

Universidade do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Instituto Villa Lobos
Departamento de Educação Musical
Disciplina: Monografia
Prof. José Nunes Fernandes

O Contrabaixo no Samba

Autor: Neil Carlos Teixeira

Rio de Janeiro, 2000

Título:

Contrabaixo no samba

Autor:

Neil Carlos Teixeira

Monografia apresentada ao Instituto Villa Lobos para conclusão do curso de Licenciatura plena com habilitação em música.

Professor orientador:

Antônio Arzolla.

Rio de Janeiro, 2000.

Sumário

1. Introdução.....	1
1.1 Objetivos.....	1
1.2 Metodologia.....	1
1.3 Justificativas.....	2
2. História do contrabaixo.....	3
2.1 Contrabaixo acústico.....	3
2.2 Contrabaixo elétrico.....	4
3. A evolução do Samba.....	5
3.1 Choro.....	7
3.2 Música Popular Brasileira.....	9
4.A evolução das linhas de baixo no samba.....	12
4.1 Alguns contrabaixistas importantes da história da MPB.....	14
5.O ensino do contrabaixo popular com enfoque no samba.....	17
6.Conclusão.....	19
7. Referências Bibliográficas.....	20
8. Anexos.....	22

1. Introdução

O Contrabaixista oriundo das orquestras eruditas foi criando, aos poucos, a sua linguagem para acompanhamento da música popular com ritmo reconhecidamente brasileiro. O dia-a-dia dos contrabaixistas nas rádios e nos bares, clubes, estúdios, boates e gaffieiras do eixo Rio-São Paulo, onde as primeiras composições dos estilos brasileiros (samba, coco, xote, baião, etc.) eram interpretadas, foi determinante para a criação do baixista de música popular brasileira. Essa vivência de palco, pela qual passaram os novos contrabaixistas, aliada ao estudo específico do instrumento, solidificou uma linguagem que deu ao contrabaixo brasileiro, grandes intérpretes atuando no século XX.

Os conjuntos de câmara para música popular ganhavam aí um novo elemento, o contrabaixo, que acompanhado de um instrumento harmônico (violão ou piano) e de uma base rítmica (bateria ou percussão), formariam o alicerce de uma banda para acompanhamento de solistas vocais ou instrumentais.

A chegada do baixo elétrico altera em alguns pontos a linguagem do baixista, que mesmo continuando com a mesma função, sofre algumas modificações com novas técnicas e possibilidades do instrumento.

1.1 Objetivos

Geral:

Este trabalho pretende, descrever a evolução do contrabaixo como instrumento de acompanhamento do estilo samba dentro da música popular brasileira.

Específicos:

- 1) Comparar a função do baixo nas Orquestras eruditas e na Música Popular Brasileira.
- 2) Tentar determinar a evolução das células rítmicas realizadas pelo instrumento para o acompanhamento de samba.

- 3) Procurar, na história da música afro-brasileira e do choro, elementos rítmicos precursores das levadas de baixo no ritmo brasileiro samba.
- 4) Verificar a influência do violão de sete cordas, integrante dos grupos regionais, e a absorção de sua linguagem pelos contrabaixistas.
- 5) Selecionar e descrever, através da notação musical, os modelos rítmicos e melódicos para o acompanhamento, pelo contrabaixo, do estilo samba.

1.2 Metodologia

O grupo de interesse nesta pesquisa será constituído de contrabaixistas e músicos que participaram de orquestras de rádio no Rio de Janeiro a partir de 1940 e baixistas ainda em atividade que acompanham solistas vocais ou instrumentais nos estilos musicais pesquisados. Luís Chaves, do Zimbo Trio e Bebeto do Tamba Trio são os baixistas escolhidos. Por integrarem trios instrumentais de grande relevância na história da MPB. Sivuca, grande sanfoneiro brasileiro, e Quartera, baterista (Os Cariocas), por terem participado como músicos atuantes das Rádios Tupi e Nacional, respectivamente. A coleta de informações será realizada por entrevistas e pela audição de discos referentes ao estilo samba do período acima citado.

Como complemento, para contextualizar historicamente os dados da pesquisa, será realizada uma consulta bibliográfica específica.

1.3 Justificativa

O contrabaixo é um dos instrumentos mais procurados por estudantes de música brasileira. Há porém, pouca metodologia de ensino publicada. Há pouca referência bibliográfica sobre o assunto. Para preencher esta lacuna, o trabalho tentará reunir material para estudo teórico (história) e prático (evolução das linhas de baixo).

2. A história do Contrabaixo

2.1 Contrabaixo acústico

Até o final do séc. XV, a música vocal dominava o interesse dos compositores da Europa. As composições situavam-se dentro de um registo bastante limitado e na harmonia ouviam-se apenas 2 ou 3 vozes. Com o desenvolvimento dos estudos da harmonia, o número de vozes se expandiu para quatro.

A história do contrabaixo começa com a necessidade dos compositores, após a entrada da música instrumental e o avanço da harmonia a quatro vozes, de executar notas no registo grave. A evolução técnica e artística do instrumento está portanto ligada a história da música.

Os construtores simplesmente reconstruíam os instrumentos já existentes em escala maior, sem lhes trocar a forma. É difícil porém, determinar a exata evolução do instrumento.

Podemos dizer que o instrumento hoje chamado de contrabaixo teve antecessores em duas famílias de instrumentos, a das violas, onde temos as violas *da braccio* e as violas *da gamba*. O baixo da gamba era o similar mais próximo do atual contrabaixo. Até meados do século XVIII conviviam os instrumentos da família dos violinos com os da família das violas. Permanecem os instrumentos da família dos violinos e o contrabaixo que temos hoje tem nesta família seu antecessor mais próximo: o violone.

O violone apresentava diversas afinações: em sol com as cordas afinadas, do grave para o agudo, em sol, dó, fã, lá, ré e sol; em ré com as cordas afinadas, em ré, sol, dó, mi, lá e ré. O violone vienense do século XVIII era afinado em fã, lá, ré, fã#, e lá, e era utilizado como instrumento solista.

No século XVII temos os primeiros registos da entrada do contrabaixo na orquestra. Os registos são de Londres 1690, Paris 1699, Nápoles e Viena 1700 (BRUN, Paul; 1989 – pág.25).

Dois italianos se destacam como virtuosos do instrumento no século XIX: Doménico Dragonetti e Giovanni Bottesini.

Os primeiros compositores para contrabaixo que se tem notícia são: Dittersdorf e Wenzl Pichl por volta de 1760, Anton Simmerman (1741-1781) e Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). Haydn escreveu passagens para contrabaixo em cinco sinfonias (Número 6, 7, 8, 31 e 72) também em 1760. Há também um concerto perdido para contrabaixo escrito por Haydn (BRUN, Paul: 1989 – pág. 54).

A partir da Segunda metade do século XVIII, com sua estrutura praticamente definida, o contrabaixo passou a integrar as mais diferentes formações musicais, como orquestras, Big Bands e pequenos grupos de jazz (*ragtime, dixland, Swing, Blues, etc.*)

Até meados dos anos 50 o contrabaixo acústico foi o responsável pelo acompanhamento das orquestras e conjuntos de câmara de música popular no Brasil. Tocava-se sem amplificação acompanhado de bateria, sopros, cantores, etc. As cordas eram de tripa de carneiro ou, às vezes, de punho de rede (retirava-se das redes utilizadas como camas no nordeste, pedaços de cordas que eram utilizadas no contrabaixo)¹.

Com a chegada do baixo elétrico, a opção por um instrumento mais prático e de maior facilidade de execução, por se tratar de um instrumento temperado, criou uma nova classe de músicos: os que tocavam contrabaixo elétrico.

Na década de 90 nota-se uma tendência dos contrabaixistas a se especializar nos dois instrumentos.

2.2 Contrabaixo Elétrico

O baixo elétrico é um instrumento derivado da guitarra elétrica, e surgiu devido à dificuldade de se transportar e tocar o contrabaixo acústico. Foi inventado por Leo Fender em 1951. Clarence Leo Fender, perito em eletrônica de rádios e criador da guitarra elétrica que levava seu nome, observou que o contrabaixo acústico apresentava alguns inconvenientes para pequenas formações musicais, como seu tamanho e a sua baixa sonoridade (em comparação com a guitarra elétrica), o que obrigava os contrabaixistas da época a colocarem microfones para uma maior amplificação do instrumento. Sob este

¹ Informação obtida em entrevista com Luís Chaves.

prisma, Leo Fender, em 1951, construiu o primeiro contrabaixo elétrico da história, usado pela primeira vez na banda de Bob Guildemann (*blues* e *rock*), e tendo como nome *Precision Bass*.

Até então, bandas de *rock'n roll* dos anos 50, como Bill Haley, Jerry Lee Lewis usavam os contrabaixos acústicos. As semelhanças entre o baixo elétrico e o contrabaixo acústico são a extensão, ou seja, as notas que podem ser tocadas e a afinação das cordas. As diferenças são muitas, variam o número de cordas (normalmente 4,5,6 e excepcionalmente 7 e 8 cordas - 4 cordas com encordoamento duplo) e a técnica de tocar (dedilhado ou pizicato² para os dois; “*slap it*” e “*tapping*” para o elétrico e com o arco para o acústico).

Tanto no acústico quanto no elétrico é parte da qualidade dos grandes contrabaixistas a procura da sonoridade que lhe dará identidade nos palcos e em gravações, mesclando sua própria técnica, seu equipamento e seu estilo.

3. A Evolução do Samba

Entre o final do século XIX e o início do séc. XX houve a estruturação do estilo que viríamos a chamar mais tarde de samba. O encontro de boêmios cariocas, intelectuais e personalidades em geral com pessoas ligadas aos cultos africanos é um grande exemplo do que se poderia assumir como foco gerador. Esses encontros aconteciam em geral na casa das “baianas” como Tia Ciata³. Ela como outras vieram da Bahia e promoviam reuniões religiosas seguidas de festas onde o batuque reunia bambas da cidade e batuqueiros do morro. A fusão do ritmo africano, neste momento já baiano-africano com a poesia e a cultura musical carioca foi imprescindível para a estruturação do novo gênero.

Do século XIX, ficam lembranças marcantes: o Baile de Máscaras do Hotel Itália, na Praça Tiradentes (1840); o primeiro préstito⁴ com carros alegóricos, da Sociedade Sumidades Carnavalescas (1850); o desfile do primeiro rancho, o Dois de Ouros, liderado pelo baiano Hilário Jovino Ferreira (1873); o aparecimento da música feita para o carnaval,

² Segundo *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Básico* (1993), modo de fazer vibrar as cordas do instrumento de arco, dedilhando-as.

³ Retirado de FMB II - UNI-RIO; prof. Elizabeth

⁴ Segundo *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Básico* (1993), é um agrupamento de muitas pessoas em marcha ou procissão.

o Abre-Alas de Chiquinha Gonzaga, composta a pedido dos líderes do cordão Rosa de Ouro.

Em 1917, surge o samba. Depois da abolição da escravatura, no final do século XIX, se formaram basicamente duas vertentes, a primeira na Cidade Nova/Praça Onze, onde nomes como Pixinguinha e Donga estiveram presentes. Esse samba tinha uma grande influência do maxixe. A segunda vertente foi a que subiu o morro, levada por problemas socioeconômicos da época, onde deu origem, entre outras coisas, às escolas de samba. Foi nessa vertente que a percussão, oriunda do batuque africano, se fez mais presente.

O novo gênero musical, nascido nas festas das tias baianas, aparece pela primeira vez num selo de disco lançado para o carnaval de 1917 com Pelo telefone, de Donga e Mauro de Almeida, pela Banda Odeon. Foi registrado em nome de Donga, mas pesquisadores indicam que além de Donga, outros músicos participaram da composição na casa de Tia Ciata no Estácio, depois Cidade Nova. Donga foi o único a ter visão comercial. Posteriormente Mauro de Almeida conseguiu constar como co-autor (logo depois, a música foi regravada pelo cantor Baiano).

Antes do surgimento do samba propriamente dito, se dançava também o batuque africano em filas ou em rodas com o ritmo sendo acompanhado por palmas. Desde o século XVII já se dançava ao ar livre, danças de origem provavelmente portuguesa, que com a influência negra deram origem a danças rurais que recebiam o nome de xiba, no Rio de Janeiro, cateretê, em Minas Gerais e fandango nos estados do sul.

O passo considerado anterior ao samba chama-se Maxixe.

O Maxixe era dançado em locais não adequados à moral e bons costumes da sociedade da época, como em bailes de negros e nas gafieiras da cidade nova. Os homens de classes mais privilegiadas freqüentavam esses bailes e gafieiras em busca da sensualidade das danças africanas, onde só iam mulheres de classes inferiores. Teve força até a década de 30 do século XX, quando entrou em declínio, cedendo espaço ao fox-trote e posteriormente ao samba. Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Antonio Callado são compositores deste estilo. No início do século alcançou grande sucesso nos palcos europeus, sendo apresentada com requintes coreográficos, na França e na Inglaterra, em 1914 e 1922.

3.1. Choro

Os chorões eram típicos boêmios cariocas, músicos que tocavam por puro prazer. Quando não estavam animando festas domésticas, tocando seus violões, cavaquinhos e flautas, percorriam as ruas da cidade em busca de inspiração: uma bela mulher, o luar, uma brincadeira ou um desafio. A disputa era elemento sempre presente. Era muito comum encontrar, nas ruas do Rio, grupos de músicos cercados de populares que assistiam aos “duelos”, torcendo e acompanhando o ritmo. Os chorões eram também improvisadores, tornando-se isso uma característica do gênero.

Toda essa estrutura serviu de inspiração a um dos nossos maiores músicos. Heitor Villa Lobos, fã dos chorões, também compôs vários temas no estilo.

O choro, como forma musical, nasceu da improvisação e da releitura de ritmos estrangeiros. Por volta de 1870, os chorões adaptavam essas músicas, acrescentando-lhes síncopes, o que mais tarde formaria a estrutura básica do choro. A sonoridade resultante das lindas melodias em parceria com o ritmo que depois chamaríamos de samba, contagiou desde o início músicos e compositores, que logo começaram a escrever para o gênero.

A origem dos chorões pode ser encontrada nos novos grupos sociais surgidos com o processo de urbanização do Rio de Janeiro, a partir do século XIX, e com a diversificação das atividades econômicas. Eram, em sua maioria, pessoas que ocupavam cargos médios no comércio e no serviço público, ou faziam pequenos biscates.

A formação inicial de um grupo de choro era flauta (solista), cavaquinho (centro, harmonia) e violão (baixaria, baixo).

Joaquim Antônio da Silva Callado, exímio flautista e improvisador é considerado o primeiro chorão a arregimentar músicos para uma banda. É também o autor do que é considerado o primeiro choro gravado, Flor Amorosa, que por volta de 1880, recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense.

Nos primeiros anos da República, surgiram outros instrumentos, na formação do grupo de choro, entre eles, bandolim, bandola, bandurra, clarineta, flautim, saxofone, bombardino, bombardão, pistom, trombone, oriundos de banda, muitos já fora de uso.

Alguns dos primeiros chorões foram Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone e Pixinguinha.

O paradoxo entre o estilo choro e seu berço surpreende até hoje os visitantes estrangeiros. A organização em rondó⁵ do estilo, com uma estrutura bem definida em nada remete ao estilo de vida do povo carioca. Junto com o samba e a bossa-nova, o choro é considerado ainda hoje um estilo genuinamente carioca e é revisitado tanto por músicos acadêmicos de todo o mundo, quanto pelos tradicionais chorões, que aprendem a linguagem por observação e imitação. Dentre os compositores mais famosos estão: Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, Sivuca, Zé Menezes, Radamés Gnatalli e Villa Lobos.

Do choro nasce, criado por Dino 7 cordas, o violão de sete cordas, responsável pela sons da região grave num conjunto de choro. Surge a denominação baixaria, referindo-se às linhas de baixo que contraponteadas com a melodia, aparecem como uma nova forma de linguagem dos violonistas do choro⁶. O violão sete cordas substituiria então, a função que antes era executada por instrumentos de sopro como a tuba, bombardino e trombone.

Para a sétima corda afinada na nota dó ou si, foi inicialmente usada por Dino a quarta corda do Violoncelo, que traria uma sonoridade abafada semelhante a dos instrumentos de sopro já citados.

O estilo de melodias criadas pelos violonistas do 7 cordas é reconhecido até hoje como fonte de pesquisa dos contrabaixistas populares. Além de fazerem a marcação do surdo, se utilizam da escala dos acordes para contrapontear a melodia como no exemplo citado (ver anexo 1 - pág. 22). O choro Ingênuo de Pixinguinha é acompanhado pelo violão de 7 cordas de Carioca. O LP de onde retiramos o trecho é: Reverendo com a flauta os bons tempos do chorinho de Carlos Poyares e seu conjunto, lançado pelos Estúdios Eldorado-EMI/Odeon, 1977.

Os contrabaixistas têm, com a absorção desta linguagem, a possibilidade de variação em seu acompanhamento, que se torna mais melódico.

⁵ Ibid. Forma Musical A,B,A,C,A.

3.2. Música Popular Brasileira

No Rio de Janeiro e em São Paulo na passagem do séc. XX o ambiente cultural fervilhava. Tudo era novidade: o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, a música de Villa Lobos. Tudo atraía os músicos, que sonhavam com uma carreira nos palcos mais famosos do país. Nos salões de espera do cine Odeon, antes das sessões de cinema se encontravam para tocar, personalidades como Radamés, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, etc.

Nessa época, músicos freqüentavam, também, grupos de seresteiros boêmios e participavam de blocos carnavalescos, onde o piano não tinha a menor chance de participar. Assim como nos morros, os instrumentos da cidade também tinham que ser fáceis de transportar. Talvez venha daí a preferência brasileira pelo violão.

À abolição da escravatura e ao modernismo que já citamos como fatores relevantes para a estruturação de nossa música, se juntava agora a Era do Rádio, que sedimentaria e difundiria por todo o país o samba, o choro e outras manifestações musicais.

A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil ocorreu no dia 7 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. Foi um grande acontecimento. O público ouviu o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa seguido da ópera O Guarani de Carlos Gomes transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e diversas atrações.

Desde 1922 as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas; entretanto, foi somente em 1923 que Roquette Pinto inaugurou a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade.

A Rádio Nacional, inaugurada em 1936, marcou a era do rádio no Brasil. Em seus quadros, brilhavam os talentos de Luciano Perrone (baterista), Haroldo Barbosa (compositor), Almirante (sambista), Radamés Gnatalli (arranjador), Lírio Panicalli (maestro) e Dorival Caymmi (compositor).

Em 1939, um grupo de músicos brasileiros foi convidado a participar da Feira Mundial de Nova Iorque. O grupo era formado por compositores populares, como

⁶ Retirado da ATI-II-UNI-RIO; prof. Josimar

Pixinguinha, Donga e João da Baiana; e eruditos, como Villa Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

Também em 1939 o Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresentou um espetáculo inusitado para a época: era a Revista “Joujoux e balangandãs”, com o acompanhamento das orquestras das rádios Mayrink Veiga e Nacional, sob a regência de Radamés Gnattali. No espetáculo, a novidade foi a música *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso. O arranjo e a abertura da peça causaram grande impacto, rendendo muitos elogios e críticas ao maestro e arranjador. “Esse negócio não é meu não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo para botar a sugestão no lugar certo”. A música fez um enorme sucesso e é até hoje reconhecida internacionalmente como um dos hinos brasileiros.

Com a encampação da Rádio Nacional pelo governo de Getúlio Vargas, em 1940, a programação ganhou novo formato, sob a direção de Gilberto de Andrade. O programa “Um Milhão de Melodias”, sob a regência de Radamés Gnattali, estreou com sucesso em 1943, tendo como patrocinador a Coca-Cola, que lançava seu refrigerante no Brasil.

O rádio marcou a história da vida artística brasileira, inaugurando tendências e fazendo escola. Grandes nomes da nossa música surgiram no rádio, como Carmem Miranda, Silvio Caldas, Noel Rosa, Radamés Gnattali, Ari Barroso, Os Cariocas, Nelson Gonçalves, Quatro Ases e um Coringa, Demônios da Garoa, Elizeth Cardoso, Cauby Peixoto, Angela Maria, Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Moreira da Silva, Ciro Monteiro, Francisco Alves, Orlando Silva, Emilinha Borba, Marlene, etc.

O aumento do intercâmbio cultural com, principalmente, os Estados Unidos e Europa, colocaram os músicos brasileiros cada vez mais próximos da vanguarda musical. As harmonias sofisticadas do mundo erudito, já absorvidas pelo jazz americano começariam a penetrar a música popular. Como explicação deste fato, podemos citar que compositores europeus de vanguarda no início do século XX como: Hindemith, Stravinsky, Varèse, Schönberg, Carl Orff, Eisler, Krenek, Weill, fugindo das guerras e dos nacionalismos extremistas, migraram para os Estados Unidos (GRIFFITHS, Paul; 1989 - pág.114).

Alguns sambas, valsas, modinhas, choros das décadas de 30 e 40 já tinham harmonias e melodias arrojadas para a época. O ritmo continuava o mesmo, mas a confusão estava criada. “Estão americanizando o samba!”- gritavam os mais nacionalistas. Radamés Gnattali, arranjadores e intérpretes das rádios eram alvo destas críticas. Só iriam receber o aval definitivo da crítica com o advento da Bossa Nova.

Radamés Gnattali trabalhando na Gravadora Continental (1949), criou o Quarteto Continental, que mais tarde viraria sexteto, com Luciano Perrone (na bateria), José Menezes (violão e cordas dedilhadas em geral), Vidal (no contrabaixo), Aída e Chiquinho (no Acordeão). Radamés era um inovador, experimentava novas formas de orquestrar e compunha para instrumentos que até então eram negligenciados pelos compositores brasileiros. Em 1954, compôs a Suíte da dança popular brasileira, para violão elétrico e piano, dedicada ao violonista Laurindo de Almeida e executada por Garoto em São Paulo.

No Festival Radamés Gnattali, realizado em 1958, no Teatro Municipal, a novidade ficou a cargo da obra Concerto para gaita e orquestra, tendo como solista Edu da Gaita. Gnattali dizia que compunha para seus amigos. Chiquinho do Acordeão também mereceu um presente, ganhando o Concerto para acordeão e orquestra (1958). Em 1960, o grupo de Radamés Gnattali viajou para uma excursão na Europa, integrando a III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira. Em 1959, deve-se registrar, excursionou pela Europa um grupo instrumental formado por Sivuca e Waldir Azevedo.

No Rio de Janeiro Radamés teve a oportunidade de conhecer os mais geniais chorões de sua época, como Ernesto Nazareth e Pixinguinha; com eles, descobriu a música popular, o choro e o samba. Podemos afirmar que este grande músico uniu pela primeira vez tanto nos palcos eruditos como nas rádios populares, as sonoridades do erudito e do popular.

Na década de 60 surge a Bossa Nova. O samba agora estava a serviço da genialidade de Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Baden Powell, dentre tantos outros.

A entrada de poetas como letristas das canções também é citada como inovação de período. Mas poetas parceiros de bambas, os temos desde que o samba é samba. Antonio Maria, Noel Rosa, Geraldo Jacques e Luís Bittencourt são bons exemplos.

Quanto à influência do Jazz, devemos analisar com cuidado. O Jazz americano foi talvez a primeira manifestação de música popular nas Américas onde verificamos elementos da música acadêmica. Talvez, pois o choro carioca herdou da música de câmara européia sua forma e sua qualidade melódica, além de utilizar o improviso como parte da interpretação.

Atentando à massiva campanha de exaltação à bossa-nova, percebemos uma simultânea aprovação pelo país criador do Jazz, o que infelizmente ainda hoje é utilizado como aval à qualidade do estilo. Curioso, que a suposta americanização do samba tão criticada, só foi esquecida com o estouro da Bossa em Nova York.

O grande mestre da sanfona Sivuca⁷ tem a sua tese para este assunto: os Estados Unidos, após a perda de Cuba para os revolucionários liderados por Fidel Castro e Che Guevara, precisariam encontrar alguma música latina para substituir a música cubana.

A discussão deveria ser realizada sobre a capacidade analítica de nós, brasileiros, quanto à qualidade de nossa música. E sobre nossa auto estima quanto à valorização de nossa cultura.

4. Evolução das linhas de baixo no samba

Várias vertentes do estilo samba foram desenvolvidas, seja pela influência de outros estilos brasileiros e estrangeiros, ou pela simples contribuição dos compositores e intérpretes durante a história da Música Brasileira.

Destacaremos alguns dos mais importantes.

Partido Alto:

O ritmo no Partido Alto tem forte expressão nas síncopes, que são bem acentuadas. O contrabaixo deverá acompanhar a idéia rítmica que em geral é executada pelo pandeiro. O baixo de Partido Alto pode ser executado com bom resultado sem acompanhamento por suas características de grande desenvolvimento rítmico e melódico.

⁷ Informação obtida em conversa informal deste autor com Sivuca.

Samba-Funk:

Ritmo estruturado nos anos 70 com a chegada mais forte da *soul music* americana. Jorge Ben e a Banda Black Rio têm em seu repertório vários exemplos do estilo. O samba tocado na década de 50 no Rio de Janeiro já tinha elementos do que se chamaria samba-funk⁸.

A caixa no segundo tempo do compasso 2/4, incluída neste estilo, tem maior relevância sobre a tradicional frase do tamborim (ver anexo 4 – pág. 24).

Sambaião:

The image shows a musical score for Samba-Funk. It consists of two staves. The top staff is labeled 'melodia' and is written in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is labeled 'baixo' and is written in bass clef. The melody features a syncopated rhythm with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

É caracterizada pela antecipação de cada compasso 2/4 em uma colcheia. O samba neste caso recebe a influência nordestina. A inclusão do instrumento de percussão triângulo é bem aceita. Bom exemplo deste estilo é Madalena (Ivan Lins-Vitor Martins).

Sambão:

É o samba conhecido como rasgado, com andamento rápido (em torno de 120bpm). A divisão rítmica do baixo terá de ser mais econômica quanto a quantidade de subdivisões. O surdo da escola de samba terá papel fundamental nos modelos (ver anexo 3 – pág. 23).

Samba-canção:

Um dos primeiros estilos a fazer sucesso nas vozes dos grandes intérpretes da MPB. A falta de instrumentos de percussão no acompanhamento é uma das características, o que nas décadas de 40 e 50 dava ao samba um ar de nobreza. O baixo também é bem simplificado quanto às subdivisões.

Bossa-Nova:

No início dos anos 60, o violão teve o seu desenho como acompanhante individual de samba definido graças a violonistas como Garoto, Zé Meneses e João Gilberto. Contrabaixistas se destacavam como Luís Chaves, Jorge Marinho, Bebeto, Tião Neto,

⁸ Informação obtida em entrevista com o baixista Bebeto.

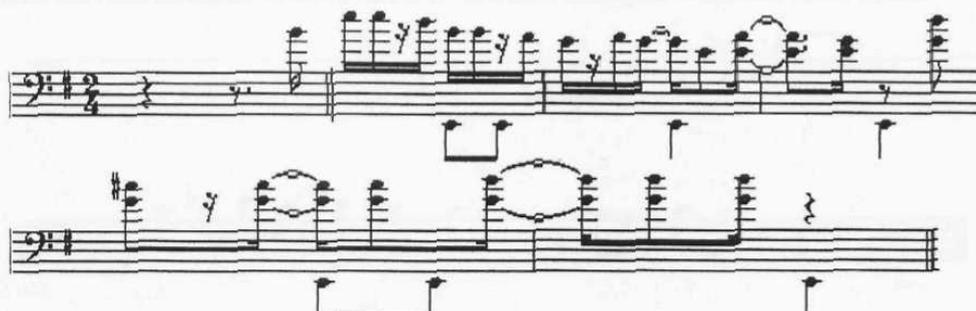
Vidal, Otávio Bailey. Bateristas como Luciano Perrone, Rubens Barsotti, Milton Banana, Élcio Millito, Paulo Braga, Édson Machado, etc., reproduziam na bateria toda a base de um conjunto de percussão de samba. Como grandes pianistas deste período podemos destacar: Hamilton Godoy, Luís Eça, Tomás Improta, Gilson Peranzzeta, Johny Alf, José Bertrami e Osmar Millito. Com a apurada técnica de tocar samba demonstrada pelos músicos desta época, as subdivisões que antes eram feitas pela base rítmica - instrumentos de percussão - e pelo cavaquinho, agora, estavam a cargo da formação: bateria, violão, baixo e piano. Há uma libertação do purismo do samba de raiz.

4.1 Alguns baixistas importantes na história da música brasileira

Adriano Giffoni

Grande pesquisador dos ritmos nordestinos e brasileiros em geral. Tem quatro CDs gravados de seu trabalho, onde mescla o virtuosismo dos músicos participantes e arranjos arrojados com ritmos brasileiros pouco explorados na música instrumental. Acompanhou artistas como João Donato, Sivuca, Roberto Menescal, Maria Betânia, etc.

O trecho citado é da peça para contrabaixo elétrico Bom Partido (Adriano Giffoni)



do LP/CD Adriano Giffoni de 1992.

Luizão Maia

Sua sonoridade de baixo elétrico é uma marca nas gravações de diversos artistas nas décadas de 70 e 80. Artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Maria Betânia, Sivuca,

Nara Leão, João Bosco, etc., têm em comum, em muitos de seus grandes sucessos, a sonoridade e o swingue particular de Luizão.

O trecho citado é da música Eu Hein Rosa! (João Nogueira e Paulo César Pinheiro), do LP/CD Elis, Essa Mulher.



Nico Assunção

Grande virtuose dos baixos elétrico e acústico. Sempre solicitado para acompanhar instrumentistas estrangeiros que visitam o Brasil. Acompanhou grandes nomes da MPB como João Bosco. Com este, gravou inúmeros sucessos, como a faixa Jade (João Bosco) do LP/CD Bosco. Nesta faixa o solo instrumental é executado por Nico. Destaca-se como uma das raras faixas de sucesso, na MPB, na qual o contrabaixo aparece como solista.



Jamil Joanes

Fundador da banda Black Rio. Uniu, em sua performance na Black Rio o samba carioca com a música negra americana dos anos setenta. Criando o estilo samba funk.

Da Black Rio saíram grandes músicos, como Cristóvão Bastos (piano), Lúcio (trombone), Luiz Carlos (bateria) e Barrosinho (trompete).

Jamil Joanes tocou também com João Bosco, Gonzaguinha, Ângela Maria, Fagner, Gal Costa, etc.

O trecho citado é da famosa Maria Fumaça (Oberdan e Luiz Carlos) do LP-1977/CD-1994 de mesmo nome lançados pela Warner Music.



Paulo Russo

Com o baixo acústico acompanhou dezenas de artistas destacando-se o lendário saxofonista Victor Assis Brasil. Com este gravou vários sucessos instrumentais. Com um CD solo gravado- Baixo de Pau pela Performance-CID-1996, é um dos baixistas mais presentes no meio da música instrumental carioca. É deste CD a faixa Samba Oz (Paulo Russo), da qual citaremos um trecho do baixo de Paulo Russo.

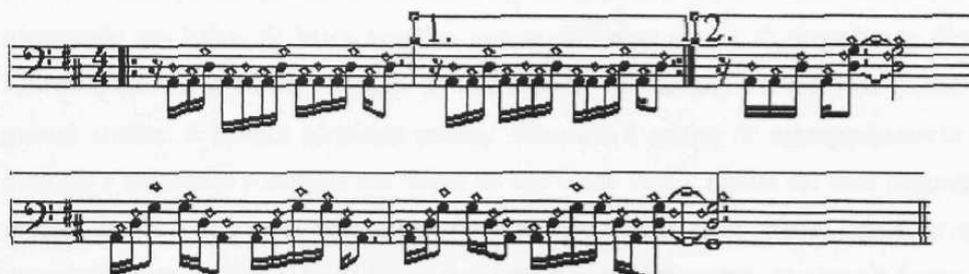


Arthur Maia

Como integrante da Banda Cama de Gato, com Mauro Senise, Pascoal Meireles e Rique Pantoja, participou, na década de 80, de um grande movimento de música instrumental brasileira.

Atua como baixista acompanhando artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Milton Nascimento em shows e gravações.

O trecho citado é da peça para contrabaixo Funchal do LP/CD Cama de Gato.



Luís Chaves

Paraense. Começou a atuar na noite paulista em duo com Johny Alf. Com Rubens Barsotti e Hamilton Godoy criou o Zimbo Trio, um dos ícones da música instrumental brasileira. Com o Zimbo Trio, atuou como baixista em diversos festivais de jazz pelo mundo.

5. O Ensino do Contrabaixo popular com enfoque no samba

A grande maioria dos contrabaixistas inicia seu estudo em música pelo violão. O violão é sem dúvida o instrumento mais popular do Brasil, e tem a vantagem didática de ser um instrumento harmônico. Assim como o piano, é um instrumento capaz de realizar três ou mais sons simultaneamente.

O estudo da música compreende ritmo, melodia e harmonia. Com o violão ou o piano o aluno tem a capacidade de exercitar os três, não dependendo do aprendizado de outro instrumento.

No caso do contrabaixo, apesar de ser um instrumento responsável, em geral, pela determinação do baixo do acorde, o estudo da harmonia fica deficiente se o músico apenas se dedica a ele. É necessário, portanto, o estudo de piano ou violão.

A discografia do estilo é vasta, e a audição pode se tornar uma aprendizagem prazerosa. Desde os Trios da Bossa Nova como Zimbo Trio, Tamba Trio e Bossa Três, o material já é riquíssimo.

Nota-se já na década de 60 com Bebeto (Tamba), Luis Chaves (Zimbo) uma maturidade nas linhas de baixo acústico para acompanhar samba. O aprendizado destes baixistas, no que se refere à técnica do instrumento, foi baseado em métodos vindos da música erudita. A técnica adquirida porém, mesclada à prática de acompanhamento de cantores e orquestras populares nas noites de Rio e São Paulo, resulta em uma linguagem própria dos contrabaixistas de música popular. Esta é uma característica particular que encontramos em basicamente todos os baixistas que se destacaram de alguma forma no cenário musical. A prática de tocar em conjunto, muitas vezes sem ensaios e sem o auxílio de registros escritos (partituras), é considerada de fundamental importância pelos baixistas entrevistados neste trabalho. Ao contrário de instrumentistas solistas harmônicos ou melódicos, o papel do contrabaixo é sempre executado de improviso no que tange à escolha das notas.

É importante, portanto, que o músico tenha em seus estudos, o desenvolvimento da técnica como preocupação fundamental, já que com a técnica apurada ele terá a liberdade de ousar mais quanto a criação das linhas de baixo. No estudo de técnica podemos destacar os seguintes assuntos: escalas, arpejos, independência de dedos e mãos, *slap it* e conhecimento de todo o braço do instrumento (ver anexo 5 - pág. 25).

“A música brasileira é muito rica em variantes rítmicas e o baixista deve praticá-las com as escalas, repetindo cada célula rítmica e passando pelas notas disponíveis. Estudar escalas de forma rítmica contribui também para o desenvolvimento da técnica da saltos de posições e melhora a coordenação entre as mãos direita e esquerda” (GIFFONI, Adriano; 1997 – pág. 14).

O papel do contrabaixo em uma banda que está tocando um samba poderá ser comparado ao papel de um surdo (ver anexo 3 – pág. 23) na escola de samba, do tantan ou do pandeiro (o som do couro solto-ver anexo 3 – pág. 23) em um regional, o do violão de 7 cordas em uma roda de choro (ver anexo 1 – pág. 22).

6. Conclusão

O papel do contrabaixo após sua saída da orquestra de cordas é claramente modificado. Na orquestra o contrabaixo tem a função melódica muito mais acentuada. O contrabaixo em uma banda que está tocando samba, tem a função definida principalmente pelos modelos rítmicos executados.

Alguns consideram a saída do contrabaixo da orquestra como a criação de um novo instrumento. Podemos exemplificar observando uma base bateria, contrabaixo, violão, acompanhada por uma orquestra. O contrabaixo da orquestra convive perfeitamente com o contrabaixo da base.

Apesar de haver tanto na música erudita, quanto na MPB, casos do contrabaixo aparecer como solista, sua função de acompanhante tocando a fundamental do acorde é igual nos dois casos.

Nas linhas de samba tocadas pelo contrabaixo notamos o quanto as divisões rítmicas utilizadas se assemelham com as divisões feitas por instrumentos classificados como membranofones. Desde os atabaques dos toques do candomblé (ver anexo 2 – pág. 23), passando pelo surdo da escola de samba e pelo pandeiro ou tantan de uma roda de samba (ver anexo3 – pág.23), notamos clichês rítmicos utilizados na linguagem dos contrabaixistas pesquisados. Daí vem a frase que diz: o contrabaixo faz a ligação da seção rítmica com a seção harmônica/melódica de uma banda.

É importante destacar que os modelos apresentados aqui ou sugeridos para audição, são apenas referências do que já foi feito por contrabaixistas. O estudante deve além de procurar a sua sonoridade no instrumento, procurar o seu próprio estilo de tocar.

Não poderíamos deixar de registrar neste trabalho, que nenhuma universidade pública do Rio de Janeiro, berço do samba, possui um curso de contrabaixo popular. Dois mil e um a vista e o meio acadêmico ainda não fez as pazes com o samba. Por enquanto, valem os memoráveis versos de Noel, como um previsão não tão otimista.

...Batuque é um privilégio. Ninguém aprende samba no colégio...(Noel Rosa)

7. Referências Bibliográficas

- ANDRADE, M. **Ensaio sobre música brasileira**. Martins Fontes. São Paulo, 1962.
- _____. **Pequena História da Música**. Livraria Martins. São Paulo, 1977.
- BRUN, Paul. **A History of the Double Bass**. Chenin de la Flanerie 59650. França, 1989.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova**. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. J.E.M.M. Editores, Ltda./ Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1988.
- GIFFONI, Adriano. **Música Brasileira para Contrabaixo**. Irmãos Vitale Editora. São Paulo, 1997.
- LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro. Pallas, 1992.
- LUHNING, Angela. **A Música no Candomblé Nagô - Ketu / Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia**. Tese de doutorado - 1990.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. Funarte. Rio de Janeiro, 1983.

CDs

- Adriano Giffoni- **Adriano Giffoni**. Perfil Musical. Rio de Janeiro, 1992.
- Black Rio- **Maria Fumaça**. Warner Music. Rio de Janeiro, 1994.
- Elis Regina- **Elis, essa Mulher**. BMG Ariola discos. São Paulo, 1989.
- João Bosco- **Bosco**. CBS. Rio de Janeiro, 1989.
- Paulo Russo- **Baixo de Pau - Performance-CID**. Rio de Janeiro, 1996.

LPs

Cama de Gato- **Cama de Gato**. Independente. Rio de Janeiro, 1986.

Carlos Poyares e seu conjunto- **Reveno com a flauta os bons tempos do choro**.

Estúdios Eldorado EMI/Odeon. São Paulo, 1977.

Internet:

<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Pit/6220/img/int.gif>

<http://www.sambasite.com.br>

Entrevistas

Bebeto, contrabaixista. (Tamba Trio).

Luís Chaves, contrabaixista. (Zimbo Trio).

Quartera, baterista e vocalista. (Os Cariocas).

Sivuca, sanfoneiro e arranjador.

8. Anexo Partituras

1- Ingênuo

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of staves. The top staff is labeled 'melodia' and the bottom staff is labeled 'violão 7 cordas'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various chords and melodic lines. The first system has chords: F, Am/E, Dm, Dm/C, E7/B, Dm/A, E7/G#. The second system has chords: E^b, Gm/D, Cm, Cm/B^b, D7/A, E^bdim, D7. The third system has chords: Gm, G[#]dim, F/A, Dm7. The fourth system has chords: G7, G7, C7, F7, B^bm7, E^b7. The fifth system has chords: A^b, Cm/G, Fm, Fm/E^b, G7/D, Fm⁶/A^b, G7. There are also triplets in the bass line of the third and fourth systems.

2 Ageré - Toque para o Orixá Oxossi

d - mão direita.

e - mão esquerda.

1 - as duas mãos devem tocar simultaneamente o centro da pele abafando o som.

2 - A mão esquerda toca abafando a pele na beira do atabaque.

3 - A mão direita toca abafando a pele, mais ao centro do atabaque.

4 - a mão esquerda toca ao centro do atabaque deixando que a pele soe.

3 Base rítmica de samba

Pandeiro:

1 - polegar com pele abafada

2 - dedos

3 - palma da mão

4 - polegar com pele soando

Surdo:

1 - baqueta na pele abafada

2 - mão esquerda na pele abafada

3 - baqueta na pele soando

Tamborim:

1 - baqueta na pele

2 - dedo médio na pele por

dentro do tamborim

abafando o som

agogô:

> campana aguda

Λ campana grave

melodia

caixa da bateria

baixo

bumbo da bateria

The image displays a musical score for the piece 'Maria Fumaça'. It is organized into three systems. The first system includes four staves: 'melodia' (melody) in treble clef, 'caixa da bateria' (snare drum) in a simplified notation, 'baixo' (bass) in bass clef, and 'bumbo da bateria' (kick drum) in a simplified notation. The second system continues with the same four staves, showing more complex melodic and bass lines. The third system also continues with the same four staves, featuring a more active melody and bass line. The notation uses various note values, rests, and articulation marks to define the musical parts.

5 Exercícios de Técnica

escala maior



cromático



escala menor natural



sol diminuto



individualização dos dedos da mão esquerda.



conhecimento da extensão do instrumento.

