (GIFFONI, 2002, p. 18)

A simbologia adotada para anotar os efeitos necessários é a mesma que aparece usualmente nos métodos de *funk*:

T - dedo polegar
 P - puxar a corda com o dedo indicador
 X - nota morta (som percussivo)

Imitando o surdo:

Am7 Am7



Imitando o bumbo e a caixa:

Am7 Am7



Imitando o pandeiro:

D7 C7



Este tipo de execução cria um efeito muito percussivo e, quando é desenvolvido com precisão, proporciona, inclusive, uma base sólida para o baterista. Pratique com o metrônomo em andamentos progressivos.

Figura 12 – Slap no Samba II (GIFFONI, 2002, p.18).

Dessa forma, foram mostrados até agora somente três gêneros: Samba, Samba de Partido-Alto e Xote. Mas o que se percebe é que a mesma referência à percussão se repete quando o assunto é *Maracatu*, *Ijexá*, *Baião*, *Quadrilha* e outros (Marco Pereira chega a apresentar 40 diferentes gêneros diferentes). Vejamos o exemplo da Figura 13 de Syllos sobre o ritmo do *Ijexá* (muitas vezes, chamado de forma errada: Afoxé):

O afoxé é o nome de um ritual religioso afro-baiano, e o ijexá em dos ritmos característicos dos afoxé. Como originalmente o ijexá é tocado somente por atabaques, cabe à bateria sintetizá-los e ao contrabaixo, apoiar sua rítmica. (SYLLOS, 2003, p. 51)

LINHA DO AGOGÔ COM VARIÇÕES FAIXA 53

IJEXÁ I FAIXA 54

A B/A A B/A

A B/A A B/A

IJEXÁ II FAIXA 55

Am7 F7M(#11)

Dm7

1 E7(b9) 2 E7(b9) G Am

Figura 13– Ijexá, linha de Contrabaixo e Bateria (SYLLOS, 2003, p. 51)

E assim, são dispostos os respectivos métodos dos três autores brasileiros citados. Sempre quando necessário, Giffoni e Pereira fazem referência a rítmica da percussão, norteando a maneira de tocar de seus instrumentos. E, no caso da *Bateria e Baixo na Música Brasileira*, de Gilberto Syllós, a referência ainda é dobrada, visto que, além da sugestão imitativa para o contrabaixista, a Bateria passa a ser vista também como um ou vários dos instrumentos da percussão, formando um corpo único com o Contrabaixo (não é difícil encontrar no livro subtemas como *Adaptação do Tamborim no Aro da Caixa*; *Adaptação do*

Agogô e Surdo ao Chibal e Bumbo; Linha do Triângulo Adaptado no Chimbal). Dessa forma, frases, como as que seguem abaixo, são recorrentes com três autores:

O samba-telecoteco é um tipo de samba ágil que tem seus principais rítmicos baseados na divisão sincopada do tamborim.[...]O telecoteco teve como um dos seus grandes intérpretes o genial Cyro Monteiro, que liderou, ainda durante os anos 40, essa vertente do samba. (PEREIRA, 2007, p. 27.).

Para criar as levadas, o baixista deve basear-se nos instrumentos de percussão (...). As colcheias são tocadas de maneira bastante seca, simulando as levadas das congas e dos cowbells. (GIFFONI, 2010, p. 17).

Para que o contrabaixista desenvolva uma boa linha é importante conhecer o movimento do surdo e os padrões rítmicos mais usados no samba. Essas "células rítmicas" serão demonstradas no decorrer dos exemplos. (SYLLOS, 2003, p. 24).

O baião é um dos principais ritmos nordestinos tocado em 2/4 com *slap*, e a nossa principal fonte de inspiração será a percussão feita pela zabumba e triângulo. Os contratempos da zabumba são nossas notas mortas e dão um suingue especial para as levadas. (GIFFONI, 2010, p. 27).

Mas, naturalmente, nesses métodos nem todos os gêneros são vistos pelo viés percussivo. Bossa Nova, Choro e Samba-Canção são mostrados como tendo violão como referência. O primeiro, segundo Marco Pereira, marcado pela batida do cantor e violonista de João Gilberto (BAHIA, 1931) e o segundo, diz Adriano Giffoni, tem por referência para o contrabaixista, o tradicional violão de sete cordas. Curiosamente, segue a prática imitativa. Assim vemos nos respectivos exemplos nas Figuras 14 e 15:

Esta é a condução típica de bossa nova que mais se aproxima do samba tradicional e que ficou consagrada como a 'batida' do João Gilberto. É a base rítmica mais adequada ao acompanhamento das canções com síncope no início das frases melódicas, em oposição às melodias que se iniciam no tempo forte do compasso. (PEREIRA, 2002, p. 22)

O chorinho é tocado no compasso 2/4 e geralmente é executado com uma formação acústica composta de violão, cavaquinho, bandolim, flauta ou clarineta, pandeiro e violão de sete cordas. Como neste estilo originalmente não tem contrabaixo, a melhor referência para o baixista são as linhas do baixo feitas pelo violão de sete cordas. Nesse instrumento se destacam instrumentistas como Dino, Raphael Rabello, Jorge Simas, Luiz Otávio Braga, Marco Bertaglia, Alencar, entre outros. A inversão dos baixos na terça, quinta e sétima dos acordes é uma das características do chorinho. (GIFFONI, 2002, p. 22)

Bossa-nova
Tipo I

Figura 14. Bossa-nova, primeiro exemplo do estilo no livro (PEREIRA, 2007, p. 22).

A inversão dos baixos na terça, quinta e sétima dos acordes é uma das características do chorinho.

Trilha 20

Am7 Am/G D/F# E/G# E7(b9) Am7 Dm7 E7 Am7

Os cromatismos também são muito usados no choro para fazer as passagens de acorde.

Trilha 21

Bm7(b5) E7 Am7 A7 Dm7

Figura 15. Chorinho (GIFFONI, 2002, p.22).

Mas, mesmo com essas exceções, a alusão à importância capital da figura do percussionista na tradição popular da música do Brasil é muito forte em todos os três autores apresentados e, infelizmente, ainda pouco abordada e sistematizada. Não é interesse no momento dissecar e explicar os diferentes ritmos da Música Brasileira. Nem é descobrir exatamente como cada articulação percussiva de um gênero poderia ter sua correspondência no Contrabaixo. A intenção deste capítulo foi, antes, perceber como essa correspondência do Contrabaixo em relação a Percussão Brasileira já começa a perder seu caráter meramente empírico de observação e experimentação e começa a ter seu embasamento sistemático. Mais

recentemente, no Brasil esta ideia começa a ganhar corpo. E passar a encará-la como um viés válido e, muitas vezes, necessário na pedagogia de performance da Música Brasileira é algo importante.

ENSINADO CONTRABAIXO MUSICALMENTE

3.1 Questões teóricas

Cabe neste momento fazer uma reflexão do que foi visto até aqui e, deste modo, projetar essas informações para seu viés pedagógico. Como ponto de partida, retomemos aquela questão da já citada *Síncope Brasileira*. Analisemos a emblemática afirmação de Carlos Sandroni em seu livro, *Feitiço Decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro de 1917 a 1933*, que pode sintetizar a questão a partir deste ponto do estudo:

Qualquer habitante do Rio de Janeiro que tenha certo contato com rodas de samba não terá dificuldade em reconhecer auditivamente estas figuras [dos exemplos de síncope que cita], ou mesmo batuca-las na mesa. (SANDRONI, 2001, p. 36)

Parto de minha experiência pessoal como professor, aluno e instrumentista para propor uma questão: E se este hipotético habitante do Rio de Janeiro não possuir o contato nas *rodas de samba*? Ou ainda mais, se nem for um habitante do Rio de Janeiro? Ou nem do Brasil? Como ensinar esse aluno a articular seu *discurso*. A música é uma forma de discurso tão antiga quanto a raça humana, um meio no qual as ideias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas de forma sonora (SWANWICK, 2003, p. 18) com o *sotaque* destas rodas de samba sem que o aluno não tenha tido vivência com as mesmas? Em *Ensinado Música Musicalmente*, Swanwick responde:

É óbvio que toda música nasce em um contexto social e que ela acontece ao longo e intercalando-se com outras atividades culturais, talvez com um grupo de pais atuando como agentes, ou talvez assegurando-nos da continuidade e do valor de nossa herança cultural. (SWANWICK, 2003, p. 38)

Nossa proposta visa a levar o aluno à uma imersão que, muitas vezes, o mesmo não teve a oportunidade de ter e nos pautando na premissa de Keith Swanwick: “Somente quando provocados por encontros com práticas culturais de outros lugares prestamos atenção aos 'sotaques', inclusive o nosso próprio” (SWANWICK, 2003, p. 37). Ou seja, alguém que não teve contato com um Samba (reafirmando o exemplo), tenderá a fazer uma linha de acompanhamento próximo ao jazz, salsa, rock, pop, ou seja, qual for a música que lhe seja

habitual. O que é completamente natural. Swanwick discute como os significados são compartilhados e formados coletivamente:

Naturalmente, existem fortes conexões entre a música de grupos particulares e seus estilos de vida e posições sociais. Mas isso não quer dizer que a música simplesmente incorpora esses mundos sociais. O discurso musical é intrinsecamente social, não no sentido determinístico de representar ou "refletir" a sociedade, mas porque qualquer forma de discurso depende, sobretudo, da negociação de sistemas de significado compartilhados. Estilos musicais distintos são mantidos e desenvolvidos pelo dar-e-receber entre comunidades interpretativas (SWANWICK, 2003, p. 42).

Em tal contexto, outra fundamentação teórica que Keith Swanwick discute em seu livro é a questão da figura de linguagem *Metáfora*:

A palavra metáfora é, naturalmente, originada do grego antigo: meta indica tempo, lugar ou direção, enquanto phéro significa levar. Metaphorá, então literalmente significa transporte de um lugar para outro. O sentido original de "metáfora" é, em si mesmo, uma metáfora. [...] transferindo uma imagem ou conceito de um lugar para outro, é como se executássemos uma ação física (SWANWICK, 2003, p. 24).

Se considerarmos que expressões como o “pensar tal qual” é um processo de Metáfora, quando vemos: *a adaptação do tamborim ao aro da caixa* (como em Syllós), ou quando se sugere: *o contrabaixista deve pensar o contrabaixo como a alfaia* (Giffoni), o que se tem na verdade é: *A Caixa é um Tamborim* ou *O Contrabaixo é uma Alfaia*. Assim,

podemos ver que metáfora é um processo capaz de produzir novos *insights*. A metáfora nos permite ver uma coisa em termos de outra, pensar e sentir novas formas. Esse é o segredo do trabalho criativo nas ciências e nas artes. (SWANWICK, 2003, p. 27)

Vemos que essas referências *metafóricas* permeiam todo o tempo os métodos brasileiros que analisamos. A busca pelo referencial da Percussão leva seus respectivos instrumentos (Contrabaixo, Violão e Bateria) a ter um comportamento que não é seu originalmente. Desta forma, através do transporte para outras perspectivas, podem executar de maneira facilitada (pelo respectivo referencial) as articulações e acentos (ou, *sotaques*) diferentes e necessários ao gênero.

3.2 Propostas práticas

É a busca desses *insights* que se quer no presente projeto. Visando a otimizar o estudo do Contrabaixo na Música Popular Brasileira, analisamos métodos, refletimos e, agora, propomos uma abordagem alternativa. Propõe-se, neste momento, uma experiência de ensino no formato da Oficina com inspiração nesses livros, porém utilizando essas *metáforas* pela via

revés. Por exemplo, o ensino das células rítmicas do Samba, o Contrabaixo faz o papel de Surdo em sua condução. Temos essa informação para dar ao aluno.

Contudo, muitas das vezes, este aluno pode não ter a vivência necessária, e (brincando com a afirmação de Sandroni) pode também *não ter tido contato com as rodas de samba, nem ter morado no Rio de Janeiro e nem nunca ter visto um Surdo em sua vivência musical*. E se assim o for, como buscar essa referência de transporte do Contrabaixo para o Surdo se o aluno não tem a informação precisa de para onde deve ir?

Contudo, se pegarmos a abstração da Metáfora *o Contrabaixo é um Surdo* e trocarmos sua ordem: *o Surdo é um Contrabaixo*, podemos acrescentar uma outra perspectiva ao aluno. Assim trazer o instrumento referencial para as mãos do aluno e, no caso, do Surdo: ter a baqueta efetivamente em mãos, perceber as nuances, pressionar ou não a pele do instrumento e ver a diferença pode ser uma forma de aproxima-lo da vivência que, muitas vezes, não teve.

Assim proponho um modelo de três aulas, idealizando um aluno que já toque Contrabaixo, sabendo: 1- postura; 2- localização das notas; 3- conhecimento mínimo em cifras e formação de acordes (e que leia partitura ou não, isso pode ser adaptável), mas com pouca vivência nos gêneros em questão. As aulas terão os seguintes momentos:

1º Passo: Apresentação oral Gênero.

2º Passo: Escuta de gravações típicas.

3º Passo: Experimentação dos diferentes do instrumento referencia.

4º Passo: Execução de marcação típica do Gênero.

5º Passo: Execução da mesma no Contrabaixos

6º Passo: Leitura de Cifra com a marcação característica.

3.2.1 Samba

Duração: 90 minutos

Materiais: Surdo, Aparelho de som, um instrumento harmônico (Violão ou Cavaquinho)

1º Passo. Apresentação o oral do gênero:

Na segunda metade do século XVIII um grande contingente de negros migrou da Bahia para o Rio de Janeiro e se fixou na região das docas, Cidade Nova e Morro da Conceição. Esses negros da Bahia trouxeram um ritmo sincopado que, somado aos ritmos e danças populares da Europa, [...] Durante décadas, em toda celebração ou ritual, os negros brasileiros se serviram das tradições africanas do ritmo e da dança para extravasar seus sentimentos de alegria e religiosidade. Essas celebrações e

rituais, conduzidas pelo ritmo forte do batuque e do lundu, eram então chamadas de 'samba'. [...] No Rio de Janeiro foi onde o samba, como manifestação musical urbana, mais sofreu evoluções e se tornou referência rítmica para todo mundo. (PEREIRA, 2007, p. 6).

É importante também lembrar a figura do instrumentista Luizão Maia (Rio de Janeiro 1949- Japão 2005):

Baixista e compositor, participou de muitas gravações realizadas entre 1970 e 1990 e fez shows com diversos artistas da MPB [...]. Destacou-se no cenário das gravações devido à sua forma percussiva de tocar samba com muito *swing* e musicalidade, além de produzir, no baixo, um som muito claro e definido. (GIFFONI, 2010, p. 12)

A partir da década de 70, músicos talentosos, como Luizão Maia começam a criar uma linguagem nacional para o instrumento. (SYLLOS, 2003, p.14)

2º Passo. Escuta de gravações típicas:

Giffoni, no capítulo dedicado ao *Samba* em Música Brasileira para Contrabaixo, sugere a escuta de *Mulata Assanhada* e *Leva meu Samba*, ambas do compositor Atilio Alves (1909-1969). Podemos sugerir também a gravação de *É Com Esse Eu Vou* (Pedro Caetano), do álbum *Elis* (1973), da cantora Elis Regina com arranjos César Camargo Mariano e Contrabaixos de Luizão Maia, citado acima.

3º Passo. Experimentação dos diferentes do instrumento referencia (Surdo): Nesse ponto cabe ao professor de Contrabaixo buscar um referencial específico de percussão como forma de evitar equívocos que possam ser repassados aos alunos. Dessa forma, lanço mão do livro *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*, de Edgar Rocca (o *Bituca*), aqui comentado na tese de mestrado *Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros* de Carmo Bartoloni:

Por tradição, sabemos que nas comunidades populares o ensino dos ritmos e da técnica de execução dos diferentes instrumentos de percussão e ritmos brasileiros é feito pela tradição oral e por assimilação. No meio acadêmico, o percussionista interessado em assimilar estes ritmos e técnicas tinha que, com frequência, recorrer a este sistema: tradição oral e por assimilação. Neste sentido estes dois métodos podem ser considerados como trabalhos pioneiros no âmbito da produção de métodos sobre percussão étnica no Brasil. [...]

Um dos primeiros trabalhos editados a partir da década de 1980 foi “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” (com adaptações para bateria) elaborado pelo percussionista e baterista Edgar Nunes Rocca, o “Bituca”. Além de percussionista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rocca era excelente baterista, tocando por muitos anos na extinta Orquestra da Rede Globo. (BARTOLONI, 2011, p. 19-20)

Figuras 16 e 17: Escola de Samba e Samba (ROCCA, 1986, p. 40-45)

Há dois sons diferentes explorados:

1- aquele representado por +: “indica o som aberto do instrumento” (ROCCA, 1986, p. 6) com a pele solta (mais grave e longo);

2- aquele representado por 0: “indica o som abafado do instrumento” (ROCCA, 1986, p. 6), com a pele presa por M.E. (Mão Esquerda)

4º Passo. Execução de marcação típica do Gênero:

Tocar as respectivas linhas de surdo. Havendo dois alunos ou mais, tentar tocar junto as três linhas surdos da Figura 16 (dois alunos+Professor ou três alunos).

5º Passo. Execução da mesma no Contrabaixo:

O aluno deve tentar executar as mesmas células rítmicas (Figuras 16 e 17) dentro do mesmo acorde com articulação e acentuação correta. E finalmente, em um segundo momento, podemos lançar mão métodos de Giffoni e Syllos nos capítulos relativos ao gênero.

6º Passo. Leitura de Cifra com a marcação característica:

Aqui o professor deve propor uma grade cifrada dentro da harmonia típica do gênero de oito a dezesseis compassos, para que o aluno faça o acompanhamento com outro instrumento harmônico. Havendo a presença de mais um aluno, é interessante que os mesmo alternem entre o Contrabaixo e Surdo para a execução da mesma, como forma de aprimorar a sensação de correspondência entre os instrumentos.

3.2.2 Samba de Partido-Alto

Duração: 90 minutos

Materiais: Pandeiro, Aparelho de som, um instrumento harmônico (Violão ou Cavaquinho).

1º Passo- Apresentação oral Gênero. Podemos ter como referência as citações de Marco Pereira e Syllos já vistas no Capítulo 2:

O partido-alto teve sua origem no ritmo africano do batuque e os partideiros tradicionais dizem que este ritmo já sofreu muitas modificações ao longo do tempo. O antigo partido-alto era mais próximo do jongo e do caxambu, onde o ritmo era tirado dos tambores e atabaques, ao contrário do partido-alto atual que tem seu desenho rítmico característico feito no pandeiro. (PEREIRA, 2007, p.14)

PARTIDO ALTO – Construídos com refrões que são repetidos em coro, o Samba de Partido-Alto é acompanhado por instrumentos de percussão e palmas. As estrofes são improvisadas por solistas, também conhecidos como partideiros.

Os bateristas e contra baixistas brasileiros adaptaram essa linguagem para seus respectivos instrumentos, os quais não fazem parte da instrumentação tradicional do Partido-Alto. É interessante notar que nessa sessão rítmica predomina as variações do pandeiro e do agogô. (SYLLOS, 2003, p.33).

2º Passo- Escuta de gravações típicas:

Podemos sugerir aqui o tema de Giffoni *Bom Partido*, também presente no método Música Brasileira para Contrabaixo Vol. I, além canções *Partido-Alto* de Chico Buarque (Rio de Janeiro, 1944) e *Testamento de Partideiro* de Candeia (Rio de Janeiro, 1935-1978). É

também recomenda a audição de diferentes versões das músicas a título de comparar semelhanças e diferenças entre as mesmas.

3º Passo- Experimentação do instrumento referência:

Como cita Marco Pereira, temos por instrumento referência o Pandeiro. Trate-se de um instrumento com as diversas possibilidades de timbre, e que se presta aos mais diferentes gêneros na música brasileira.

Porém, se tratando do gênero Partido-Alto podemos simplificar seu toque pela linha da Figura 20, de Edgar Rocca da seguinte forma análoga ao surdo: 1- aquele representado por + : som aberto do instrumento, que pode ser um tapa com a mão direita espalmada; 2- aquele representado por 0: som grave com o polegar mão direita.

4º Passo- Execução de marcação típica do Gênero: Presente na Figura 18.

SAMBA PARTIDO ALTO

(♩=92) 4/4

The musical score is titled "SAMBA PARTIDO ALTO" and is in 4/4 time with a tempo of 92 beats per minute. It consists of seven staves, each representing a different percussion instrument:

- Caixa:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above them.
- Pandeiro:** Shows a sequence of notes with "+" symbols above them, indicating open sounds, and "0" symbols above them, indicating low sounds.
- Cuica:** Displays a series of eighth notes with stems pointing downwards.
- Surdo médio:** Contains a few eighth notes with stems pointing downwards.
- Preto de louça ou Reco-reco:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above them.
- Ganzé:** Features a continuous stream of eighth notes.
- Surdo grave:** Shows a sequence of notes with "+" symbols above them, indicating open sounds, and "0" symbols above them, indicating low sounds.

Figura 18: Samba de Partido-Alto (ROCCA, 1986, p. 44)

5º Passo- Execução da mesma no Contrabaixo:

Podemos citar a Figura 11, do livro *Slap com Ritmos Brasileiros* a linha dedicada ao Pandeiro. E finalmente, em um segundo momento, podemos lançar mão métodos de Giffoni e Syllós nos capítulos relativos ao gênero.

6º Passo- Leitura de Cifra com a marcação característica:

Aqui o professor deve propor uma grade cifrada dentro da harmonia típica do gênero de oito a dezesseis compassos, para que o aluno faça o acompanhamento com outro instrumento harmônico. Havendo a presença de mais um aluno, é interessante que os mesmos alternem entre o Contrabaixo e o Pandeiro para a execução do gênero como forma de aprimorar a sensação de correspondência entre os instrumentos.

3.2.3 Maracatu de Baque Virado

Duração: 90 minutos

Materiais: Surdo, Aparelho de som, um instrumento harmônico (Violão ou Cavaquinho).

1º Passo- Apresentação oral Gênero.

Originário de Pernambuco, região nordeste brasileira, é muito conhecido também nos estados do Maranhão e do Ceará.

Na formação original, os grupos de maracatu não usam contrabaixo, logo, os exemplos citados a seguir foram criados a partir de elementos rítmicos e referências melódicas desse estilo e, principalmente, da variante maracatu de baque virado de Pernambuco. (GIFFONI, 2010, p. 44)

2º Passo- Escuta de gravações típicas:

Giffoni, no capítulo dedicado ao *Maracatu* em *Música Brasileira para Contrabaixo*, sugere a escuta de *Coroa Imperial* (Paulo Lopes e Sebastião Lopes), *Leão Coroado* (Sérgio Cassiano) e *Maracatu Misterioso* (Marcelo Varela e Marcelo Madureira)

3º Passo- Experimentação do instrumento referência:

O instrumento referência aqui são os tambores Surdo (Repique) e Zabumba (Zabumba) na Figura 19, que, basicamente, apresentam dois sons diferentes um *fraco* e um *forte* a serem tocados com o *bacalhau* (mão esquerda) e a *baqueta de bumbo* (mão direita) respectivamente:

MARACATU DE BAQUE VIRADO

The image shows a musical score for 'Maracatu de Baque Virado'. It consists of five staves, each representing a different instrument. The top staff is for 'Tarol', followed by 'Caixa', 'Surdo (repique)', 'Zabumba (marcante)', and 'Agogô (Gonguê)'. The score is in 4/4 time with a tempo of 96-100. The Zabumba part includes chord markings (D, B, E, B) and dynamic markings (p, f). The Agogô part has a steady rhythmic pattern. The Surdo part has a similar rhythmic pattern. The Caixa part has a rhythmic pattern with some rests. The Tarol part has a rhythmic pattern with some rests.

Figura 19: Maracatu de Baque Virado (ROCCA, 1986, p. 44)

4º Passo- Execução de marcação típica do Gênero:

Havendo dois alunos, execução do Surdo e Zabumba da Figura 19.

5º Passo- Execução da mesma no Contrabaixos:

Aqui o professor pode lançar mão dos capítulos respectivos a gênero nos Métodos de Giffoni e Sylos.

6º Passo- Leitura de Cifra com a marcação característica.

Aqui o professor deve propor uma grade cifrada dentro da harmonia típica do gênero de oito a dezesseis compassos, para que o aluno faça o acompanhamento com outro instrumento harmônico. Havendo a presença de mais um aluno, é interessante que os mesmos alternem entre o Contrabaixo e os Tambores para a execução do gênero como forma de aprimorar a sensação de correspondência entre os instrumentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do presente estudo desenvolvido foi a realização de uma reflexão não no sentido estrito da análise musical, isto é, sua *fraseologia*, *ritmo*, *modos*, *harmonias típicas*, ou algo do gênero. Foi, antes, despertar a sensibilidade de instrumentistas e professores com relação à importância capital da Percussão para uma compreensão de seu instrumento na Música Brasileira de modo geral.

Assim, pela cuidadosa abordagem de Adriano Giffoni vista nos três métodos analisados, pudemos reparar a recorrência desse paralelo entre o Contrabaixo e a Percussão na Música Brasileira. E vimos que o mesmo se projeta para o Violão e a Percussão no Método de Marco Pereira ou para Bateria e Contrabaixo visto em Syllós.

Dessa forma, pode-se observar além do Contrabaixo, recorte desta monografia, e ver como esse viés pode levar a implicações muito positivas para qualquer Músico que tenha a sensibilidade e o compromisso de perceber a estrutura musical como um todo, ou seja, como de fato ela acontece: harmonia+melodia+ritmo. Mas o que se vê, talvez pelo modelo de ensino de tradição europeu, é que o último (o ritmo) tem muitas das vezes sua importância posta de lado.

Assim, um clarinetista projetar frases típicas de um Tamborim em seus improvisos, ou como um arranjador, escrever para o naipe de metais frases e acentuações soando como as típicas de Tambores de Maracatu são exemplos de como esse conhecimento pode ser uma matéria-prima criativa e importante.

Pelos três modelos de aula propostos buscou-se uma abordagem *universal* para os gêneros propostos. Universal no sentido de que se propõe ultrapassar os limites da imersão, tão presentes nas práticas pedagógicas quando se trata de Música Brasileira, como mencionamos na introdução, no chamado *sotaque* (SWANWICH, 2003) natural àquele que faz parte daquele grupo do gênero em questão. Buscou-se aproximar o aluno deste fenômeno da percussão tão presente nos métodos visitados, mas muitas vezes distante das práticas pedagógicas e através da execução da mesma, buscaram-se novos *insights* para tal compreensão.

BIBLIOGRAFIA

BARTOLONI, Carmo. *Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros*. 2011. Tese (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CARVALHO, José Alexandre. *A Utilização das Linhas-Guias na Performance e no Ensino da Música Brasileira*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). 2010, Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 787-793.

GIFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo Volume I*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

_____ *Música Brasileira para Contrabaixo Volume II*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

_____ *Método de Contrabaixo: Slap com Ritmos Brasileiros*. São Paulo: HMP, 2010.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. 4a Edição. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

KERFELD, Barry (Ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz Vol. I*. New York, Mamillan Pres. Limited, 1988.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Livros , 2007

ROCCA, Edgard N. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: EBM, 1986.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

SYLLOS, Gilberto. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003