

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**DIEGO KAUPE CONDE**

**O CONTRABAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E NO PAGODE CONTEMPORÂNEOS:  
UM ESTUDO ANALÍTICO SOBRE NOVAS FORMAS DE SE CONDUZIR**

**BAGÉ  
2017**

**DIEGO KAUPE CONDE**

**O CONTRABAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E NO PAGODE CONTEMPORÂNEOS:  
UM ESTUDO ANALÍTICO SOBRE NOVAS FORMAS DE SE CONDUZIR.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de licenciado em Música.

Orientador: Bruno Milheira Angelo

**Bagé  
2017**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

C743c| Conde, Diego Kaupe Conde  
O CONTRABAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E NO PAGODE CONTEMPORÂNEOS:  
UM ESTUDO ANALÍTICO SOBRE NOVAS FORMAS DE SE CONDUZIR / Diego  
Kaupe Conde Conde.  
75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -- Universidade  
Federal do Pampa, MÚSICA, 2017.

"Orientação: Bruno Angelo".

1. Contrabaixo elétrico. 2. música popular. 3. samba e  
pagode. 4. linhas de contrabaixo . 5. Boris Bass. I. Título.

**DIEGO KAUPE CONDE**

**O CONTRABAIXO ELÉTRICO NO SAMBA E NO PAGODE CONTEMPORÂNEOS:  
UM ESTUDO ANALÍTICO SOBRE NOVAS FORMAS DE SE CONDUZIR.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido em: 08 de Dezembro de 2017.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Bruno Milheira Angelo  
Orientador  
(UNIPAMPA)

---

Prof. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira  
(UNIPAMPA)

---

Prof. Me. Matheus de Carvalho Leite  
(UNIPAMPA)

Dedico este trabalho a todos os irmãos de  
Arte que a vida me proporcionou.

## **AGRADECIMENTO**

Não tenho como chegar a essa etapa final sem deixar aqui registrado a importância algumas pessoas que foram fundamentais para que mais essa etapa de minha vida se realizasse:

Aos meus pais pelo total incentivo e amparo, que sonharam junto comigo, me apoiando na realização desse sonho que me acompanhava desde a adolescência.

Ao meu primo Jaderson Pinheiro Dias, pelas primeiras aulas e pelo incentivo no começo de minha caminhada musical, inclusive me presenteando com um violão.

Aos professores que somaram em minha formação docente. De cada um levarei um pouco em minha trajetória docente e musical.

Ao professor e amigo José Daniel Telles dos Santos, por ter começado a orientação neste trabalho, que por motivos de força maior não teve como continuar.

Ao professor Bruno Angelo, que prontamente se colocou à disposição para assumir a orientação deste trabalho. Sem dúvida só se concluiu pela sua brilhante orientação.

À minha esposa Josiane Toyo, pela paciência e compreensão, pelas noites sozinhas e pela parceria incondicional de sempre.

**Samba da minha terra**

*“Quem não gosta de samba bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça ou doente do pé”.*

Dorival Caymmi 1940

## RESUMO

O presente trabalho visa apresentar uma análise da forma de se tocar o contrabaixo elétrico na música popular brasileira, seus usos e inovações, mais especificamente no samba e no pagode. Para desenvolver este estudo foram analisadas, através de gravações e transcrições, algumas técnicas de arranjos e performances de um dos contrabaixistas que se tornou referência importante no cenário musical nacional do samba e pagode atual, Boris “Bass” Farias. A presente pesquisa pretende apresentar e analisar algumas técnicas utilizadas por Boris em sua condução ao contrabaixo elétrico a partir de usos tradicionais deste instrumento no pagode. Para melhor compreendermos este novo contexto, iremos visitar parte da história do samba e do contrabaixo elétrico, bem como seus usos neste estilo musical. Foram analisadas, ainda, algumas questões relacionadas ao uso de timbres, bem como modelos de contrabaixos utilizados atualmente no pagode.

Palavras - chave: contrabaixo elétrico; música popular; Samba, Pagode.

## **ABSTRACT**

This paper work aims at presenting an analysis on how to play the electric bass while playing popular brazilian songs, its use and innovations, specifically inside the “samba” and “pagode” music styles. In developing this work, some musical arrangements and a performance by a bass player who became a reference in the current “pagode” and “samba” musical national mainstream, Boris “Bass” Farias, will be analyzed, by using recordings and transcriptions. This work presents and assesses some techniques used by Boris while playing the electric bass from traditional usage of this instrument on “pagode” style. In order to enhance our context, we will look at part of the “samba” and the “electric bass” history, as well as their usage while playing these musical styles. Moreover, some questions related to the instrument tone usage, and also the electric bass models currently used in the “pagode” style.

Key-words: Electric bass, popular music, samba, pagode.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Música Feliz Aniversário .....	24
Figura 02: Linha de contrabaixo utilizando a fundamental e quinta do acorde .....	25
Figura 03: Marcação do Surdo de Primeira .....	25
Figura 04: Levadas Marciais .....	26
Figura 05: Groove estilo Americano .....	26
Figura 06: Trecho da improvisação na música Capoeira Coração .....	27
Figura 07: Introdução da música Deixa a Vida Me Levar .....	28
Figura 08: Célula rítmica bastante utilizada por Maia em suas levadas de samba....	29
Figura 09: transcrição da musica “Cai Dentro” .....	30
Figura 10: O ritmo Sincopado.....	30
Figura 11: A levada de Maia.....	31
Figura 12: O predomínio da Fundamental .....	31
Figura 13: O uso de cromatismo .....	31
Figura 14: Execução na tríade do acorde .....	31
Figura 15: Antecipação do baixo ref. ao acorde .....	31
Figura 16: Motivo melódico .....	32
Figura 17: Música “Me apaixonei pela pessoa errada” compassos .....	34
Figura 18: Partitura da música “Se Você Soubesse” .....	36
Figura 19: Música “Ponto Final” .....	37
Figura 20: Grade da música “Codinome Beija-Flor” .....	42
Figura 21: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 73-81 .....	43
Figura 22: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 64-72 .....	43
Figura 23: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 91-100 .....	46
Figura 24: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 10-16 .....	48
Figura 25: O instrumento sendo usado de forma percussiva .....	48
Figura 26: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 64-81 .....	49
Figura 27: Música “Me assume ou me esquece”, compassos 106-113 .....	49
Figura 28: Música “Pra Mim Não É”, compassos 01-10 .....	50
Figura 29: Música “Pra Mim Não É”, compassos 62-63 .....	51
Figura 30: Música “Sinais”, compassos 54-56.....	51
Figura 31: Música “Sinais”, compassos 11-12.....	53
Figura 32: “Funk Bass”, compassos 01-08.....	55

## Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Contextualização do TCC.....	11
1.2. Breve relato de minha experiência como músico contrabaixista .....	14
2. CONTRABAIXO NO SAMBA – UMA ABORGAGEM DE TRADIÇÕES DE PERFORMANCE .....	17
2.1 A origem do samba e do pagode: aspectos históricos .....	17
2.1.1 A passagem do Maxixe ao samba .....	18
2.2 O samba e suas origens.....	20
2.2.1 Os encontros no Cacique de Ramos: nasce o pagode .....	21
2.3 Caracterização do estilo de condução de Luizão Maia .....	23
3.O CONTRABAIXO DE WILSON PRATEADO E BORIS BASS: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO, ASPECTOS ESTILÍSTICOS E INOVAÇÃO DE RECURSOS TÉCNICOS E ESTÉTICOS .....	33
3.1 O papel do produtor arranjador contrabaixista, para o desenvolvimento desse novo estilo. ....	38
3.3. Análises de trechos de gravações.....	41
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	57
5.REFERÊNCIAS.....	60
5.1 Referências bibliográficas .....	60
5.2 Referências Videográficas.....	61
5.3 Referências discográficas .....	61
ANEXOS .....	63- 75

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Contextualização do TCC

Este trabalho é o produto final de uma pesquisa ligada às novas técnicas e estéticas de performance do contrabaixo elétrico no samba e no pagode contemporâneos, desenvolvida através de análise de gravações e transcrições musicais, mas sempre mediadas pela minha experiência profissional como contrabaixista em bandas desse gênero musical na cidade de Bagé.

Minha premissa, oriunda dessa experiência, é a de que os arranjos de contrabaixo, a partir do pagode dos anos 90, se transformaram consideravelmente em relação ao que se considera usualmente como sendo tradicional no baixo de samba. Conforme argumentarei no decorrer do trabalho, essas transformações se devem principalmente à atuação de dois contrabaixistas e produtores que marcaram a trajetória de inúmeras bandas de pagode nas últimas três décadas: Wilson Prateado e Boris “Bass” Farias. Minha intenção é caracterizar suas inovações, principalmente aquelas de Boris, em relação a essa ideia de baixo “tradicional” de samba. Para tanto, uma análise desse uso “tradicional” se faz necessária, e pretendo fazê-la a partir de uma das principais referências de performance no contrabaixo nesse gênero, que foi Luizão Maia. Luizão, um dos primeiros músicos a utilizar o baixo elétrico no samba, introduziu diversas técnicas de performance que se tornaram usuais. Uma vez caracterizadas através de análises de suas performances, essas técnicas serão então comparadas com aquelas introduzidas mais tarde por Wilson Prateado e principalmente, Boris Bass. Com essa comparação, meu objetivo neste trabalho é definir esse inovador “Estilo Boris” de se tocar, baseando-me tanto em suas gravações como em minha própria experiência como contrabaixista, interpretando as diversas técnicas utilizadas em relação às estéticas do pagode, seus traços estilísticos e suas influências contemporâneas.

Para melhor compreendermos este novo contexto, iremos visitar parte da história do samba e do contrabaixo elétrico, e seus usos neste estilo musical. Serão analisadas ainda, algumas questões relacionadas ao uso de timbres e configurações de equalização, um novo estilo de regência utilizado por ele, bem como modelos de contrabaixos utilizados atualmente no pagode. A partir desta constatação, pretende-se com esta pesquisa despertar o interesse em especial de músicos, docentes e

pesquisadores ligados à cultura popular. Com base nisso, estão sendo abordados neste processo investigativo, aspectos interpretativos do instrumento no samba e no pagode, a forma com que se conduzia uma linha de contrabaixo em seus primeiros registros fonográficos e a forma como se conduz atualmente através das análises realizadas.

Devido ao escasso espaço de tempo que tenho para fazer as transcrições, vou deter-me em analisar apenas trechos de algumas músicas produzidas e gravadas por Boris Farias, que apontem as relevantes inovações trazidas pelo músico para dentro do pagode.

Entre os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento destas análises, foram realizadas primeiramente uma audição minuciosa das gravações das músicas escolhidas para demonstrar essas inovações. Estas músicas foram “tiradas de ouvido<sup>1</sup>”, processo que tomou um considerável tempo devido à complexidade da execução. As músicas foram divididas em trechos que foram ouvidos diversas vezes. Alguns dos fatores que dificultaram o processo de tirar de ouvido essas músicas foram a enorme variabilidade de frases musicais, que pouco se repetem, o desafio de distinguir claramente o instrumento nas mixagens, e o fato de as frequências graves do contrabaixo estarem “misturadas” a alguns instrumentos de percussão que, por sua vez, trabalham em frequências sonoras próximas a este instrumento. Logo após esta etapa, foram transcritas para a partitura as linhas de contrabaixo, processo de certa complexidade, devido às variações rítmicas, efeitos percussivos e outras nuances do uso do instrumento no pagode.

Após isso, foram analisadas as gravações e transcrições de sambas gravados pelo músico Luizão Maia, instrumentista que introduziu o contrabaixo elétrico e fez o primeiro registro fonográfico utilizando o contrabaixo elétrico no samba.

Através da análise dessas transcrições das músicas gravadas por Boris Bass e Luizão Maia, teço argumentos plausíveis e indicadores para desenvolver essa pesquisa e apontar alguns aspectos transformadores na forma de se conduzir o baixo no samba e pagode, desde esta forma mais tradicional até esse jeito contemporâneo, embora ambos convivam e frequentemente se confundam na prática dos contrabaixistas de pagode.

---

<sup>1</sup> Ato de aprender a tocar a música através apenas da audição

Um dos acontecimentos que me motivaram a desenvolver esta pesquisa foi minha atuação no componente curricular chamado Elementos da Linguagem Musical I, do Curso de Música – Licenciatura da Unipampa. Ali, ao receber a proposta de um trabalho de análise musical, tive a ideia de analisar uma música arranjada por Boris Bass. Através de redes sociais na internet, entrei em contato com Boris e pedi que me fornecesse uma partitura de algum de seus arranjos. Boris, gentilmente, foi além, e me forneceu em primeira mão, antes mesmo de seu lançamento comercial, a grade de partitura e uma gravação de monitor “retorno” de uma composição de Djavan rearranjada por ele, que foi gravada no DVD do cantor Diogo Nogueira - produzido por Boris e indicado ao Grammy Latino 2017, concorrendo na categoria melhor DVD e melhor composição com a música “Pé na Areia” (CD/ DVD “Alma brasileira” 2017. Gravadora Universal Music LTDA.). Analisando essa grade de partituras, tive uma motivação extra para continuar esta pesquisa, já que, para minha surpresa, não havia o registro das linhas de contrabaixo. O registro utilizado por Boris é conhecido em inglês como *leadsheet*, uma partitura guia, onde todos os músicos que constituem base (percussão, bateria, teclados, cavaco, guitarra e contrabaixo) leem a mesma partitura. Nela, constam as frases e paradas que todos os músicos executam juntos. Boris registra somente a cifra da harmonia, ficando totalmente livre para criar e executar suas linhas de contrabaixo.

O trabalho realizado para Elementos da Linguagem Musical I foi frutífero, porém identifiquei a necessidade de me aprofundar nesse tema, ampliando as análises e tratando de caracterizar melhor esse “estilo Boris” de se conduzir o baixo no pagode. Carvalho (2006) revela uma grande dificuldade, reencontrada por mim no desenvolvimento deste trabalho, que é a falta de notação da música popular brasileira como um todo, das linhas de contrabaixo em especial. Para o autor, “após um primeiro levantamento foi verificado que são escassos os livros ou trabalhos acadêmicos que abordem exclusivamente a linha de baixo no samba, quer sob os aspectos históricos, ou sob os interpretativos” (CARVALHO, 2006). Apesar de existirem alguns trabalhos que abordam o uso do contrabaixo no samba, não foram encontradas pesquisas substanciais que discutam essas novas possibilidades e usos de técnicas aplicadas no instrumento neste contexto. Ao me deparar com a enorme carência de estudos e materiais relacionados a esse tema, em contraste com sua enorme relevância nas práticas de contrabaixo no Brasil, espero contribuir

de alguma maneira para a formalização dessas práticas, que poderão subsidiar o ensino e aprendizagem de contrabaixo, bem como a reflexão teórica sobre seus usos no pagode contemporâneo.

## **1.2. Breve relato de minha experiência como músico contrabaixista**

Nascido e criado no pampa gaúcho, mais especificamente na cidade de Bagé-RS, conhecida como a “Rainha da Fronteira”, situada a aproximadamente 60 quilômetros da fronteira com o Uruguai e com grande fluxo de pessoas de diversos lugares, desde jovem tive contato com uma certa diversidade cultural e acabei trazendo para dentro de minha formação como músico um gosto musical bastante diversificado e eclético.

Minha trajetória musical começa no final da década de 90, com a visita de um primo, a quem não via há muito tempo. Ele trouxe consigo um violão para me contar a grande novidade de que estava aprendendo a tocar esse instrumento. Desde muito pequeno, eu já tinha uma enorme vontade de aprender a tocar guitarra, mas devido a dois agravantes esse sonho não se realizou. Primeiro agravante: eu era canhoto, e nas lojas da cidade não vendiam instrumentos para esse tipo de clientela; segundo agravante: os valores das aulas eram incompatíveis com a realidade financeira de minha família na época, onde apenas meu pai trabalhava para sustentar minha mãe, meu irmão e eu.

Com a visita de meu primo, aflorou mais uma vez em mim o sonho de tocar um instrumento de corda, já que, nesta época, eu já tocava um pouco de pandeiro. Graças à música, nossos laços afetivos começaram a se estreitar e nossa convivência começou a ser praticamente diária. Minhas primeiras aulas de violão foram ministradas por ele. Quando começamos a desenvolver um repertório, íamos às bancas de revistas e comprávamos as revistinhas musicais, onde vinham ilustradas as letras das músicas já cifradas e com o desenho de como formar no braço do violão cada acorde que seria utilizado para tocar determinada música. Como nosso nível era iniciante (bem básico mesmo), folheávamos as revistinhas procurando as músicas que não tinham acordes dissonantes, basicamente músicas

com acordes em primeira posição no violão e também sem muitas pestanas, já que no começo é bastante difícil tirar um bom som desses tipos de acordes.

Basicamente nosso repertório era o rock nacional, em especial Legião Urbana. Logo começamos a tocar também bastante rock gaúcho, como Engenheiros do Hawaii, TNT, Cidadão Quem, Garotos da Rua, Rosa Tatuada, posteriormente a banda Acústicos & Valvulados e Ultramen. Com o passar do tempo, encontramos outros músicos que curtiam esse mesmo tipo de música, e montamos uma banda chamada “Banda Eclipse”, intitulada assim já que o primeiro show foi no ano 2000 e existia uma profecia de que o mundo iria acabar naquele ano, pois o planeta cairia em escuridão. Foi aí que começou minha transição do violão para o contrabaixo, pois, já que faltava um contrabaixista na banda, fui convidado a executar essa função. Foi um convite que me agradou muito e, embora não tivesse o instrumento, gostava bastante da sua sonoridade. Os primeiros ensaios eram feitos na oficina automotiva do pai de um colega da banda e eu, como ainda não tinha o instrumento, executava as linhas de contrabaixo no violão mesmo. Logo após comecei a tocar em outra banda, a banda H13, formada por alguns músicos remanescentes da banda Eclipse e outros, que conhecemos com o decorrer da caminhada musical.

Com o passar do tempo fomos evoluindo musicalmente juntos, estudando e trocando conhecimentos. Após algum tempo tocando com essas bandas, acabei percebendo que o mercado consumidor de rock em nossa cidade era bastante restrito, e logo me dei por conta que, se eu quisesse trabalhar como músico profissional, teria que começar a tocar outros estilos musicais, mais em voga na região em que atuava.

Por morar em uma cidade de fronteira com o Uruguai, como citado anteriormente, existe um grande fluxo de pessoas e de músicas em espanhol, fato esse que contribuiu para que alguns amigos e eu acabássemos formando uma banda que faz versões de música eletrônica e de rock em espanhol, as quais, pela proximidade com os “hermanos” uruguaios, tocavam frequentemente nas rádios, em Bagé. Essa banda ainda existe e faço parte dela até hoje. Através dela conheci um acordeonista chamado Alessandro Mattos, que me convidou para fazer parte de seu grupo musical, grupo esse chamado “Sonido Del Alma Gaucha”, formado com o objetivo de trazer ao palco músicas que representem países latino-americanos, mais especificamente do folclore sul-brasileiro (gaúcho), do Uruguai, Argentina e

Paraguai. Também integro esse grupo ainda hoje. Nele, as canções são escolhidas de forma a proporcionar um espetáculo folclórico, oferecendo ao público entretenimento e uma maior integração cultural.

Com o passar do tempo, com as mudanças mercadológicas e as dificuldades de se trabalhar com música, acabei indo trabalhar como “músico da noite”, ou seja, músicos que tocam em boates e discotecas. Quem toca nesse tipo de banda tem que tocar o que o público quer ouvir: músicas para se dançar, músicas que tocam nas rádios da cidade ou estão em alta na mídia nacional e internacional. Na época, quando comecei a trabalhar como músico na noite bageense, a cena musical estava voltada para o pagode, e confesso que tive um pouco de receio de tocar esse tipo de música, já que vinha de bandas de estilos completamente diferentes, como bandas de rock e de música nativista gaúcha. Porém, para minha satisfação, fui surpreendido com ótimos músicos, em especial no meu instrumento, o contrabaixo. Foi neste período que acabei conhecendo um dos personagens centrais desta pesquisa, Boris Farias, mais conhecido no cenário musical como Boris Bass.

Quando procurei conhecer quem era esse baixista, fui surpreendido positivamente pelo grande número de gravações, pelo alto nível de execução no contrabaixo e o fator principal para mim, a criatividade e o bom gosto que encontro em suas produções.

Para termos um panorama melhor das transformações envolvendo o contrabaixo elétrico, o samba e posteriormente o pagode, farei um breve relato histórico de suas transformações, com o intuito de contextualizar o argumento analítico de meu trabalho.

## **2. CONTRABAIXO NO SAMBA – UMA ABORGAGEM DE TRADIÇÕES DE PERFORMANCE**

Para um desenvolvimento mais estruturado desta pesquisa, começarei falando brevemente da história do samba e suas transformações (como surgiu e suas origens), para então abordar as técnicas de performance no contrabaixo de Luizão Maia, que, no contexto deste trabalho, são consideradas referenciais para o estilo tradicional de se conduzir samba nesse instrumento.

### **2.1 A origem do samba e do pagode: aspectos históricos**

Ao longo do século XX, o samba adquiriu diversas faces e conquistou novos espaços e cenários, através de movimentos como a bossa nova e de novos gêneros como o pagode. Primeiramente, o samba era tocado apenas com instrumentos de percussão, por negros descendentes de escravos vindos da África, onde este gênero musical tem tido suas origens requisitadas por alguns pesquisadores. Com o passar dos anos, instrumentos harmônicos foram sendo introduzidos, como por exemplo, o banjo, o violão e o cavaquinho (ULLOA, 1991, p. 74).

Já dizia uma letra do saudoso compositor Dorival Caymmi: “Quem não gosta de samba bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça ou doente do pé”... (Samba da minha terra de 1940). O Samba, ritmo que por algum tempo foi proibido e mal visto, por se tratar de um ritmo afrodescendente, tocado primeiramente por negros com instrumentos de percussão, é advindo do candomblé, religião dos que acabaram desembarcados aqui, não por sua vontade, mas sim devido à escravidão. Surge aí então o samba de roda, patrimônio cultural brasileiro. O samba é primeiramente ouvido no recôncavo baiano, mas se firmou como gênero musical popular nos subúrbios e morros cariocas. Posteriormente, o Samba de roda deu origem ao nosso tradicional samba. O primeiro registro fonográfico data do ano 1917, com o samba Pelo Telefone, de Donga e Mauro de Almeida (CABRAL 1996, p.19, apud. PINTO, 2013, p.6), o samba, gênero musical que de tão querido pelo povo brasileiro, ganhou uma data para ser comemorado, dia 2 de Dezembro, dia nacional do samba, data essa vinculada ao primeiro registro fonográfico desse gênero musical.

O samba brasileiro tem suas matrizes advindas de ritmos africanos, ritmos esses que desembarcaram com o povo trazido de lá, escravizados pelos portugueses para nosso País desde a metade do século XVI, quando começa a produção de cana de açúcar no Brasil. Carvalho (2006, p. 38) cita alguns estilos musicais africanos trazidos pelos negros para o Brasil, foram eles: o cucumbi, o jongo, o batuque, a umbigada, as músicas do candomblé, entre outros.

Esses ritmos podiam ser ouvidos por onde se encontrasse uma concentração de escravos africanos. O samba que ecoava pelo recôncavo baiano era um pouco diferente do samba atual. Nobre (2009) cita que os escravos incorporaram nas músicas de matriz africana um instrumento português, a viola de 10 cordas, criando com isso algumas variações do samba de roda, como o samba de viola, ou o samba chula.

O samba, como o conhecemos atualmente, surge nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Carvalho (2009, p.4.) considera que o samba, surgido no Brasil no início do século XX, é um gênero musical de grande importância como instrumento de identificação étnico-musical, e cita que, neste período inicial, havia uma grande repressão a qualquer tipo de manifestação popular ligada à origem negra, e que o samba era uma destas manifestações que sofriam represálias.

O Samba como um exemplo dessas manifestações, era considerado um ritmo grosseiro e de cadência rude e monótona, e que esses ataques visavam mostrar o quão bárbaro depravado e obscuro era esse ritmo de caráter atrasado que insultava a moral, com personagens impregnados de paixões viciosas devido ao excesso de sua sensualidade tropical. (CARVALHO, 2009, p.21).

Essa “sensualidade tropical” que o samba possui, que Carvalho cita em seu trabalho, considero uma das ferramentas principais para a malemolência rítmica, que dá a cara deste ritmo genuinamente brasileiro, embora advindo de outros ritmos de matrizes africanas.

### 2.1.1 A passagem do Maxixe ao samba

O maxixe, o samba e o choro são três gêneros musicais que se misturam na sua origem e nas suas características musicais. Todos surgiram na cidade do Rio de Janeiro, durante a Primeira República, nas classes média e baixa, compostas por negros e afrodescendentes. Com instrumentação e padrões rítmicos de acompanhamento muitas vezes idênticos, estes três gêneros compartilhavam nas suas origens, dos mesmos ambientes e dos mesmos músicos. Analisando-os hoje em dia, nota-se que as diferenças

entre eles, podem estar apenas em um detalhe, como o andamento, a forma ou o arranjo. (CARVALHO, 2006 p.37).

No começo da história musical no Brasil, a música que se consumia por aqui, eram músicas de matrizes européias ou africanas. Carvalho cita alguns destes ritmos que, segundo ele, se dividiam em dois grandes grupos:

[...] as manifestações musicais populares se dividiam em dois grandes grupos: um que reunia as músicas de origem europeia, e outro, as de origem africana. Desta forma, em um grupo estavam as polcas, mazurcas, valsas, schottiches, quadrilhas, habaneras, entre outras, todas elas danças da moda na Europa, executadas em um primeiro momento ainda com partituras e interpretação européias; e em outro grupo, as manifestações musicais africanas: o cucumbi, o jongo, o batuque, a umbigada, as músicas do candomblé, etc., que muitas vezes, mesmo que bastante modificados dos seus originais africanos, eram executados quase que exclusivamente por africanos e seus descendentes. Essas músicas, européias e africanas, eram consumidas respectivamente pela classe alta e a aristocracia, e pela classe baixa de negros forros e escravos. (CARVALHO, 2006, p.38).

Neste período, a música consumida no Brasil fica a cargo de escravos e seus descendentes, já que tocar um instrumento era considerado um trabalho manual e todo tipo de trabalho manual era desprezado pelas “famílias de bem”, que almejavam a desenvolver apenas trabalhos administrativos e burocráticos.

Esses músicos eram de classe média baixa e acabaram trazendo essa música “elitizada” para dentro de suas casas, nos subúrbios do Rio de Janeiro, e a população mais modesta então começa a dançar essas músicas no seu estilo, consolidando um ritmo que posteriormente foi chamado de Maxixe.

Apesar do preconceito da sociedade da época, contra sua dança indecente (que na verdade estava muito mais relacionado à sua origem mestiça e pobre), o maxixe se desenvolve, passa a ser executado nos teatros e salões da alta sociedade, e divulgado nas casas de família através das partituras editadas para piano. (CARVALHO, 2006, p.39)

O Maxixe, ritmo considerado “indecente”, acabou por se tornar sucesso mundial nos pés do dançarino baiano chamado Duque. Após esse sucesso mundial, acabou sendo aceito em todos os níveis e classes sociais, se tornando o primeiro gênero musical identitário de nosso país.

Carvalho cita que, a partir da década de 1920, surge uma onda nacionalista, promovida inicialmente pela classe governista, que procurava fomentar na cultura a busca de valores que pudessem criar uma identidade que representasse de fato o povo brasileiro. Foi a partir daí que começou a ascensão do samba, ainda de uma

forma maxixada, porém já mais aceita pela população das classes mais elevadas do Brasil, apesar de, em alguns contextos, ainda ser mal visto por se tratar de um ritmo afrodescendente.

O período histórico relatado acima vai aproximadamente de 1850 a 1940; a transformação das danças Europeias em maxixe se dá em algum momento antes da virada do século XIX para o XX; e do maxixe em samba, a partir da década de 1920. (CARVALHO, 2006, p.40)

## 2.2 O samba e suas origens

Tinhorão, ao fazer uma comparação do samba com o maxixe, observa que tal diferenciação apenas se tornaria mais evidente no final da década de 1920 quando “na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe” (TINHORÃO, 1966, p. 153).

Foi nos becos do bairro Estácio, no Rio de Janeiro, bairro este conhecido reduto de malandros e desocupados daquela época, que nasce o samba batucado como é conhecido nos dias atuais.

Nascia assim, o samba como é conhecido hoje. Com o aparecimento e o sucesso do rádio, e o apoio do governo no Estado Novo, o samba carioca se consolida como música nacional, e passa a ser produzido e executado em todo o país. (CARVALHO, 2006, p. 40).

Primeiramente o samba foi reprimido pelas forças militares daquela época, pois era considerado vadiagem, onde quem participava, por vezes, ia preso e tinha seus instrumentos quebrados.

Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas camadas populares. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade [...] aí está o grande mistério da história do samba (VIANNA, 1995, p. 28-29. apud. CARVALHO, 2006, p.47).

O samba, por sua vez, se consolida como música que representa oficialmente o Brasil entre 1930 e 1940, com a chegada do rádio e dos desfiles das escolas de samba.

A instrumentação do samba atual toma por base os instrumentos de percussão das escolas de samba como tamborim, reco-reco, surdo, repique e cuíca.

Foram nos grupos chamados “Regionais” que surgiram outros tambores que auxiliam ou até mesmo substituíam o surdo na marcação e possuíam diversos nomes, são eles: tantã ou rebolo e timba. O contrabaixo elétrico, instrumento foco desta pesquisa, começa a ser utilizado apenas na segunda década do século XX, mas no formato de seu antecessor, o contrabaixo acústico.

Assim na primeira década do século XX, não se encontrou qualquer referência sobre o contrabaixo e contrabaixistas no campo da música popular. No início da segunda década encontramos uma referência iconográfica rara. Trata-se de uma foto de 1912 do músico popular Bonfiglio de Oliveira ocupando a posição de contrabaixista de um grupo da época. Note-se que um dos integrantes daquele grupo era o jovem Pixinguinha. (CARVALHO, 2006. p.42)

Na próxima década, há registros da utilização do contrabaixo em orquestras de bailes, nas quais é inserido juntamente com a bateria.

Na nossa música popular, um dos primeiros grupos musicais a utilizar o contrabaixo e bateria foi a banda de Pixinguinha. Na próxima seção citarei o surgimento desse novo gênero musical, o pagode, das diferenciações entre ele e o samba que é considerado hoje em dia samba de “raiz” além da inserção do contrabaixo elétrico no samba.

Esses dois instrumentos são facilmente encontrados integrando a seção rítmica dos grupos que tocam, não só o samba, mas também os estilos classificados a partir dos anos 60, sob o rótulo de MPB. No samba, até mesmo em conjuntos ditos “de raiz”, como o grupo carioca “fundo de Quintal”, ou no trabalho de sambistas típicos como Cartola ou Dona Ivone Lara, o contrabaixo e a bateria estiveram e continuam a estar presentes, sendo utilizados tanto em shows, como em gravações. (CARVALHO, 2006, p. 67)

### 2.2.1 Os encontros no Cacique de Ramos: nasce o pagode

Para entendermos melhor os acontecimentos que fazem com que surja este subgênero do samba, teremos que conhecer a etimologia da palavra “pagode”, que significa uma reunião, um encontro de amigos e parentes no quintal de suas casas, para comerem e fazer música. Segundo Lima (2002), um desses pagodes começou a ocorrer em 1977 na quadra da escola de samba Cacique de Ramos.

Todas as quartas-feiras, na quadra da escola, ocorria um encontro de músicos jogadores de futebol. Um “Pagode”, que nadamais era que reunião de

amigos para fazer música, este é o significado primeiro para “pagode”, e que, muito mais tarde, acabou batizando essa outra vertente do samba, que se diferencia principalmente por ser mais cadenciado, utilizando mais instrumentos harmônicos e melódicos e principalmente, um considerável tratamento harmônico, expresso através de arranjos complexos e elaborados.

E é Carlos A. M. Pereira que faz uma descrição abrangente e, ao mesmo tempo precisa, sobre o pagode, baseado em opiniões e definições de vários sambistas, artistas e frequentadores da quadra do Cacique de Ramos: Quadra do bloco Cacique de Ramos. Em meio a um animado bate-papo que corre frouxo, um copo de cerveja na mão, as pessoas vão pegando seus instrumentos e, calma e descontraidamente, se sentando em torno de um conjunto de mesas agrupadas e dispostas na quadra, a céu aberto. Ouvem-se as primeiras batidas do tantã, o cavaquinho e o banjo afinam suas cordas. Aos poucos, em círculos concêntricos, as pessoas vão se reunindo em torno da mesa. À frente, sentados, os instrumentistas. Logo em seguida, de pé, os ouvintes mais atentos – alguns cantando a melodia ou acompanhando com palmas o ritmo – e num adensamento cada vez mais tênue, pequenas rodas continuam o bate-papo com o fundo musical da batida do samba. É o pagode (PEREIRA, 2003, p.87 apud. PINTO, 2011, p. 3).

Esses encontros, ocorridos no Cacique de Ramos, eram frequentados por grandes nomes do samba na atualidade, que ajudaram a consolidar o samba como matriz musical do Brasil, tais como: Arlindo Cruz, João Nogueira, Beth Carvalho, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, entre outros (PINTO, 2011). A primeira música a fazer sucesso que saiu desses encontros foi o samba-enredo “Vou Festejar”, de 1979, que acabou por abrir as portas das rádios brasileiras em um âmbito nacional para o samba e posteriormente para o pagode, que não tocavam nas rádios do Brasil o samba. (LIMA, 2002, p.94).

Um dos grupos de grande sucesso, advindos desses encontros, foi o grupo “Fundo de quintal”, que tem importância posteriormente para a criação desse subgênero do samba, que hoje chamamos pagode.

O grupo Fundo de Quintal é considerado o primeiro grupo de “pagode”, pois executou o samba de uma forma diferente, forma essa mais cadenciada, e incorporou ao samba instrumentos da música pop internacional, como o teclado eletrônico e o contrabaixo elétrico. Um dos primeiros registros fonográficos que utilizou este tipo de instrumento foi gravado por Luizão Maia, em um disco do grupo. Como veremos, Luizão é ainda hoje referência na condução do baixo elétrico no samba. Neste ponto, portanto, estamos aptos a retomar o argumento iniciado na

introdução deste trabalho. É tempo de analisar e compreender os principais aspectos do “estilo Luizão Maia” de se tocar samba, que servirá como referência para compararmos as inovações trazidas posteriormente pelo contrabaixista que é tema central desta pesquisa, Boris Bass.

### **2.3 Caracterização do estilo de condução de Luizão Maia**

Luiz de Oliveira da Costa Maia, mais conhecido por Luizão Maia, nasceu no Rio de Janeiro em 03/04/1949. Começou sua carreira musical em 1964 como integrante do grupo musical Rio Samba Trio. Neste mesmo período, embora sendo um músico de pouca idade, já trabalhava como músico de estúdio e também já acompanhava músicos como Tânia Maria e Nelson Cavaquinho. Em 1966, Maia passa a utilizar o contrabaixo elétrico em seus trabalhos. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2017).

Luizão Maia é considerado um músico referência no contrabaixo elétrico na música popular brasileira como um todo, pois foi um dos primeiros músicos a utilizar esse tipo de instrumento em gravações, vídeo-aulas e em shows pelo Brasil. Luizão gravou e acompanhou diversos artistas de diferentes estilos musicais, tanto nacionais quanto internacionais, dentre eles: Hélio Delmiro e Nana Caymmi, Sivuca, Tom Jobim, Elizeth Cardoso, Cartola, Elis Regina, Clara Nunes, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, Nara Leão, Nelson Cavaquinho, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Beth Carvalho, Alcione, Maria Creuza, Emílio Santiago, Simone, Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Quarteto em Cy, Luiz Bonfá, João Bosco, Djavan, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marcos Valle, Chico Buarque, Toquinho, Oscar Castro Neves, Rosa Passos, Lee Ritenour, Toots Thielemans, George Benson, Wayne Shorter, Lisa Ono e Janis Joplin, entre outros, num total superior a mil gravações realizadas. Embora acometido de um acidente vascular cerebral em 1993, o qual fez com que o músico perdesse o movimento da mão direita, Maia continuou a tocar, utilizando apenas sua mão esquerda (NETO, 2017).

Maia trabalhou com muitos artistas seus contemporâneos, emblemáticos na cultura musical brasileira. Sua projeção nacional, através desses trabalhos e de suas gravações, fez com que Maia se tornasse uma referência para contrabaixistas elétricos, principalmente no que se refere à utilização desse instrumento em gêneros derivados do samba. Fez um dos primeiros registros do contrabaixo elétrico no

pagode, no CD “Divina Luz”, do grupo “Fundo de Quintal” em 1985, na faixa “Feliz Aniversário”. (PINTO, 2011, p.4), cita que a levada utilizada por Maia nesta gravação deu um suporte rítmico-harmônico para essa música e caracterizou o seu estilo de conduzir suas linhas de contrabaixo elétrico no samba posteriormente. Carvalho (2006, p.73), descreve que uma das características principais do baixo do samba é o deslocamento do acento do primeiro para o segundo tempo do compasso 2/4. Luizão desenvolvia uma levada no contrabaixo que se aproximava muito com a linha do surdão. A base de sua linha de contrabaixo nesta gravação foi a seguinte:



Figura 1: trecho da música Feliz Aniversário do grupo Fundo de Quintal. Transcrição Waldir de Amorim Pinto (PINTO, 2001, p.05).

Situada na região mais grave de uma composição ou arranjo, a linha de baixo possui importante papel estrutural rítmico e harmônico, tanto no âmbito da música erudita, como no da popular (CARVALHO, 2006 p.10). Esta gravação é um exemplo claro do estilo de tocar e que caracteriza as linhas de baixo de samba de Luizão, que se baseia nos registros mais graves do instrumento. Outro elemento que Luizão deixou claro nesta gravação, um estilo muito característico em suas linhas de contrabaixo, é a utilização da fundamental e da quinta do acorde além das sincopas características do samba e do pagode.

Carvalho (2006 p. 24) cita que acentuação rítmica no segundo tempo caracteriza o samba e suas ramificações, e surgiu dentro da escola de samba através do surdo de primeira<sup>2</sup>. Já no contrabaixo, ficou caracterizado o segundo tempo forte tocado na quinta do acorde.

O toque dos surdos se estabeleceu nas escolas e se propagou para as outras formações do samba. Nos instrumentos que realizam o baixo ele se adaptou sendo reproduzido quando o segundo tempo é acentuado por meio da quinta do acorde tocada abaixo da tônica (CARVALHO, 2006, p.80).

<sup>2</sup>Instrumento percussivo tradicionalmente utilizado nas escolas de samba que marca o tempo forte no segundo tempo do compasso 2/4.



Figura 2: exemplo de toque do contrabaixo utilizando a fundamental e a quinta do acorde no contrabaixo.

O toque do primeiro tempo em staccato deixa mais evidenciado a marcação forte no segundo.

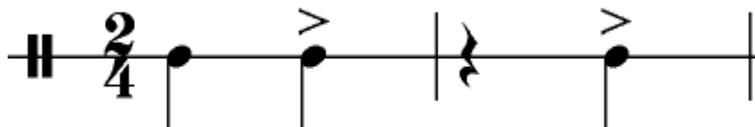


Figura 3: marcação do surdo. Muitas vezes se omitia o primeiro tempo do compasso.

Segundo Mário de Andrade (1989 apud, CARVALHO, 2006 p. 73), a síncope da música brasileira é originária da música africana. Andrade afirma que a síncope na música europeia acontecia em vários momentos, mas nunca no acompanhamento.

Buscando a origem da marcação sincopada no surdo, já que foi ele que norteou esse tipo de condução aplicada por Luizão Maia no contrabaixo elétrico, nos deparamos com o que talvez seja a origem desta marcação neste instrumento, conforme sugerida por Carvalho:

Ao que tudo indica, este acento surgiu juntamente com o surdo no final da década de 1920, como uma maneira de se cadenciar os desfiles das escolas de samba, e na opinião deste autor, foi uma das novidades mais importantes implementadas pelos bambas do Estácio, que contribuíram na transformação do maxixe em samba (CARVALHO, 2006, p.152).

Carvalho acredita que essa marcação tem origem nas bandas militares. Ele fornece dois exemplos, extraídos do método “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”, de Edgard Rocca o “Bituca” (1986, p.55), onde se mostra que o bumbo e o tambor surdo das bandas marciais tocam de maneira idêntica aos surdos.

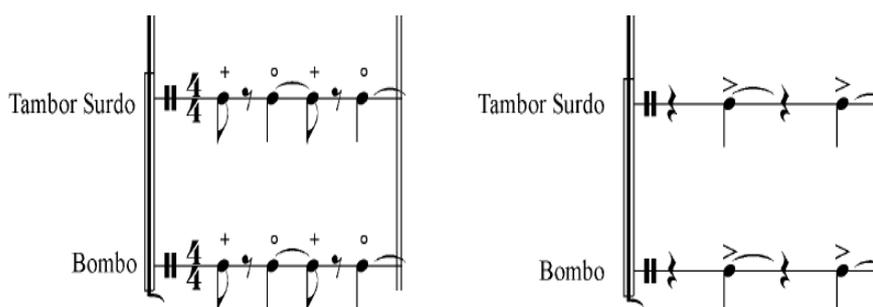


Figura 4: levadas Marciais

Além de manter a aproximação do contrabaixo ao surdo, Luizão Maia, como músico jazzista, trás para dentro do samba elementos da música negra americana como as “ghost notes”<sup>3</sup>, como podemos ver no exemplo 1, nos compassos 5 e 6 indicadas pela cabeça da nota com um X. Traduzindo para o português, as “notas fantasmas” são notas abafadas que têm um caráter percussivo, ou seja, um valor apenas rítmico, mas que fazem um grande preenchimento na levada do contrabaixo. Trata-se de uma técnica característica do groove<sup>4</sup> e da “Soul Music”<sup>5</sup> norte-americana, toque percussivo muito utilizado pelos baixistas de Forró atualmente como, por exemplo, Guilherme Anjos, baixista da Banda Garota Safada, que acompanha o Cantor Wesley Safadão.



Figura 5: Groove feito pelo autor. Groove no estilo norte-americano.

Toca-se a fundamental do acorde e as notas abafadas, indicadas pela cabeça da nota representada por um X. Trata-se de um recurso característico de contrabaixistas norte-americanos ligados ao Groove e à música negra como um

<sup>3</sup>Técnica utilizada no baixo elétrico onde, através do abafamento da corda com a mão esquerda, é possível conseguir um som percussivo na(s) nota(s) tocada(s).

<sup>4</sup> Forma americana de expressar ritmo, Swing. Palavra que ficou muito associado a música negra norte-americana, ao Soul Music e ao Funk norte-americano.

<sup>5</sup> *Soul music*: Gênero musical popular originado nos EUA, entre as décadas de 1950 e 1960; combina elementos da música gospel afro-americana, *blues* e, frequentemente, *jazz*

todo, tais como Stanley Clark, Marcus Miller, Victor Wooten, Steve Baley, entre outros.

Pinto (2011, p.6) ainda cita outra gravação em que Luizão traz para dentro do samba outra ferramenta característica do jazz, que é a improvisação.

Na música “Capoeira Coração”, do disco “A batucada dos nossos tantãs”, gravado pelo Grupo Fundo de Quintal em 1993, o baixista Luizão Maia executa um solo improvisado em mais de 20 compassos, com seu baixo elétrico. Fato raro na música popular. (PINTO 2011, p.6).

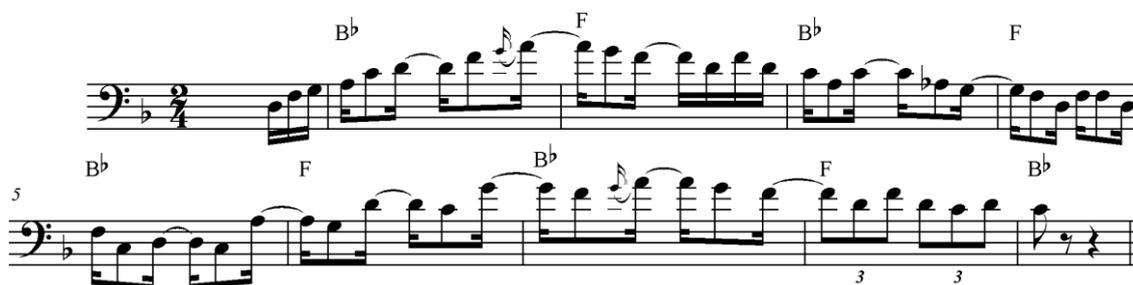


Figura 6: trecho da improvisação na música Capoeira Coração. Transcrição: Waldir de Amorim Pinto.

No improviso, Maia utiliza uma escala Pentatônica em Fá. Esse tipo de escala tem sua aplicabilidade de origem nos guitarristas e pianistas de jazz e de Blues.

Luizão insere na música brasileira elementos da música negra norte-americana, essa é uma de suas características de conduzir. Em suas linhas de contrabaixo, podemos dizer que ele reforça a linha do surdo no samba, fazendo com isso um dos papéis tradicionais do contrabaixo, que é o de fazer a conexão entre os instrumentos percussivos com os instrumentos harmônicos e melódicos da banda.

Ney Neto, um dos colunistas da revista Cover Baixo, juntamente com a colaboração dos contrabaixistas de Diego Sobral, Thiago Alves e Lucas Fernandes, desenvolveu em sua coluna do mês outubro de 2017, uma análise das linhas de contrabaixo utilizadas por Luizão Maia na canção “Cai Dentro” no festival de Jazz de Montreux do ano de 1979, a partir de um disco lançado no ano de 1982. Nesta coluna, os três de comum acordo consideram Luizão Maia como tendo sido um dos primeiros baixistas do Brasil a fazer essa transição do contrabaixo acústico para o contrabaixo elétrico no samba. Lucas Fernandes cita Maia como sendo a “Bíblia” do contrabaixo no Brasil. Ainda conclui fazendo uma reflexão sobre Luizão Maia:

Em uma época de transição entre os instrumentos acústicos e elétricos, apostou na sonoridade do baixo elétrico e deu uma nova cara para o baixo brasileiro, acrescentando elementos da percussão e do violão de 7 cordas àquele “novo” instrumento (NETO, 2017)

A música popular no Brasil sofre de uma carência de transcrições em partituras, em especial das linhas de contrabaixo. Um dos fatores que ajudaram esse estilo Luizão Maia de tocar a se propagar entre os músicos contrabaixistas brasileiros, foi a difusão de suas gravações através do rádio, onde os músicos, a grande maioria de bandas covers, escutavam e tiravam as músicas de ouvido<sup>6</sup>.

Devido à grande produtividade de gravações e quantidade de projetos em que Maia trabalhou, acabou se tornando referência não apenas no samba, mas também em outros estilos musicais que circulavam pelo Brasil e fora. Podemos dizer que seu som ultrapassou as barreiras de nosso continente. Luizão era um músico versátil, tocou de Bossa Nova a Rock and Roll internacional, quando acompanhou a cantora Janis Joplin. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular brasileira, 2017) .

Aqui no Brasil tornou-se referência e seu estilo de tocar fez “escola”. Músicos daquela época, dos encontros do Cacique de Ramos, que seguem ativos fazendo o que hoje em dia é considerado como “Samba de Raiz”, ainda conservam em suas bandas esse estilo mais tradicional de se conduzir o contrabaixo. Alguns exemplos importantes de cantores ou bandas cujas linhas de baixo costumam enquadrar-se no estilo tradicional aqui caracterizado são: Beth Carvalho, Arlindo Cruz, Jorge Aragão, Martinho da Vila e o próprio Grupo Fundo de Quintal. Um dos cantores que também é originário dos encontros do Cacique de Ramos é o cantor e compositor Zeca Pagodinho. A banda que o acompanha, chamada banda Muleke, acompanha Zeca desde o início de sua carreira, há 30 anos. Luís Louchard, contrabaixista da Banda Muleke, mantém esse estilo Luizão Maia de conduzir no Samba.



Figura 7: da introdução da música “Deixa a Vida me Levar de Zeca Pagodinho”. Compassos 01-08 Transcrição feita pelo autor.

<sup>6</sup> Ato de aprender a tocar a música apenas escutando gravações.

Como se pode observar, Louchard também conduz basicamente utilizando a fundamental do acorde e a quinta, neste caso também utilizando nota de passagem cromática para chegar até o acorde V, no compasso 6 da figura 7. O cromatismo<sup>7</sup> é algo muito usado na música tonal ocidental e é característico também das escalas de jazz e de blues.

No já mencionado solo de Maia na música “Capoeira Coração” (figura 6), além da utilização da escala pentatônica em fá, há também a ocorrência típica da chamada Blue note, que neste caso seria a nota lá bemol no quarto compasso transcrição da figura 7.

Durante muitos anos, Luizão Maia acompanhou Elis Regina, umas das cantoras de maior expressividade de nosso País. Foi neste período que se consolidou este estilo de Luizão de conduzir as linhas de contrabaixo baixo. Elis cantava música brasileira, samba, samba jazz e bossa nova, porém, em sua banda, não utilizava o surdão entre seus instrumentos de percussão. Maia, então, executava suas linhas de contrabaixo fazendo o preenchimento rítmico e harmônico, fazendo as vias de um “surdão eletrônico”. À guisa de conclusão, e com o intuito de sintetizar e enfatizar as características daquilo que venho chamando aqui de estilo tradicional de se conduzir a linha de baixo no samba, apresento a seguir uma análise mais detalhada de uma gravação de Maia, feita para a canção “Cai Dentro”, na interpretação vocal de Elis.

Começo mostrando a célula rítmica característica nas linhas de contrabaixo no samba desenvolvida por Luizão Maia.



Figura 8: célula rítmica bastante utilizada por Maia em suas levadas de samba. Transcrição: Renato Leite.

<sup>7</sup>Notas tocadas consecutivamente tom e semitom.

Figura 9: Linha de contrabaixo tocada por Luizão Maia na gravação da canção “Cai Dentro”, de Baden Powell, interpretada por Elis Regina. Transcrição de Diego Sobral Fonte: Revista cover baixo (2017).

Como se pode observar na figura 9, nesta canção, Luizão Maia executou suas linhas entre a fundamental e a quinta do acorde utilizando algumas notas de passagens, elementos já apontados como característicos do estilo tradicional de se conduzir as linhas de baixo no samba. Renato Leite e Diego Sobral fazem uma análise mais detalhada de partes desta linha aplicada por Luizão Maia, com a qual irei fazendo uma espécie de contraponto analítico:

Sobre a música analisada por Diego Sobral, Cai Dentro a célula rítmica principal é a colcheia pontuada com a semicolcheia.

Figura 10: O ritmo sincopado é uma das características mais marcantes no samba.



Am7

Variações rítmicas incluem as colcheias, pausas e a colcheia ligada a duas semicolcheias.

Figura 11: Maia costuma manter sua base na marcação entre fundamental e quinta do acorde, com o acréscimo de notas de passagem.



Em7

Já na parte harmônica podemos perceber o uso predominante das fundamentais dos acordes,

Figura 12: Nesta canção sua levada fica centrada na fundamental do acorde.



Bm7

E como variações, temos o uso de cromatismos...

Figura 13: Como citado anteriormente nos exemplos acima, Luizão utilizava bastante deste artifício como notas de aproximação para chegar a um determinado lugar na harmonia. O cromatismo é uma ferramenta muito usada na baixaria do violão de sete cordas no choro.



Am7                      D7                      G6

... e das demais notas que formam o acorde (3as, 5as e 7as)

Figura 14: Como mencionado anteriormente, uma característica geral na condução de Maia consiste na ênfase dada às notas da tríade, esporadicamente com algumas tensões acrescentadas.



Em7                      Am7

À antecipação de acordes também é um ponto importante e merece ser observado:

Figura 15: antecipação dos acordes.



Figura 16 Motivos melódicos

Figura 16: Sobral aponta neste trecho a utilização de motivos melódicos. Outro dos pontos marcantes do estilo Luizão Maia era a sonoridade. Arthur Maia, (2017), relata algumas características da sonoridade de seu tio Luizão Maia: “ele tinha um som pesado... quando ele soltava aquela mão de urso e o som vinha”. No mesmo vídeo, cita também uma das características que ainda não foram mencionadas aqui, que é o Pizzicato utilizando a unha, um dos fatos que me marcaram quando tive a oportunidade de assisti-lo em uma vídeo aula. Em virtude desta e de outras características, Arthur Maia finaliza dizendo que Luizão Maia “mudou o sotaque da música brasileira”.

Em relação à sonoridade do contrabaixo de Luizão, é importante notar também a equalização que ele utilizava no seu instrumento. Seu contrabaixo tinha uma equalização bastante grave. Um subgrave, mais especificamente, fazendo seu contrabaixo soar mesmo como se fosse um surdão. Maia utilizava um contrabaixo do modelo Precision Bass, da marca Fender, um dos primeiros do gênero contrabaixo elétrico. O som desse modelo de instrumento valoriza as faixas de frequências nos médios e graves. Ouvindo as gravações de Luizão arrisco-me a dizer que Luizão já naquela época procurava um timbre mais “metálico” como é utilizado atualmente pelos baixistas de pagode, que marca a característica sonora principal que difere o baixo elétrico do baixo acústico, por isso, usava a unha no seu pizzicato, para ter um timbre mais estalado. É importante compreendermos, nesta pesquisa, a importância da posição de Luizão Maia como referência central na oralidade da performance do contrabaixo elétrico no samba, pois é através de uma análise comparativa que se poderá observar aquilo que aqui está sendo chamado de “nova maneira de se conduzir o contrabaixo”, que surge a partir dos anos 90, e originalmente no subgênero pagode, nos estilos de Boris Bass e Wilson Prateado. A seguir, abordarei esse estilo em detalhes, salientando suas inovações em relação àquele jeito tradicional de condução recém-abordado através de transcrições, análises e comparações estilísticas entre gravações de Boris Bass e de Luizão Maia.

### 3.0 CONTRABAIXO DE WILSON PRATEADO E BORIS BASS: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO, ASPECTOS ESTILÍSTICOS E INOVAÇÃO DE RECURSOS TÉCNICOS E ESTÉTICOS

Embora este trabalho esteja voltado ao estilo de condução de Boris Bass, não posso deixar de citar aqui Wilson Prateado, um dos expoentes do contrabaixo no samba e no pagode e posteriormente da trajetória de Boris Bass.

Lima (2002, p.90) cita o pagode dos anos oitenta e noventa como um movimento musical que surgiu como uma forma de reinvenção do samba. Foi exatamente neste período que um dos contrabaixistas e produtores mais atuantes do gênero pagode começa a desenvolver seu trabalho, Wilson Rodrigues, mais conhecido como Wilson Prateado. Ele começou sua trajetória na música com nove anos de idade, quando ingressou no conservatório Villa Lobos no Rio de Janeiro para estudar violão. Logo acabou saindo do conservatório, porém, aos dez anos de idade já tocava na Igreja. Foi com quatorze anos de idade que, através de um amigo baixista, Prateado conheceu o contrabaixo, e teve as primeiras dicas sobre o instrumento. Logo após a saída deste amigo da igreja, Prateado assumiu o posto de baixista. O apelido de Prateado vem de seu pai, que era compositor de samba. Prateado se refere assim ao seu pai: “esse sim era o músico da família, não tive pretensão nenhuma com a música, mas acabei sendo tudo que meu pai sonhava entende...” ( Manual da música, entrevista com Wilson Prateado, 2013).

Prateado, em uma entrevista para o canal do Youtube chamado Manual da Música, relata que quando começou a tocar contrabaixo também “bebeu na fonte de Luizão Maia”, mas logo percebeu que o contrabaixo trabalhava na mesma frequência do bumbo da bateria, surdão, tantã e do repique de anel, instrumentos graves. O dicionário White, define os instrumentos graves da seguinte forma:

Grave (*bass*) é aquela porção que engloba as alturas mais baixas (*lowerpitches*) das frequências audíveis. A extensão dos graves é considerada de mais ou menos 30 a 200 Hz (WHITE, 1987, p. 31 apud, CARVALHO, 2006 p. 64).

CARVALHO (2006, p.64), ainda cita Ferreira(1999, p. 1007-1008) para uma melhor definição de grave: “Na escala geral dos sons, diz-se da região que se estende doC1 ao C2 [...]”. Carvalho (2010, p.73) cita que a característica principal do

baixo de samba é o deslocamento do acento do primeiro para o segundo tempo do compasso 2/4. Prateado diz que tudo acontecia no segundo tempo, então ele decidiu acentuar o tempo forte no contrabaixo primeiro tempo no compasso para que o som do contrabaixo “aparecesse”. Na mesma entrevista, Prateado diz:

O Luizão Maia toca nesse estilo dele com todo mundo, Elis e tal... mas não tinha surdo entende? Ai eu pensei pô, cara o acorde muda no primeiro mas o tempo forte é no segundo, mas então eu vou tocar no primeiro. ( Manual da música, entrevista com Wilson Prateado, 2013).

Prateado é um dos produtores musicais e músico mais atuantes da cena musical do samba e do pagode desde o final da década de 1980. Já produziu trabalhos com grupo Soweto, Bokaloka, Belo, Exaltasamba, Rodriguinho, Os Travessos, Oba Oba Samba House, Jeito Moleque, Ki Loucura, Samba Livre, entre outros. Se fizermos uma pesquisa mais aprofundada, veremos que a grande maioria das bandas de pagode que fizeram sucesso desde 90 pra cá ou foram produzidas por Prateado ou por Boris, ou tiveram alguma composição ou gravação em que eles de alguma forma se envolveram.

Responsável pela produção dos grupos de maior sucesso comercial do Pagode na década de 1990, “Prateado”, na qualidade de baixista, inseriu o seu estilo de interpretação que se transformou em paradigma para as gravações do gênero. Suas linhas são ricas melodicamente, sem deixar de dar suporte rítmico e harmônico ao tema principal. (PINTO, 2011, p.7).

Figura 17: trecho da música “Me apaixonei pela pessoa errada”. Transcrição Waldir de Amorim Pinto.

Podemos dizer que a forma de conduzir que Boris Farias utiliza é semelhante à de Prateado. Ele próprio revelou que, quando começou a tocar com o grupo Bokaloka, precisou tirar as linhas de contrabaixo de Prateado, já que tinha sido o próprio a produzir o CD do grupo, porém, neste disco do grupo Exaltasamba que

inclui o exemplo da figura 7, acredito ter havido uma troca de experiências, pois ali Prateado utilizou também a formação de acordes, característico de Boris. Ele ainda conta que teve bastante trabalho para transcrever as linhas de Prateado, mas teve que fazer, pois era muita coisa para decorar entre frases e contratempos (Farias, Entrevista com Boris Bass, 2017).

Em seus arranjos, tanto Prateado quando Boris dão grande destaque para o contrabaixo, acompanhando os ataques da percussão e executando as frases com os instrumentos que são responsáveis pela harmonia, como um baixo contrapontístico que interage com a melodia da música.

Quando falamos de um contrabaixo contrapontístico no samba, a referência tradicional é o bordoneio e baixaria do violão de sete cordas no choro, mas nas linhas de contrabaixo atual esse contraponto é diferente: essas frases, executadas no contrabaixo e que dialogam com os demais instrumentos melódicos e harmônicos do pagode, são executadas em registros mais agudos do instrumento. Na estética utilizada por Boris e Prateado no pagode, podemos perceber que essas linhas de baixo utilizam bastante os registros agudos do instrumento. Esses baixistas trabalham com a maioria das frases executadas acima da décima segunda casa do instrumento, ou seja, nas regiões mais agudas por motivos óbvios: suponhamos que o contrabaixo elétrico executasse uma linha de violão de sete cordas. Já que os dois instrumentos possuem a corda si grave, a sonoridade no contrabaixo ficaria bastante “embolada”, muito grave e um pouco “suja”, já que as frases do violão de sete cordas são executadas em primeira posição no braço do violão. Por isso se executa as frases na região mais aguda, obtendo assim o destaque merecido.

## SE VOCÊ SOUBESSE

OSCAR TINTEL 2017

Moog

*D* maj7 *C* #m7 *B* m7  $\frac{D}{E}$  *F* #sus *G* sus *F* maj7 *E* m7 *D* m7 *C* add9

$\frac{D}{E}$  *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *C* #m7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *C* #m7 *B* m7 *C* #m7

9 *D* maj7 *F* #m7(11) *A* sus *D* maj7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *F* #m7(11) *A* sus

15 *D* maj7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9) *F* #m7(11)

20 *A* sus *B* m7 *C* #m7 *C* #m *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7

23 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9 *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9) *F* #m7(11)

28 *A* sus *B* m7 *C* #m7 *C* #m *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7

31 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9

Arr Prateado

Figura 18: fonte meu cavaquinho.com

Como podemos ver na partitura acima até a forma de registrar seus arranjos são semelhantes, uma partitura guia com uma cifra para os instrumentos de harmonia, onde não é registrado, por exemplo, em qual tessitura ou registro do instrumento deve ser montado determinado acorde, deixando isso a critério do músico. Nesta partitura guia, podemos notar a questão da percussividade também. Entre os compasso 31 e 34 é executada uma sequência onde os instrumentos melódicos são utilizados de forma percussiva.

Quando falamos em percussividade no contrabaixo, estamos falando da marca registrada de Prateado. Ele tem uma maneira peculiar de executar as batidas percussivas no instrumento, dando tapas de mão aberta nas cordas, remetendo o instrumento a um instrumento de percussão, como se estivesse executando ataques em um tantã ou em um pandeiro. Essa forma de tocar é marca registrada de Prateado e acaba se tornando um show a parte para aqueles que acompanham sua trajetória em shows ao vivo ou em vídeos, como deixarei um exemplo indicado nas referências deste trabalho.

Podemos dizer que foi Prateado quem, no final dos anos 80 e começo dos anos 90, instituiu essa nova “pegada” do contrabaixo no samba. Sua levada acentuando o primeiro tempo é característica de seu estilo de tocar samba. No entanto, em relação ao estilo de Boris, que será objeto de estudo a partir da seção 3.2, Prateado tem uma levada mais cadenciada, utilizando bastante a fundamental e a oitava, carregada de muito swing.

## Ponto Final

Arranjo Prateado 2010

The musical score for 'Ponto Final' is presented in three staves of bass clef notation. The first staff shows the initial melody in 2/4 time, key of B-flat major. The second staff, starting at measure 14, features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff, starting at measure 25, continues the rhythmic pattern and includes a first and second ending.

Figura 19: música Ponto Final, do Cantor Rodriguinho, arranjo de Wilson Prateado, linha de contrabaixo. Transcrição feita pelo autor

Como podemos ver na transcrição desta música, que mostra a primeira parte desta canção até a preparação para o refrão, a levada de Prateado nestatem uma marcação mais continua seguindo uma linha homogênea na levada e apenas nos últimos compassos que preparam para o refrão que Prateado sai da sua linha de condução para executar a frase com os demais integrantes da banda.

### **3.1 O papel do produtor arranjador contrabaixista, para o desenvolvimento desse novo estilo.**

Um ponto de extrema importância para o desenvolvimento desse novo estilo de tocar é o fato de esses baixistas estarem à frente de uma direção musical, possibilitando as inovações do instrumento nessas gravações. O produtor/arranjador é um dos elos principais deste processo de criação e execução de arranjos e registros de gravações. É responsabilidade do produtor, coordenar e orientar todo esse processo.

De modo geral o principal objetivo do produtor musical é fazer um bom registro fonográfico, de qualidade sonora profissional, comercialmente viável e, se possível, alcançar grande sucesso comercial com ele, um *hit*, em um mercado competitivo. (PINTO, 2013, p.44).

Pinto (2013, p. 51), cita alguma das características dos produtores envolvidos com samba ou pagode:

Os produtores mais ligados aos artistas do movimento do pagode, de modo geral, já estavam envolvidos com o samba e inseridos no mercado fonográfico, de uma maneira ou de outra. Muitos deles eram músicos atuantes, arranjadores, ou já tinham uma carreira sólida como produtores. (PINTO, 2013, p.51).

Foi exatamente o que aconteceu com Prateado e posteriormente com Boris Farias ou “Boris Bass<sup>8</sup>”. O fato de um baixista estar à frente das produções possibilitou aplicação dessas novas ideias estruturais nas linhas de contrabaixo. É papel também do produtor dizer o que pode e o que não pode dentro de uma gravação, e querer alterar a estrutura de algo que já vem pré-concebido, como no

---

<sup>8</sup>Apenas para título de curiosidade, a primeira gravação depagode que Boris participou foi do produtor Bira Havaí, que após Prateado ter se atrasado para uma gravação chamou às pressas Boris para gravar em seu lugar.

caso do contrabaixo no samba já consolidado por Luizão Maia, é algo que, para muitos, não seria de bom grado, por isso da importância desses baixistas inovadores estarem à frente das produções. Posso falar por experiências próprias vividas com alguns produtores musicais que muitas vezes “sufocam” nossa criatividade e inovações apenas pelo fato de não ser “tradicional” usar determinadas frases ou técnicas em determinados ritmos ou estilos.

No que concerne a inovações características da produção musical no pagode, é importante ainda ressaltar as regências de Boris e Prateado nessas produções. Quando pensamos em regente, a figura que vem em nossa mente é a de um maestro na frente de uma orquestra ou banda com uma batuta regendo, mas isso é um pouco diferente no pagode atual. Nas gravações dirigidas por Prateado ou Boris, foi desenvolvida uma maneira peculiar de reger, já que os dois também tocam em suas produções. A regência utilizada por eles funciona da seguinte forma: é utilizado um microfone ligado apenas ao sistema de monitoramento das gravações nos “retornos”, ou seja, essa voz não é registrada na gravação, e é por esse sistema que o regente interage com os músicos. Ele lê a partitura antecipadamente, e comunica ideias à banda pelo microfone, executando a marcação rítmica com a voz, entre dois ou quatro compassos antes da frase ou parada que está por vir. Essa sistemática funciona muito bem, já que nas gravações de pagode, como acontece nos dias atuais, os instrumentistas são dispostos em uma sala de estúdio, divididos ou por aquários de gravação<sup>9</sup> ou por chapas de isolamento acústico, e acabam executando gravação dos instrumentos da Base<sup>10</sup> ao mesmo tempo. Neste processo, os instrumentos de harmonia, como o teclado, guitarra e violão com captação ficam dentro da sala, junto ao técnico de gravação, e os demais músicos ficam subdivididos no “Aquário” de gravação, como em um exemplo também indicado nas referências videográficas deste trabalho nomeado como Novo estilo de regência.

Essas mudanças que vêm acontecendo desde 1990 no samba e no pagode fazem com que o nível dos músicos/contrabaixistas que trabalham neste ramo se eleve potencialmente. O nível do protagonismo do contrabaixo cresce e consolida o instrumento como referência neste estilo musical.

---

<sup>9</sup>Sala com isolamento acústico feita com uma das paredes em vidro.

<sup>10</sup>São considerados instrumentos da base todo e qualquer instrumento que não execute solos.

Podemos, agora, considerar que Boris veio a potencializar diversos recursos trazidos por Luizão e posteriormente por Prateado ao baixo de pagode, dando ao instrumento uma atuação virtuosística sem precedentes neste cenário.

### **3.2 O estilo Boris Bass de tocar**

Boris Farias, mais conhecido como Boris Bass, começou sua trajetória na música aos 9 anos de idade, quando ganhou de um vizinho um violão, com 11 anos começou a ter aulas de teoria musical com um vizinho de condomínio que era músico da marinha. Segundo ele, que o ajudou bastante em suas produções posteriormente, pois com ele aprendeu primeiramente a escrever para instrumentos de sopro. Ainda adolescente, começou a tocar guitarra, e pela velocidade na digitação que nessa época já possuía, tornou-se o guitarrista solo da banda formada com alguns amigos. Já trabalhando como músico na noite, mas ainda guitarrista, um dia foi convidado a substituir um baixista que havia faltado, e aí começa a história de Boris com o contrabaixo.

Podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que Boris é um virtuose do instrumento, fato perceptível através de gravações e de vídeos, que circulam na internet, atestando seu alto nível de execução no instrumento. Diferentemente de Prateado, Boris não economiza nas notas durante sua execução ao vivo. Nas gravações de discos, podemos dizer que, Boris faz umas linhas um pouco menos complexas, talvez pelo fato de que muitas das vezes os músicos que vão para gravação acabam conhecendo a música naquele momento, fazendo a leitura à primeira vista da harmonia e das paradas que são registradas na partitura e, ao mesmo tempo, criando e executando suas linhas de contrabaixo nas gravações.

Existem algumas peculiaridades que diferem Boris em seu estilo de tocar de Prateado. Boris, como dito anteriormente, era guitarrista, e traz para dentro de seu estilo de tocar a velocidade. Além disso, é também um diferencial em seu estilo de tocar os saltos de oitavas. Boris, em sua condução, utiliza saltos dos registros mais graves para os mais agudos do instrumento, retornando para os registros mais graves rapidamente para manter a condução. É comum ver em sua execução frases

que normalmente seriam feitas para outros instrumentos como, por exemplo, o piano. Em uma conversa informal comigo, por um aplicativo de mensagem por telefone, e em vários vídeos que circulam pela internet, ele cita como uma de suas referências o pianista e arranjador Jota Moraes.

A menção ao trabalho de Jota Moraes é fundamental para a compreensão do estilo de performance de Boris Bass, pois trata-se de uma influência importante em sua carreira, como o próprio músico afirma em várias entrevistas. Moraes tem um vasto currículo como músico, maestro e arranjador. Assim como Luizão, fez história na música popular de nosso país, trabalhando com vários artistas referenciais da cultura musical brasileira, criando e executando mais de 600 composições, além de trilhas sonoras para o cinema. (MORAES, 2017).

Jota Moraes, ainda nesta entrevista, cita Boris como sendo seu maestro oficial neste novo estilo de regência utilizado no pagode.

### **3.3. Análises de trechos de gravações**

A partir desta seção, começarei as análises que procuram apontar às novas tendências de execução no instrumento. Para desenvolver essa análise, começarei discorrendo sobre a parte inicial da grade de partitura da música Codinome Beija-Flor rearranjada para o DVD do Cantor Diogo Nogueira, fornecida pelo próprio Boris.

## Codinome Beija-Flor

DVD Diogo Nogueira 2016

The image shows a musical score for the piece "Codinome Beija-Flor". The score is arranged for a double bass (labeled "Base") and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). Additionally, there are staves for Tenor Saxophone and Trombone. The double bass line is the primary focus, showing a complex rhythmic pattern with triplets and various chords. The string instruments provide harmonic support with sustained notes and some melodic lines. The woodwinds also contribute to the texture with melodic and rhythmic parts. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The double bass line includes the following chord symbols: F7+, F7+, C/E, Dm7<sup>9</sup>, D7<sup>4(9)</sup>, Dm7, Dm/C, G/B, and a double sharp symbol (#).

Figura 20: “Codinome Beija-flor”, em arranjo de Boris Bass. Partitura cedida pelo arranjador.

Como podemos ver, não há o registro das linhas de contrabaixo, estando este instrumento genericamente assignado na parte designada “Base”. Para começar a desenvolver essa análise, escolhi a música que primeiramente me despertou para esse estilo de tocar, que aqui chamo simplesmente “estilo Boris Bass”, isto é, a canção “Me assume ou Me Esquece” do grupo Imaginasamba, com arranjos de Jota Moraes e direção musical e regência de Boris Bass. Após tirar de ouvido a linha do contrabaixo, passei a produzir uma transcrição da mesma, com vistas a facilitar e potencializar o processo de análise.



Figura 21: “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 73-81, transcrição feita pelo autor

Inicialmente, é importante ressaltar que, nesta música, Boris trabalha dentro das notas do acordes, com alternâncias entre frases rápidas e uma condução mais cadenciada, como podemos ver no compasso 75, em que ele utiliza uma rápida melodia em fusas, caindo em um si como apoiatura para alcançar a nota lá, fundamental de Am7.

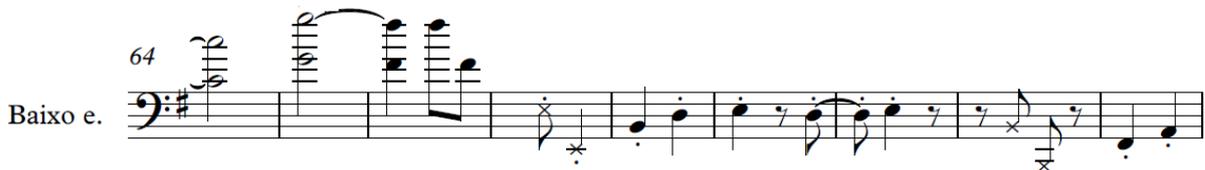


Figura 22: “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 64-72, transcrição feita pelo autor.

Neste outro trecho, há duas outras características inovadoras desta forma de conduzir a linha de baixo no samba e no pagode, muito comuns nos trabalhos de Boris. Nos compassos 64 a 66, Boris utiliza duas notas consecutivas executadas ao mesmo tempo no contrabaixo, ou seja, a fundamental do acorde, e/ou oitava, nona, sétima maior ou menor, nona e décima primeira, e algumas vezes incluindo mais notas na formação do acorde. Até poucos anos atrás, sua utilização em gêneros derivados do samba, o contrabaixo era visto como um instrumento apenas melódico e de acompanhamento. Uma das marcas de Boris em seu estilo de tocar no samba é a utilização do contrabaixo como instrumento harmônico. Ele conta em diversas entrevistas, em seu canal de vídeos na plataforma Youtube, que ele desenvolveu essa forma de tocar aparentemente sem pretensão nenhuma. Boris relata que, por ser guitarrista e ter estudado harmonia e formação de acordes, já possuía conhecimento sobre o tema e, por vezes, alguns músicos com os quais

compartilhava “Gigs<sup>11</sup>” não faziam as tensões dos acordes. Então ele acabava as executando do contrabaixo. Segundo Boris:

Essa coisa de tocar na noite as vezes, um músico estava fazendo um substituto de um amigo que estava tocando contigo guitarra, e o cara não conhecia “harmonas” cara, sabe, então eu começava a colocar a tensão na “ponta” sabe, décima primeira, tá faltando a “noninha” aqui, sétima maior, aí eu adquiri essa maneira de tocar no samba valorizando as tensões entendeu, com acordes em questão disso mas foi um vício da noite, não que eu quisesse criar um estilo, nada disso, é apenas o vício da noite mesmo. (Boris, 2017).

O relato de Boris pode ser relacionado com questões mais abrangentes sobre a utilização do contrabaixo na música popular. Carvalho, por exemplo, afirma que “(...) a linha de baixo da música popular surgida nas Américas, incorporou a rítmica africana, multiplicando-se numa infinidade de novos padrões (...), sem perder, no entanto, sua importância harmônica e formal” (CARVALHO, 2006, p. 12 e 13). Essa forma de tocar o contrabaixo no pagode utilizando as tensões, característico de Boris, começa a fazer escola nesse gênero musical. Cito alguns baixistas que atualmente acompanham bandas de expressão do cenário musical brasileiro que utilizam esta técnica, como, por exemplo: Marquinhos Pereira (grupo Molejo, grupo Revelação) Cláudio Bonfim (Exaltasamba, Péricles, Thiaguinho) Elias Dias (Imaginasamba), entre outros.

Muitos desses baixistas acabam se apropriando desse estilo de tocar de Boris pelo seguinte fato: quando Boris é chamado para fazer a direção musical ou produção de um disco, ele acaba regendo e gravando os contrabaixos nas faixas dos discos e com isso, acaba também se tornando referência para quem vai executar ao vivo, ou para os contrabaixistas das bandas que ele produziu ou para baixistas amadores ou profissionais da noite, como no meu próprio caso. Por não serem registradas em partitura essas linhas de contrabaixo, acabamos tendo que escutar por diversas vezes as canções, fazendo uma audição minuciosa de frases e contratempos para uma execução o mais fiel possível, e com esse processo de “tirar” música de ouvido, acabamos incorporando para o nosso estilo de tocar elementos dos músicos dos quais estamos estudando as gravações. Sendo assim, o que acontece com Boris, neste caso, é semelhante ao que aconteceu com Luizão

---

<sup>11</sup> Músicos freelancer, que se encontram formando uma banda ocasional para acompanhar um determinado músico ou banda ou artista e muitas vezes nem ensaiam juntos.

Maia anteriormente: ambos acabaram por se tornar referência de arranjo e performance para diversos contrabaixistas profissionais atuantes no Brasil.

Retornando ao exemplo de “Me Assume ou Me Esquece”, a partir do compasso 68 ao 70 (figura 22), Boris deixa expressa outra de suas marcas: a percussividade. Como argumentado no capítulo anterior, a levada de Luizão Maia assemelhava-se à levada de um Surdão; já a forma de conduzir de Boris neste trecho, assemelha-se bastante com a levada de um tamborim. A sonoridade desse instrumento no samba geralmente emprega uma alternância entre notas abertas fechadas, distinção que o instrumentista consegue executar, para as notas ditas “fechadas”, pressionando com um dos dedos na parte inferior da pele do instrumento, ou seja, abafando a ressonância do tamborim. Boris aproxima sua condução no contrabaixo ao toque de um tamborim, utilizando no instrumento o *staccato* e os contratempos característicos da levada deste instrumento percussivo.

Um dos grandes nomes do contrabaixo elétrico e acústico de nosso país, Adriano Giffoni, em uma entrevista para o pesquisador do contrabaixo Sérgio Castanheira, diz que o que efetivamente diferencia um contrabaixista do outro é a “mão do ritmo”<sup>12</sup>. Nesta entrevista, que esta disponível na plataforma de vídeos Youtube chamada “O Baixo Elétrico no Samba: dez entrevistas com importantes nomes do instrumento”, alguns dos grandes nomes do instrumento no samba discutem a importância do instrumento e citam algumas características do mesmo com o principal foco na levada.

No compasso 67 e 71 de “Me assume ou me esquece” (figura 22), Boris utiliza uma técnica de contrabaixo chamada “Slap”, técnica que teve sua origem na música negra americana, e, segundo Carvalho (2006. p. 69), já era utilizada nos contrabaixos acústicos desde antes dos anos 30, posteriormente transportada para o instrumento elétrico. A tradução desta palavra para a língua portuguesa significa “tapa”. Essa técnica caracteriza-se da seguinte forma: o instrumentista bate na corda com o polegar, sempre na fundamental ou na nota mais grave do acorde e sucessivamente com um dos dedos, indicador médio e anelar ou com os três ao mesmo tempo, puxa as cordas e as solta, fazendo-as percutir sobre o braço do instrumento. Essa técnica é apontada na partitura com um X na cabeça da nota, constituindo naturalmente um dos primeiros elementos que ligam o contrabaixo

---

<sup>12</sup> Mão que faz a levada da música, que fica entre os captadores do instrumento.

elétrico com os instrumentos de percussão, em especial com a bateria. Fazendo uma ligação do contrabaixo com este instrumento, pode-se dizer que a batida do polegar nas cordas mais graves assemelha-se ao som do Bumbo e que a puxada nas cordas simula a batida na caixa da bateria. Atualmente, existe uma forma de tocar o instrumento de percussão chamado Timbal, que também é chamado de slap, pois procura assemelhar-se com a sonoridade desta técnica oriunda do contrabaixo. Em virtude dessas técnicas trazidas ao toque do contrabaixo no samba, pode-se observar o que chamo de percussividade expandida do instrumento. Se no estilo tradicional a principal referência percussiva do baixo era a forma de tocar do surdão, agora nos deparamos com diversas possibilidades de casamento entre a linha de baixo com instrumentos percussivos, como nos casos do tamborim, pandeiro, tantã ou da bateria.

Outra característica importante no “estilo Boris” é a maleabilidade textural do instrumento. O contrabaixo se torna um instrumento de diversas facetas, e começa a executar frases juntamente com os instrumentos melódicos da banda, como por exemplo, sax, piano e guitarra, como se pode ver na figura 23:

2

Baixo e. 91 C7+ B7b/13 Em7

Baixo e. 97 Em/D C7+ B7/9b Em7

**Figura 23:** “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 91-100, transcrição feita pelo autor.

Dos compassos 95-97, Boris executa uma frase no contrabaixo juntamente com o Piano. Como decorrência de sua maleabilidade textural, uma das características de tocar e arranjar de Boris são a utilização de toda a extensão sonora do instrumento. Neste contexto, o contrabaixo elétrico faz também papel de um instrumento de preenchimento. Pode-se observar uma diferença importante em relação ao estilo tradicional do baixo no samba, onde a condução do baixo é delimitada a regiões mais graves, utilizando os registros do instrumento de no máximo até a décima segunda casa, não sendo usual o salto de oitavas por

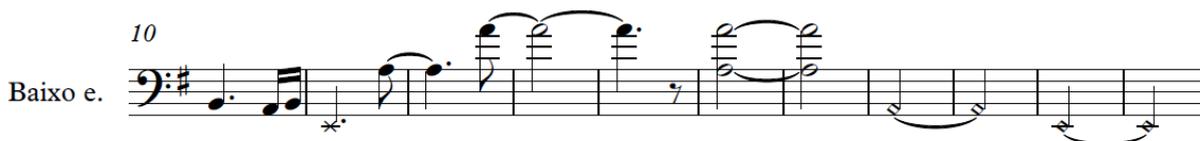
exemplo. Nesse estilo tradicional, a região do braço do instrumento após a décima segunda casa é utilizada pelos instrumentistas para a execução de solos.

Neste exemplo podemos ver que o baixista sai da região mais grave do instrumento que é a nota Dó da corda Si (6ª corda), atacada com uma batida de polegar, e faz um salto de quase três oitavas para executar juntamente com o pianouma frase bastante rápida assinalada nos compassos 95-97.

Boris, em uma entrevista em um canal do Youtube chamado “Baixo natural”, cita que utiliza bastante em seus arranjos frases de instrumento de sopro como o saxofone, já que desde muito novo escrevia para instrumentos de sopro, pois um de seus primeiros professores de escrita musical era um músico da marinha e tocava instrumento de sopro. Muitas das frases utilizadas por Boris são duetadas com os instrumentos de sopro, pianos e guitarras. Neste sentido, no estilo Boris Bass de tocar, o contrabaixo deixa de ser apenas um instrumento de acompanhamento para se tornar frequentemente um dos protagonistas na textura resultante.

Carvalho (2006, p.74), faz uma referência ao músico e escritor Bruno Kiefer (1983, p.15 e 23), que classifica como “baixo cantante” o baixo contrapontístico e melódico, tão característico do choro, tal como foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Podemos dizer que o baixo, no estilo Boris Bass de tocar, continua fazendo esse papel contrapontístico e melódico, porém diferenciado no que se refere à textura das linhas de contrabaixo, pois a característica do choro é a baixaria feita nos bordões do instrumento, e em Boris essas frases são aplicadas em regiões mais agudas.

Na figura 23, compasso 95-97, ainda pode-se observar o uso de frases rápidas no meio da execução da música. Embora esta música tenha um caráter mais lento, Boris insere no meio de sua condução essas frases rápidas, muitas vezes dando um caráter contrapontístico para sua linha de contrabaixo em relação à linha vocal. Na maneira mais tradicional de se conduzir o contrabaixo, não se executaria esse tipo de frase. O contrabaixo tenderia a manter uma condução padrão entre a dominante e a quinta do acorde, talvez usando uma variação entre tônica e oitava, algum cromatismo com notas de passagem. Uma frase como aquela de Boris, assinalada na figura 16, nos compassos 95-97, seria mais tipicamente executada no piano, na guitarra ou o naipe de metais.



**Figura 24:** “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 10-16, transcrição feita pelo autor.

Algo bastante incomum de ser ver, que Boris utiliza em seu arranjo para o contrabaixo nesta música, é a alternância da nota lá dos compassos 10 à 15, conforme mostrado na figura 17. Neste trecho, está ocorrendo à finalização do solo da guitarra e o baixista começa alternar entre as notas lá da quinta, sétima e décima casa do contrabaixo de seis cordas, desenvolvendo uma variação de textura sobre a sonoridade da nota lá.

Um dos artifícios emblemáticos dessa nova forma de tocar o contrabaixo no samba não foi propriamente introduzido por Boris, mas é largamente utilizada não só por ele como também por um grande número de baixistas de pagode contemporâneos. Trata-se da batida acentuada na corda, introduzida como técnica no pagode por Wilson Prateado. Boris não chega a dar um tapa de mão aberta, como o faz Prateado, mas bate com o polegar como se estivesse fazendo um ataque em um instrumento de percussão, como o pandeiro, por exemplo. Essa ferramenta é aplicada quando se utiliza a corda Mi solta e a corda Si tanto solta ou pressionada, sendo essas as cordas mais graves do instrumento de seis cordas, como por exemplo, no compasso 20 e 21 da música Me assume ou Me Esquece.

**Em7**



**Figura 25:** “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 20-21, o instrumento sendo usado de forma percussiva, transcrição feita pelo autor

Sendo assim, o processo percussivo, já presente no estilo tradicional caracterizado por Luizão Maia, é potencializado nesse novo estilo de se tocar.

The image shows two staves of musical notation for the bass part of the song "Me assume ou me esquece". The first staff starts at measure 64 and the second at measure 73. Both staves are in G major (one sharp) and use a bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some chordal indications and a '4' marking below a measure in the second staff.

Figura 26: “Me assume ou me esquece”, parte de contrabaixo, compassos 64-81, transcrição feita pelo autor

Na figura 26, compassos 67 até 74, a condução de Boris assemelha-se a condução do pandeiro, lembrando bastante à levada de partido alto mais cadenciada neste instrumento.

The image shows a single staff of musical notation for the bass part of the song "Me assume ou me esquece", starting at measure 106. The staff is in G major (one sharp) and uses a bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 27: “Me assume ou me esquece”, parte do contrabaixo, compassos 106-113, transcrição feita pelo autor.

Na figura 27, Boris termina o final do refrão executando uma frase duetada juntamente com piano e guitarra.

Uma das características nos arranjos, não só de Boris, mas também dos demais que seguem esta nova roupagem do pagode, é a complexidade harmônica das composições. Diferente de agora, no final dos anos 90, com a ascensão do pagode do grupo Raça Negra, a harmonia de pagode baseava-se em acordes triádicos e progressões de no máximo seis acordes. Uma das bandas que seguiram essa mesma linha por algum tempo foi o grupo Só Pra Contrariar. Os novos procedimentos harmônicos, que vieram a caracterizar muitas composições de



seis cordas tocada solta lembrando um tantã, um dos instrumentos mais graves junto com o surdo na percussão de samba.



Figura 29: “Música Pra Mim Não É”, do grupo “Sorriso Maroto”, compassos 01- 10 , arranjo de Boris. Transcrição feita pelo autor.

Na canção chamada “Pra Mim Não É”, gravada pelo grupo Sorriso Maroto, no DVD Sinais, de 2009, produzido por Boris, ele já começa mostrando sua marca registrada mais uma vez, que é a formação de acordes no contrabaixo. A música começa com um crescendo, utilizando a fundamental do acorde e a nona, os acordes utilizados por Boris quase sempre omitem a terça, pelo simples fato de que se usarmos a tônica e as terças juntas no registro grave o acorde tende a soar “embolado”. Boris utiliza bastante a fundamental, e as tensões dos acordes.



Figura 30: “Música Sinais”, Grupo Sorriso Maroto, compassos 54 – 56, arranjo Boris Bass. Transcrição do autor.

Em entrevista para o canal do Youtube “Baixo No Pagode”, do também contrabaixista Vini Bass, na série de vídeos “Baixistas que inspiram”, Boris, a pedido do entrevistador, ensina uma frase que ele utilizou no começo do primeiro refrão da música “Sinais”, que na verdade é um arpejo de ré menor aplicado em dois compassos de Ré menor com sétima, que termina com uma nuance entre fá ligado ao mi agudo, que imediatamente é interligada ao mi grave da corda solta, executado

com uma “martelada’ com o polegar na corda (conforme apontado na figura 29)”. Segundo o próprio Boris, essa frase surgiu em um show, em que ele a executou sem perceber. Após tê-la escutado, resolveu “tirar” essa frase, decorar e manter no show. Ribeiro (2014 p. 25) faz uma analogia ao pensamento de Diana Gannett (2011), que é a importância de se valorizar o trabalho de preparação para o estudo técnico e para a performance com exercícios específicos para cada etapa diária de estudo, visando o desenvolvimento técnico e artístico do contrabaixista. O que podemos perceber é que de fato houve um estudo preparatório aprofundado pelo músico para esse tipo de frase sair “naturalmente”.

Como podemos observar na figura 30, são utilizadas basicamente as notas da tríade do acorde de Ré menor. O que podemos destacar neste trecho é a execução rítmica deste arpejo, que começa com colcheias no primeiro compasso e no segundo compasso aumenta a velocidade, passando para semicolcheias, dando destaque a alternância de ritmos na execução. Na levada de Boris, o baixo se torna um instrumento hiperativo, a todo o momento dialoga com os instrumentos tanto da harmonia quanto da percussão. O baixo vem preenchendo todas as lacunas da música, desenvolvendo frases que, em estilos mais tradicionais de produção e execução, seriam feitas por guitarras, pianos ou por instrumentos melódicos de sopro, como, por exemplo, flautas, saxofones ou clarinetes.

O músico destaca que neste trecho da canção, quis que a percussão fizesse a condução de uma forma mais “reta”, execução sem quebras de ritmos ou paradas, deixando para o baixo o papel de preenchimento. Boris deixa claro, nesta entrevista, que não fica tentando criar coisas para sua execução, mas apenas atenta para aquelas que acabam saindo naturalmente. “Na verdade é aquela coisa né, eu não fico tentando criar frases (...)”.

Uma pergunta que sempre me fazia era se havia uma preparação prévia para as gravações dessas linhas ou são improvisadas, saem na hora, talvez por isso não haja registros das linhas de contrabaixo, ou devido a complexidade da execução que demandaria certo tempo para a transcrição? Pois o próprio Boris me respondeu: “Diegão, sai na hora mesmo. Muitas vezes a gente nem conhece a música que vai gravar na hora. A gente vai pegando a melodia e vai gravando”.



Figura 31: “Música Sinais”, Grupo Sorriso Maroto, compassos 11 – 12, arranjo Boris Bass.  
Transcrição do autor

No trecho acima mostrado, Boris, mais uma vez, utiliza de seu elemento característico em suas execuções: a formação de acordes ou a utilização da fundamental e sua tensão, neste caso um Fm6, sincronizando com uma parada de toda a banda.

No que se refere à escrita de partituras, acredito que fica demonstrada a importância do registro dessas linhas de contrabaixo, facilitando a análise e a leitura à primeira vista.



Figura 31: “Música Pra Mim Não É”, do grupo Sorriso Maroto, compassos 62 a 63, arranjo Boris Bass. Transcrição feita pelo autor.

Ainda falando sobre a música “Pra Mim Não É”, um fato que não posso deixar de ressaltar é o emprego criativo do contrabaixo em função do conteúdo da letra da canção. No trecho final desta canção, ilustrada na figura acima, Boris vai ao encontro do conteúdo da letra, que diz a seguinte frase: “Se não me ama, fala agora ou quebro o violão”. Neste momento, Boris dá um tapa nas cordas do contrabaixo e deixa soando, como se tivessem jogado o violão no chão e as cordas ficassem ressoando, ou seja, como se tivesse quebrado o instrumento. Um recurso tecnicamente simples, porém pensado como um efeito que marca a música, evidenciando também integração entre gestos sonoros e uma análise da letra da

canção. Ressalto aqui, mais uma vez, a importância que tem o instrumento de seis cordas para o pagode, pois deu aos músicos novas possibilidades, como maleabilidade textural, expansão harmônica e de registro, algo que não poderia ser aplicado no contrabaixo de 4 cordas, como discutirei, a partir da próxima sessão, quando discorrerei a respeito do instrumento e suas transformações.

### **3.4 A utilização do contrabaixo de seis cordas e de novas técnicas de equalização**

Já me encaminhando para a parte final desta pesquisa, não posso deixar de citar um dos fatores principais de colaboraram para o desenvolvimento desta nova abordagem do estilista no samba, o contrabaixo de 6 cordas.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias e o aprimoramento da Luthieria juntamente com técnicos e engenheiros eletrônicos, o desenvolvimento de novos captadores e a criação de circuitos Ativos <sup>13</sup>, mudam um pouco a sonoridade do instrumento, no decorrer das últimas décadas. O instrumento deixou de ser apenas o instrumento mais grave da família das cordas para se tornar um dos instrumentos com maior versatilidade sonora, chegando a existir em modelos que, nos dias de hoje, chegam a possuir 17 cordas como o da imagem que está disponível na página

O contrabaixo de 6 cordas possibilitou ao contrabaixista executar uma gama de elementos que antigamente eram executados por outros instrumentos que integram a seção melódica/harmônica das bandas de pagode, possibilitando ao contrabaixistas novos elementos que podem ser usados, como por exemplo a formação de acordes sem que ele soe muito grave já que a distribuição das tríades dos acordes podem ser expandidas.

Esses timbres, atualmente usados no pagode, lembram bastante a sonoridade utilizadas por contrabaixistas de música negra americana como Marcus Miller que inclusive assina um modelo de contrabaixo construído pela Fender. Essa sonoridade que aponto está sendo utilizada no pagode atual. Ela valoriza os harmônicos agudos, gerando um som mais metálico. Boris e Prateado utilizam uma equalização semelhante em seus instrumentos, que também se tornou referência: uma equalização que não utiliza médio, enfatizando apenas grave e

---

<sup>13</sup>Sistema elétrico do instrumento que ligam os captadores alimentando-os com baterias de 9 volts, alguns usam duas baterias tornando 18 volts, esse tipo de circuito pode dobrar a sonoridade do instrumento, ressaltado os graves e agudos.

agudo, dando uma característica de som eletrônico ao instrumento, o que possibilita ao instrumentista fazer acordes e frases duetadas com outros instrumentos sem que o som fique muito encorpado, isto é, “embolado”. Esse tipo de equalização faz com que a sonoridade atual quebre esse paradigma do contrabaixo fazendo vezes de surdão, pois sua sonoridade, conforme utilizada por Boris e Prateado, difere bastante da equalização utilizada por Luizão Maia em sua época.

A produção sistemática de encadeamentos harmônicos a duas ou três vozes é certamente um recurso técnico recente para o contrabaixo, seja no samba ou, de modo geral, na MPB. Dentre outras coisas, ela é possibilitada também por esse tipo de equalização com ênfase nos graves e agudos. Na música brasileira, alguns registros encontrados têm ligação com a música instrumental, de viés jazzístico, como nos casos dos seguintes baixistas, que referencio a partir de minhas experiências de escuta: Nico Assumpção, Ney Conceição, Michael Pipoquina, Marcelo Moreno, entre outros. Trata-se de um recurso que eu mesmo utilizo em minhas composições e conduções em músicas de outros artistas. Um exemplo de minha autoria é a música Funk Bass, produzida no componente de Composição e Arranjo para a Educação Musical I, do Curso de Música – Licenciatura da Unipampa, em 2017:

funk bass

Baixo 1 D.K.C

The image shows a musical score for a bass solo in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, featuring a complex sequence of chords and melodic lines. The second system contains measures 9 through 12, with a prominent '4' above the staff in measure 10, indicating a specific rhythmic or harmonic pattern. The notation includes various chord symbols and melodic lines, illustrating the use of harmonic chains as described in the text.

Figura 32: “Funk Bass”, de Diego Kaupe. Emprego de encadeamentos harmônicos no contrabaixo solo compassos 01-08.

Ainda que não seja um pagode, esta composição segue as novas tendências de composição para o contrabaixo desse gênero, que segue sendo uma referência importante em meu fazer musical. Essa música é uma composição feita para ser

tocada por três contrabaixos, algo também pouco comum para esse tipo de instrumento.

A possibilidade de encadeamentos harmônicos polifônicos no contrabaixo está estreitamente relacionada com a popularização recente do instrumento de seis cordas. Fica explicitado, nos arranjos de Boris, o conhecimento harmônico que ele possui. Em depoimento, ele diz: “quando comecei a tocar na noite, já conhecia bastante de harmonia, por isso me sentia um pouco limitado com um contrabaixo de quatro cordas. Foi aí então que passei a usar um de seis cordas” (Farias, Baixistas que inspiram, 2017), Outro grande contrabaixista brasileiro que fala em um vídeo de workshop bastante antigo, mas disponibilizado em 2014 na plataforma de vídeos Youtube, da importância da utilização do contrabaixo de seis cordas é o músico Nico Assumpção, que diz: “todo o baixista por algum tempo na vida deveria usar o contrabaixo de seis cordas, pois obriga o contrabaixista a sair da zona de conforto, a estudar mais” (Assumpção, 1995).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Silva (2010, p.702) considera que, no contexto da improvisação na MPB, o contrabaixo se destaca como um instrumento que apresenta diversas opções técnicas, tanto tímbricas como para performance, incluindo “[...] uso de técnicas expandidas (uso do instrumento como percussão, por exemplo)”. Essas técnicas e maneiras de utilização do contrabaixo vêm ao encontro da forma de tocar de Boris, conforme apontado em minhas análises do capítulo anterior.

Depois de feito esse trabalho de análise e de transcrições de arranjos, de linhas e levadas de Boris, consegui apontar algumas características desse seu estilo de tocar. A percussividade já é característica das linhas de contrabaixo no samba e no pagode, com a levada do baixo lembrando instrumentos tradicionais do samba. Luizão Maia consagrou este estilo, onde sua levada assemelhava-se à levada de um surdão de escola de samba. Uma das características na condução de Boris é a simulação rítmica de vários instrumentos tradicionais da percussão do samba como o pandeiro, o tamborim e o tantã, além, claro, de associar-se, em alguns trechos, mais diretamente ao estilo tradicional característico de Luizão Maia.

Na música popular brasileira, o baixo detinha-se apenas em acompanhar e ser executado como um instrumento melódico, ou seja, era tocada apenas uma nota por vez. Nas levadas de Boris, que nesse aspecto trazem elementos do jazz, afloram seus conhecimentos adquiridos como músico da noite, que naturalmente tornam-se sua “marca registrada”: a formação de acordes no contrabaixo ou a utilização da fundamental dos acordes acompanhada de suas tensões, utilizando o instrumento de forma harmônica.

Quero deixar claro aqui, que estamos falando de música popular, samba e pagode, do contrabaixo servindo como base de conexão entre os instrumentos de percussão e os instrumentos de harmonia. Não estamos falando do contrabaixo elétrico utilizado como instrumento solista, onde é característica a utilização de formação de acordes com a melodia sendo executada nas “pontas do acorde”, nas notas mais agudas, conhecido como chordmelody. Esse recurso foi muito utilizado por Nico Assumpção, por exemplo, referência no Brasil e no mundo no instrumento de seis cordas, e um dos percussores deste tipo de instrumento no Brasil, que

também era adepto desse timbre mais metálico, característico do contrabaixo elétrico utilizado na música negra norte-americana.

Boris caracteriza em seus arranjos o contrabaixo como um instrumento que faz todas as frases, ataques e paradas, tanto com os instrumentos de harmonia quanto com os instrumentos de percussão. O contrabaixo, nesse contexto, deixa de ser utilizado apenas para condução (trabalhando apenas nos registros mais graves), e passa a duetar frases com guitarras, instrumentos de sopro e pianos.

A utilização de diversos registros do instrumento possibilita a maleabilidade textural nas conduções de Boris: a utilização de toda a extensão do braço do instrumento é característica em suas linhas de contrabaixo, utilizando todos os registros sonoros possíveis, com uso abundante de saltos de oitavas. Outra de suas características é a utilização de frases rápidas em alternância com andamentos mais lentos que causam bastante efeito em suas conduções, assim como as levadas em *staccato*, que lembram instrumentos percussivos e a divisão rítmica irregular que fundamentam essa nova maneira de conduzir o contrabaixo no samba, com muitas alterações de padrão rítmico durante a condução.

Com o surgimento de Boris e sua virtuosidade na execução do instrumento e criatividade de seus arranjos no pagode, o contrabaixo deu um salto de patamar no gênero como um todo. Pinto (2011, p. 8) cita que houve uma grande mudança sonora no pagode da década de 80 e 90 para cá. Considero que essa sonoridade continua a se transformar, e complemento falando que foram através dos avanços das tecnologias, dos timbres dos instrumentos, da criação de programas, utilização de trilhas gravadas em shows ao vivo, que dispensam a presença de certos músicos, e da quase “perfeição” dos shows ao vivo das gravações entre outras mudanças que decorreram da década de 80 para os dias atuais.

O foco deste trabalho foi identificar as importantes modificações que vêm acontecendo no decorrer das últimas décadas na forma de se tocar contrabaixo no samba e no pagode, bem como a relevância de Boris Bass para o gênero, tanto no que concerne à produção e arranjo, como também na própria performance de estúdio e ao vivo. Tudo isso sem deixar de fazer o papel principal do contrabaixo, que é o de fornecer acompanhamento rítmico-harmônico e o de fazer a conexão entre os instrumentos harmônicos e melódicos com os instrumentos de percussão, que dão as características principais do samba e do pagode.

Trago para dentro deste trabalho minha visão, como músico e professor, de como essas transformações vêm ocorrendo e procuro formalizar meus conhecimentos sobre o tema, que por muitos anos ficaram explicitados apenas em minha execução, e em minhas aulas particulares de contrabaixo. De alguma forma esse exercício de escrita acaba por deixar mais claros alguns pontos no que se refere à execução e também agrega em meus conhecimentos sobre esse estilo musical. A pesquisa foi enriquecedora e me dá suporte e incentivo para, posteriormente, continuá-la de uma forma mais aprofundada, quem sabe até em um mestrado, pois essa pesquisa merece um aprofundamento em seu tema.

Espero que este trabalho seja apenas o impulso, o começo de uma pesquisa mais aprofundada sobre esse novo estilo de tocar contrabaixo no samba, já que são escassos os registros sobre esse tema e é notório o merecimento de estudos mais aprofundados sobre essas transformações e novas técnicas estilísticas no instrumento, que possam evidenciar, no meio acadêmico, essas transformações. Trata-se de novos elementos e caminhos que o contrabaixo começa a tomar neste gênero musical, além de deixar clara a importância que esses músicos, Boris e Prateado, vêm tendo para nossa música popular, em especial no samba e no pagode.

## 5.REFERÊNCIAS

### 5.1 Referências bibliográficas

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. 2006.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DAMÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/luizao-maia>>. Acesso em 17 de outubro de 2017. Às 14:00

GOULART, Maurício. **Escravidão africana no Brasil (Das origens à extinção do tráfico)**. Editora Alfa-Ômega, 1975.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. **O PAGODE DOS ANOS 80 e 90: CENTRALIDADES E AMBIVALÊNCIA NA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL**. EM PAUTA, - v.13 – n.21 p.89 – 108. Dezembro 2002

MANUAL DA MÚSICA. Entrevista com Wilson Prateado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcRdG3SWr9U>>. Acesso em: 6 de Novembro às 14:40.

MEU CAVAQUINHO PARTITURAS. Disponível em: <<http://meucavaquinhopartituras.blogspot.com.br/>>. Acesso em:14/10/2017 às 9:00

NOBRE, Cássio. Viola nos sambas do Recôncavo Baiano. **Pacific Review of Ethnomusicology**, v. 14, p. 1-12, 2009. Disponível em: <<http://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/14/piece/487>>. Acesso em: 04 de out.. 2017, 09:30.

PAGODE ÁUDIO E PARTITURA. Disponível em: <<https://pagodeaudioepartitura.blogspot.com.br/2017/04/se-voce-soubesse-oscar-tintel-partitura.html>> . Acesso em 7 de novembro de 2017, às 20:01

PINTO, Waldir de Amorim. **O estúdio não é o fundo de quintal: convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990**. Campinas, SP:[s.n.], 2013.

REVISTACOVERBAIXO. Disponível em: < <http://coverbaixo.com.br/site/luizao-maia-bass-clinic/>>Acesso em 1º de Outubro de 2017 às 8:00

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Editora 34, 1997.

## 5.2 Referências Videográficas

BAIXO NO PAGODE. #BaixistasQueInspiram3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0TH89Qil2AI>>. Acesso em 20 de Outubro de 2017. Às 8:00

BAIXO NO PAGODE. #BaixistasQueInspiram1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBDvz7CxZsY>>. Acesso em 5 de NOVEMBRO de 2017. Às 14:30.

NOVO ESTILO DE REGÊNCIA. Boris Bass gravando e regendo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LfBLYhneOfs>> Acesso em 10 de junho de 2017. Às 00:07

WILSON PRATEADO AO VIVO (contrabaixo percussivo a partir do minuto 3:45). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7GxaKsSDATU>> Acesso em 21 de Novembro de 2017. Às 14:00

## 5.3 Referências discográficas

Imaginasamba. 2003. Me Assume ou me Esquece. DVD. WB. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOwqqVCsTHY>> Acesso em 12 de Maio de 2017 às 19:00

Grupo Sorriso Maroto. 2000. Pra Mim Não É. DVD Sinais 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GtmjkOE8L8o>> Acesso em 10 de outubro de 2017 às 10 horas.

Grupo Sorriso Maroto. 2000. Sinais. DVDSinais 2010 Universal Music LTDA Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FehM9dLmkvM>>. Acesso em 10 de Outubro às 11:00 horas.

Grupo Fundo de Quintal. 1985. Parabéns Pra Você Divina Luz. CD. RGE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fM3ZYkYB7eU>> Acesso em 11 de Novembro de 2017. Às 23:00.

Grupo Fundo de Quintal. 1985. Capoeira Coração. LP. RGE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vblxEsZxcQk&list=RDvblxEsZxcQk>> Acesso em 11 de Novembro de 2017. às 15:30

Grupo Fundo de Quintal. 1993. A batucada dos nossos tantãs. CD. RGE.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=hV2QPi9HtZM>> acesso em 11 de Novembro de 2017 às 01:40.

Diney. 2016. Vraum. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=aMhgzLQmTrg>> Acesso em 6 de Maio de 2017 às 15:38.

ELIS REGINA Cai Dentro. Ao Vivo em Montreux Jazz Festival 1982. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=hd58ya3tXq8>> Acesso em 10 de junho de 2017 às 18:30

## ANEXOS

Anexo 01: Partitura da música Vraum.....	64
Anexo 02:Partitura da música Cai Dentro .....	65
Anexo 03:Partitura da música Me Assume Ou Me Esquece .....	66
Anexo 04:Grade da partitura Codinome Beija Flor.....	69-74
Anexo 05: imagem do contrabaixo de 17 cordas.....	75

# "Vraum"

Diney 2015

Base

8

15

25

35

43

52

60

68

77

Arr.Boris

Vraum.....

Tacet 1<sup>a</sup> vez

2

Chords: Dm<sup>6</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>13</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Dm<sup>7</sup>, F<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, Am<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), D<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9), Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>4</sup>, C<sup>9</sup>, F<sup>7</sup>(<sup>#</sup>5), F<sup>7</sup>+, Am<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), D<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9), Gm<sup>7</sup>(<sup>#</sup>7), Gm/F, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, D<sup>7</sup>(<sup>4</sup>9), F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, F<sup>13</sup>, B<sup>b</sup>7+, A<sup>7</sup>b<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, Dm<sup>9</sup>, Dm<sup>6</sup>, Dm<sup>9</sup>

## Cai Dentro

Musical score for "Cai Dentro" in bass clef, 2/4 time, key of D major. The score consists of seven staves of music with various chords and a first/second ending structure.

**Staff 1:** Chords: C#m7(b5), F#7, Bm7, Em7.

**Staff 2:** Chords: Am7, D7, G6, D/F# (F#), Em7.

**Staff 3:** Chords: G/D, C#m7(b5), F#7, Bm7.

**Staff 4:** Chords: Em7, Am7, D7.

**Staff 5 (1st Ending):** Chords: G6, D/F# (F#), Em7, G/D, C#m7(b5), F#7.

**Staff 6 (2nd Ending):** Chords: Dm7, C#7, C7M.

**Staff 7:** Chords: Cm7, F7, Bm7.

## SE VOCÊ SOUBESSE

OSCAR TINTEL 2017

Moog

*D* maj7 *C* #m7 *B* m7  $\frac{D}{E}$  *F* #sus *G* sus *F* maj7 *E* m7 *D* m7 *C* add9

$\hat{D}$  add9 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *C* #m7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *C* #m7 *B* m7 *C* #m7

$\hat{E}$

9 *D* maj7 *F* #m7(11) *A* sus *D* maj7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7 *F* #m7(11) *A* sus

15 *D* maj7 *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9) *F* #m7(11)

20 *A* sus *B* m7 *C* #m7 *C* #m *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7

23 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9 *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7 *D* maj7(9) *F* #m7(11)

28 *A* sus *B* m7 *C* #m7 *C* #m *D* maj7(9)  $\frac{A}{C\sharp}$  *B* m7 *C* #m7

31 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9 *D* add9 *D* 6(9) *G* 6(9)  $\frac{D}{E}$  *A* add9

Arr Prateado

# Me assume ou me esquece

♩ = 150

Arranjo Boris Bass  
transcrição: Diego Kaupe

Baixo elétrico

Em F7+/A G9/ B

Baixo e.

10 B7b13 Em7 F7+/A Em/D F7+/A Em7

Baixo e.

21 % C7+ B7b13 Em7 Em/D C#m7/5b

Baixo e.

33 B7/9b Em7 Em/D % C7+ B7/9b Em7 Em/D

Baixo e.

45 C#m7/5b B7/9b Em7 gliss Am7 G/B Cm6

Baixo e.

55 Bm11 G D/F# Em7 3

Baixo e.

64 G D/F# Em7 3 Bm7

Baixo e.

73 Am7 Bm11 C7+ D

Baixo e.

82 Am7 Bm7 C9 Eb°7 Em7 G7/13

The image shows a bass guitar score for the song 'Me assume ou me esquece'. It consists of eight staves of music, each labeled 'Baixo e.' (Electric Bass). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 150. The score includes various chords and techniques such as triplets, glissandos, and specific fretting instructions. The chords are written in red text above the notes. The staves are numbered with measure numbers: 10, 21, 33, 45, 55, 64, 73, and 82.

2

91 **C7+** **B7b/13** **Em7**

Baixo e.

97 **Em/D** **C7+** **B7/9b** **Em7**

Baixo e.

106 **Em/D** **C#m7/5b** **B7/9b** **Em7**

Baixo e.

### Codinome Beija-Flor

DVD Diego Nogueira 2016

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Base, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Tenor Sax, and Trombone. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Tenor Sax, and Trombone. The chord progression for the Base part is as follows:

System 1: F7+, F7+, C/E, Dm7, D7(b9), Dm7, Dm/C, G/B, ♯

System 2: Bb6, A7(b9), Gm7, C7(b9), ♯, F7+, Cmaj7/E, Dm7, F7, Bb7, C/B

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The instruments are arranged in a standard orchestral layout.

8

B $\flat$ <sup>9</sup> Am11 Gm11 C $7^{(9)}$  // F7+ C $add9$   
E Dm7 F7 B $\flat$ <sup>9</sup> C  
B $\flat$

VOZ-Piano

n. I<sup>8</sup>

. II<sup>8</sup>

Vla.<sup>8</sup>

Vc.<sup>8</sup>

Sx.<sup>8</sup>

bn.<sup>8</sup>

8

## Codinome Beija-Flor Pág. 2

Am7 F $7^{(9)}$  B $\flat$ <sup>9</sup> C  
B $\flat$  B $\flat$ <sup>9</sup> C  
B $\flat$  Gm7 Am7 B $\flat$ <sup>7+</sup> C $7^{(9)}$

18

Vln. I<sup>18</sup>

Vln. II<sup>18</sup>

Vla.<sup>18</sup>

Vc.<sup>18</sup>

T. Sax.<sup>18</sup>

Tbn.<sup>18</sup>

18

26

D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>7<sup>(9)</sup> F B<sup>b</sup>/<sub>F</sub> C/<sub>F</sub> B<sup>b</sup>/<sub>F</sub> F7 B<sup>9</sup>7- A7<sup>(9)</sup>

Vln. I<sup>26</sup>  
Vln. II<sup>26</sup>  
Vla.<sup>26</sup>  
Vc.<sup>26</sup>  
T. Sx.<sup>26</sup>  
Tbn.<sup>26</sup>

Codinome Beija-Flor Pág. 3

34

Dm7 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7<sup>(9)</sup>/<sub>D</sub> D<sup>b</sup> E/<sub>C</sub> Gadd<sup>9</sup>/<sub>B</sub> B<sup>b</sup>8 E/<sub>A</sub> Gm11 Gm11/<sub>F</sub> E<sup>b</sup>7<sup>(9)</sup> E<sup>b</sup>7<sup>(9)</sup>

Vln. I<sup>34</sup>  
Vln. II<sup>34</sup>  
Vla.<sup>34</sup>  
Vc.<sup>34</sup>  
T. Sx.<sup>34</sup>  
Tbn.<sup>34</sup>

44

A<sup>b</sup>7+ Gm7<sup>11</sup> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>8 F8 D<sup>b</sup>7+ D<sup>b</sup>6

Select & Zoom

Vln. I<sup>44</sup>  
Vln. II<sup>44</sup>  
Vla.<sup>44</sup>  
Vc.<sup>44</sup>  
T. Sx.<sup>44</sup>  
Tbn.<sup>44</sup>

## Codinome Beija-Flor Pág. 4

54

Gm<sup>11</sup> C7 D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>9 F<sup>6</sup> F<sup>6</sup> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>/<sub>D<sup>b</sup></sub> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>/<sub>D<sup>b</sup></sub>

Vln. I<sup>54</sup>

Vln. II<sup>54</sup>

Vla.<sup>54</sup>

Vc.<sup>54</sup>

T. Sx.<sup>54</sup>

Tbn.<sup>54</sup>

54

64

D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>9 F<sup>6</sup> Dm<sup>11</sup> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>/<sub>D<sup>b</sup></sub> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>/<sub>D<sup>b</sup></sub> D<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>4(9)

Vln. I<sup>64</sup>

Vln. II<sup>64</sup>

Vla.<sup>64</sup>

Vc.<sup>64</sup>

T. Sx.<sup>64</sup>

Tbn.<sup>64</sup>

64

74

F<sup>6</sup> F<sup>add9</sup> A A<sup>b7+</sup> E<sup>add9</sup> F<sup>9</sup> C<sup>4(9)</sup> C<sup>4(9)</sup> F<sup>7+</sup> C<sup>add9</sup> E

Vln. I<sup>74</sup>

Vln. II<sup>74</sup>

Vla.<sup>74</sup>

Vc.<sup>74</sup>

T. Sx.<sup>74</sup>

Tbn.<sup>74</sup>

74

C<sup>4(9)</sup> Dm7 D<sup>4(9)</sup> Dm7 D<sup>m</sup> C B<sup>b7+(#11)</sup> B<sup>b7+</sup> E/A Gm11 C<sup>4(9)</sup>

Vln. I<sup>84</sup>

Vln. II<sup>84</sup>

Vla.<sup>84</sup>

Vc.<sup>84</sup>

T. Sx.<sup>84</sup>

Tbn.<sup>84</sup>

84

## Codinome Beija-Flor Pág. 6

90

F7+  $\overset{\text{Cadd9}}{\text{E}}$   $\text{D}^{\text{4}(\text{9})}$  Dm7  $\text{D}^{\text{4}(\text{9})}$  Dm7  $\text{Dm}$   $\frac{\text{G}}{\text{B}}$

*Lá láii...*

Vln. I<sup>90</sup>

Vln. II<sup>90</sup>

Vla.<sup>90</sup>

Vc.<sup>90</sup>

T. Sx.<sup>90</sup>

Tbn.<sup>90</sup>

90

$\text{B}^{\text{b}6}$  F  $\frac{\text{B}^{\text{b}}}{\text{F}}$   $\frac{\text{C}}{\text{F}}$  D7+

*Pra que mentir...*

Vln. I<sup>90</sup>

Vln. II<sup>90</sup>

Vla.<sup>90</sup>

Vc.<sup>90</sup>

T. Sx.<sup>90</sup>

Tbn.<sup>90</sup>

90



Contrabaixo de 17 cordas. Foto disponível em <http://www.metalsucks.net/wp-content/uploads/2017/10/17-2.jpg>, acesso em 2 de novembro de 2017, às 16:00;