



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970.

Ivan Jonas Quesada Beck

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970.

Ivan Jonas Quesada Beck

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Mário Marques (Universidade de Évora)

Vogais | Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)
Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora) (Arguente)

*Quando o Luizão botou, o que a gente fala,
a pata do urso, porque ele era um ursão, o
som dele pesava igual a ele, e ele tocava o
precision de unha. Só o pick-up do meio e
ele começou a botar nota morta, que é o
pick-up do surdo (Arthur Maia,
citado por Castanheira, 2016)*

*Dedico este trabalho a minha avó, Amélia Luiz Quessada (1919-2005)
e a minha tia, Maria Luiz Quessada (1921-2018)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha amada família, mãe, pai, Arlinda, Dinah, Totonho, sobrinhas, cunhados, tios e tias, primos, amigos, colegas músicos, alunos e todos que, mesmo longe, me ajudaram a realizar o sonho de viver noutra país e cursar este mestrado. Agradeço aos professores do curso, em especial ao Dr. Eduardo Lopes, meu orientador, e a Pedro Pinto, meu professor de instrumento. Agradeço imensamente aos queridos professores Christopher Bochmann, Claus Nymark e Johannes Krieger, que gentilmente me aceitaram como ouvinte e participante de suas aulas. A Edu Martins, o qual em 2013 me incentivou a estudar as linhas de baixo de Luizão Maia e a Adriano Giffoni, pela grande colaboração com meu trabalho. Agradeço aos colegas do mestrado, André, Marília, Pedro, Camila, Hugo, Sara, Martin e Jean, e um agradecimento especial ao meu querido colega e irmão Alphonsos e sua esposa Thallyana, com os quais tive a sorte de viver junto, logo na minha chegada em Évora, e sem os quais, à época, não sei se teria sido capaz. Também aos meus colegas de casa em Benfica, os irmãos Giovanni e Giordano Barbieri, dois talentosos músicos com os quais muito aprendi. Léo, Guilherme, Maurício, Tarso, Verônica, Alê e Elizângela, todos fundamentais. Filipa, Felipe, Xinês, Lino, Baião, Jéssica, Diogo, David, Eugênia, Ricardo, Luciano e Espinosa, *Samba Jarda Club* e *Choro da Tixa*, amigos que nunca esquecerei. Também aos vários amigos novos, aos músicos de diferentes nacionalidades com os quais tive o prazer de trabalhar neste tempo, aos colegas e funcionários da universidade e a todos pelos quais cruzei neste período. Ao meu trio internacional: o pianista Rafael Focunbierta, uma das melhores pessoas que já conheci na vida e que me fez amar para sempre a Espanha e o povo deste país e, claro, Mário Lopes, meu “pai” português. Este gajo e sua amável família praticamente me adotaram. Nada seria possível se não fosse por eles. Deus é mesmo maravilhoso de ter me dado a oportunidade de conhecer, tocar, conviver e aprender com estes extraordinários seres humanos. Obrigado por tudo, Mário e família. Serei eternamente grato.

Por fim, agradeço aos músicos Giovanni Barbieri e Mário Lopes por me acompanharem no recital de final de mestrado, realizado no dia 16 de abril de 2021 no auditório do Colégio Mateus d’Aranda, e a minha banca avaliadora, formada pelos professores Mário Marques, Felipe Mesquita e Eduardo Lopes.

RESUMO

O que se buscou neste trabalho foi encontrar as raízes que fundamentam as bases musicais do samba, bem como as estratégias presentes na construção de uma linha de baixo neste gênero, tanto no que herdou das origens da música europeia, quanto naquilo que incorporou da cultural musical africana. Depois disso, através da transcrição e análise das linhas de baixo de duas versões do samba *Águas de Março*, música de autoria de Tom Jobim e gravadas nos discos *Elis* (1972) e *Elis & Tom* (1974), buscou-se identificar os padrões rítmicos, melódicos, técnicos e interpretativos mais presentes e marcantes do estilo de Luizão Maia. Percebemos haver grande escassez de trabalhos sobre baixo elétrico no samba, e aparentemente nenhuma dissertação ou tese sobre Luizão, apesar de ser considerado pela maior parte dos baixistas como o criador da linguagem musical do samba no baixo elétrico.

Palavras-chave: Luizão Maia; baixo elétrico; samba.

“The modernization of electric bass in samba: analysis of transcriptions of bassist Luizão Maia in the 1970’s”.

ABSTRACT

This work intended to find the roots that guides the musical bases of samba, as well as the strategies present in the construction of a samba’s bass line, both in what it inherited from the origins of european music, and in what was incorporated from african’s musical culture. After that, through the transcription and analysis of the bass lines of two versions of the samba *Águas de Março*, written by Tom Jobim and recorded on the albuns *Elis* (1972) and *Elis & Tom* (1974), we sought to identify the rhythmic and melodic patterns, as well the technical and interpretive elements more present and salient in the style of Luizão Maia. We perceive a big gap on works of electric bass in samba, and apparently no dissertations or thesis of Luizão Maia, although he’s considered by most bassists as the creator of the musical language of samba on electric bass.

Keywords: Luizão Maia; electric bass; bass guitar; samba.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO & PALAVRAS-CHAVE	VI
<i>ABSTRACT & KEYWORDS</i>	VII
INTRODUÇÃO	10
1. INVESTIGAÇÃO & ESTADO DA ARTE	15
1.1. Percurso Investigativo	15
1.2. Dissertações	19
1.3. Monografias	24
1.4. Artigos	27
2. O BAIXO NO CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	33
2.1. As origens da linha de baixo	33
2.2. O folclore e a música popular nas Américas	35
2.3. O baixo na gênese da música popular brasileira	38
2.4. O samba e os Bambas do Estácio	42
2.5. O contrabaixo acústico e o formato <i>jazz band</i>	52
2.6. A chegada do baixo elétrico	56
2.7. A linha de baixo no samba	58
3. LUIZÃO MAIA	75
3.1. O dono do <i>swing</i>	75
3.2. Luizão após Elis	82

4. METODOLOGIA & ANÁLISES MUSICAIS	86
4.1. Metodologia de análise	86
4.2. Análise musical: <i>Águas de Março</i> (Elis, 1972)	92
4.2.1. <i>Padrões rítmicos</i>	94
4.2.2. <i>Padrões melódicos</i>	96
4.2.3. <i>Outros padrões e recursos técnico-interpretativos</i>	103
4.3. Análise musical: <i>Águas de Março</i> (Elis & Tom, 1974)	106
4.3.1. <i>Padrões rítmicos</i>	110
4.3.2. <i>Padrões melódicos</i>	115
4.3.3. <i>Outros padrões e recursos técnico-interpretativos</i>	124
4.4. Considerações finais sobre as duas análises	127
5. CONCLUSÃO	134
6. ANEXOS	139
6.1. <i>Águas de Março</i> (Elis, 1972)	139
6.2. <i>Águas de Março</i> (Elis & Tom, 1974)	142
7. APÊNDICE: ELIS REGINA & AS ÁGUAS DE MARÇO	146
8. BIBLIOGRAFIA	151

INTRODUÇÃO

Que o Brasil é um país de referência em termos de música popular, disto provavelmente ninguém tem dúvida alguma. Incontáveis são os exemplos de compositores, intérpretes e instrumentistas brasileiros que ocupam posição de destaque no cenário musical nacional e internacional. Dentro deste grupo de artistas logicamente se encontram também os baixistas e, entre estes, inclui-se certamente Luizão Maia (1949 –2005), ícone do baixo elétrico brasileiro.

Conhecido pela criatividade, musicalidade e precisão na condução do seu baixo, Luizão Maia logrou ao longo de sua vida uma sólida carreira profissional, atuando em shows e gravações ao lado de grandes artistas da música brasileira e internacional. Sendo um dos primeiros a utilizar o baixo elétrico no país, em meados da década de 1960, Luizão é considerado verdadeira referência no instrumento. Seu nome figura, sem dúvida nenhuma, como um dos maiores músicos brasileiros de todos os tempos, influenciando, até os dias de hoje, todos que buscam se aprofundar e aperfeiçoar no estudo do baixo elétrico, não somente no samba e suas variações, mas na música brasileira como um todo.

A escolha por suas linhas de baixo para este trabalho se deve não apenas pelo fato deste lendário músico figurar como uma das principais influências entre a maior parte de baixistas brasileiros e estrangeiros, mas também por ter sido o principal responsável pelos baixos em diversas e emblemáticas gravações na história da música popular brasileira (MPB). Segundo Ferreira (2017, p. 3), encontrar os registros de Luizão é relativamente fácil, já que “foi responsável pelo gravação das linhas de baixo elétrico na maioria dos discos de artistas brasileiros nas décadas de 1970 e 1980”. Sua “assinatura” como instrumentista é parte intrínseca da música feita no Brasil.

Por esta razão, é comum vermos seu nome mencionado por músicos e artistas em revistas, livros especializados no ensino do baixo e também em depoimentos na internet. Podemos constatar isto, por exemplo, no livro *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira* (Syllos & Montanhaur, 2002, p. 14), na afirmação de que “a partir da década de 70, músicos talentosos, como Luizão Maia, começam a criar uma linguagem nacional para o instrumento”. Já Ney Conceição, em seu método *Toque Junto Bossa Nova – Baixo Elétrico* (2008, p. 3),

dedica todo trabalho ao mestre Luizão Maia, declarando na abertura do livro que “de uma forma ou de outra, às vezes até sem saber, todos nós baixistas usamos alguma coisa do Luizão”, e dá destaque à “forma de tocar baixo como surdo no samba, que foi inventada por ele”.

O baixista Adriano Giffoni, por sua vez, em seu livro *Música Brasileira Para Contrabaixo*, reitera esta afirmação no capítulo dedicado ao samba, ao dizer que Luizão Maia “se destacou no cenário das gravações devido à sua forma percussiva de tocar samba com muito *swing* e musicalidade, além de produzir, no baixo, um som muito ‘claro’ e definido” (1997, p. 12). Também o baixista Jorge Pescara, no livro *Manual do Groove – O Contrabaixo Completo*, nos traz significativas palavras sobre a contribuição de Luizão Maia neste importante período de modernização da música brasileira:

“Na transição para o baixo elétrico, os instrumentistas utilizaram uma adaptação da técnica do acústico, apresentando, até então, pouca inovação realmente representativa. Porém, isto mudou com o contrabaixista carioca Luizão Maia e seu *debut* no baixo elétrico. Luizão colocou *swing* e molho nos *grooves* de MPB, com inclusão de *ghost notes* nas levadas de samba e fragmentos de condução de *jazz* na música brasileira” (2008, p. 82).

Tido como um expoente do baixo elétrico, Luizão criou o que muitos consideram uma maneira própria e pioneira de tocar, percutindo as cordas de modo que soasse como o tambor surdo, tradicional instrumento dos grupos e escolas de samba. Além disso, deslocava os acentos rítmicos e desenvolvia frases melódicas de forma criativa e musical, incorporando à condução do baixo uma linguagem e assinatura musical única. Conforme aponta Ferreira:

“Luizão Maia revelou-se no cenário da música brasileira, ‘libertando’ o baixo para trilhar outros caminhos até então nunca atribuídos ao instrumento. A linguagem utilizada no instrumento baixo elétrico antes de Luizão era completamente diferente [...] Luizão adotou de forma pioneira a utilização do baixo elétrico em fins dos anos 1960 e em pouco tempo demonstrava total domínio sobre o instrumento e conseqüentemente sobre o gênero samba” (2017, p. 2).

No mesmo sentido, conforme nos diz Castanheira em seu estudo sobre baixo elétrico, samba e percussão (2016, p. 27), “a partir de Luizão Maia o instrumento teria uma nova linguagem no samba, pensada e construída para o

baixo elétrico”. Contudo, sua atuação não ficava restrita ao samba e à música brasileira. Nas palavras de Oliveira (2015, p. 27), “além de ser considerado o ‘pai do *groove* brasileiro’, Luizão também tocava jazz, ritmos latinos e o que mais precisasse”. Na mesma linha segue Ferreira (2017, p. 4-5), quando diz que, “mesmo sendo no samba a sua destacada marca registrada, Luizão como músico exímio tocava também outros estilos e ritmos”, destacando os gêneros do baião, valsa, xote, sambaião, a música latina, o *jazz* e o *blues*.

De acordo com o *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira* (Albin, 2006), dentre os diversos artistas brasileiros com os quais Luizão Maia atuou, cita-se nomes como Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Quarteto em Cy, Luiz Bonfá, João Bosco, Djavan, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marcos Valle, Chico Buarque e Toquinho. Já entre os artistas internacionais, podemos citar Lee Ritenour, Toots Thielemans, George Benson, Herbie Hancock, Wayne Shorter e Janis Joplin. Ademais, vale ressaltar que Luizão contabilizou mais de mil gravações realizadas durante toda sua carreira, até seu falecimento em Tokyo, no Japão, em 2005.

Além destes, Luizão também acompanhou por cerca de dez anos a cantora Elis Regina, atuando em muitos concertos e importantes festivais de *jazz* no Brasil e no mundo, além de participar de gravações que se tornaram referência na história da música brasileira. A este respeito, segundo Pescara:

“Seu extenso trabalho em shows e gravações, principalmente os discos com Elis Regina, são prova fiel deste fato. Como exemplo, citamos o álbum: *Elis Regina Montreux Jazz Festival*, ao lado de César Camargo Mariano ao piano e sintetizadores, Hélio Delmiro na guitarra, Paulo Braga na bateria e Chico Batera na percussão. O trabalho de Luizão na música ‘Cobra Criada’, deste mesmo disco, é um marco histórico no avanço técnico do instrumento no Brasil” (2008, p. 82).

O disco em questão foi gravado ao vivo em Montreux, na Suíça, durante o aclamado *Montreux Jazz Festival*, no ano de 1979. Para além deste, entre tantos importantes trabalhos dos quais Luizão participou ao lado de Elis Regina, cita-se aqui os discos *Elis*, de 1972, e *Elis & Tom*, de 1974, dois grandes clássicos da história da MPB, ambos lançados pela gravadora Philips. Estes dois discos merecem especial atenção não somente pelo primor na escolha dos respectivos repertórios, pela qualidade dos arranjos ou pela atuação impecável dos músicos,

mas também por outro fator relevante e que não pode ser esquecido, o contexto histórico em que estes discos foram lançados.

Na década de 1970 se completava pouco mais de dez anos do nascimento da bossa nova, bem como de sua chegada na indústria cultural americana e europeia. O movimento bossanovista propunha uma estética que sintetizava a modernização do samba, absorvendo e incorporando modernos elementos, aproximando-se cada vez mais do gosto dos apreciadores de *jazz*. Além disso, representava também o prenúncio de toda uma série de transformações que iriam ocorrer durante as décadas de 1960 e posteriores, através das correntes de renovação cultural e do resgate de certas tradições musicais de outras regiões do Brasil, como os movimentos da tropicália, das canções de protesto, dos festivais universitários e televisivos de música, e também por meio do *rock and roll* no movimento da jovem guarda. Este período todo culminou no que se convencionou chamar *moderna música popular brasileira*, ou simplesmente *música popular brasileira*, expressão reunida, como sabemos, na sigla MPB, conquistando seu merecido lugar de destaque e consolidando-se de forma definitiva no cenário internacional.

No que concerne ao baixo elétrico, como já anteriormente mencionado, havia sido recém introduzido no Brasil, por meio dos músicos da jovem guarda, entre as décadas de 1950 e 1960. Inventado pelo americano Leo Fender em 1951, o instrumento ainda era considerado, em certa medida, uma novidade, havendo muito a se explorar na forma de tocá-lo. Dito e outras palavras, o registro de Luizão Maia nos discos *Elis* (1972) e *Elis & Tom* (1974), na aurora dos anos 1970, era o que havia de mais moderno em termos de linguagem musical brasileira para o baixo elétrico, e as linhas de baixo presentes nestas gravações representam um precioso legado para a cultura popular brasileira.

Neste ínterim, portanto, foram transcritas para esta investigação as duas linhas de baixo gravadas por Luizão Maia no clássico samba *Águas de Março*, de autoria de Tom Jobim, e presentes nos dois discos supracitados. Através destas transcrições, pôde-se analisar e destacar, nota a nota, os principais elementos musicais presentes na linguagem do baixista. O objetivo foi identificar alguns padrões mais comuns de Luizão Maia na condução do samba no baixo elétrico.

Desta forma, o presente trabalho buscou responder às seguintes questões acerca das linhas de baixo de Luizão Maia:

- Quais elementos rítmicos e melódicos estão presentes em cada uma das transcrições? Com que frequência eles aparecem?
- Quais elementos interpretativos e técnicos estão mais presentes e são mais marcantes no estilo musical de Luizão Maia?
- Quais as diferenças e as semelhanças encontradas entre as duas linhas de baixo transcritas, de modo que se configure um estilo ou padrão estético na linguagem de Luizão Maia para este tipo de samba?

Justifica-se este trabalho na medida em que não se encontra praticamente pesquisa alguma que tenha se debruçado sobre o conteúdo e a linguagem musical de Luizão Maia, e menos ainda sobre sua atuação na primeira metade dos anos 1970, quando ingressou na banda de Elis Regina, embora existam muitas citações a respeito de sua importância histórica e do legado que deixou para os baixistas, brasileiros ou não, que se interessem por aprender samba e outros ritmos brasileiros no baixo elétrico. Algumas destas citações, ressalta-se, estão presentes em publicações de diferentes instrumentos, como piano e violão. Contudo, surpreendeu-nos que algumas pesquisas sobre baixo elétrico ou sobre ritmos brasileiros e samba no contrabaixo acústico citem tão superficialmente ou mesmo sequer mencionem o nome de Luizão Maia.

Além desta introdução, o presente trabalho divide-se em cinco partes e bibliografia. No primeiro capítulo abordaremos o atual estado da arte e os procedimentos utilizados na busca por outros livros e pesquisas. A seguir, um capítulo que resume a evolução das linhas de baixo até o surgimento do baixo no contexto da MPB e do samba. No terceiro capítulo trataremos sobre a história de Luizão Maia, seu trabalho com Elis Regina e brevemente a respeito do samba *Águas de Março*. Já o quarto capítulo consiste na análise das duas gravações, junto de uma secção que destaca os pontos em comum e as principais diferenças entre os registros. Por fim, temos a conclusão e as referências bibliográficas.

1. INVESTIGAÇÃO & ESTADO DA ARTE

1.1. Percurso Investigativo

No decorrer de uma investigação, não somente a escassez de material tende a ser um problema a se enfrentar, mas também a dificuldade de localizar os materiais que (possivelmente) já existem costuma se mostrar uma difícil barreira a ser rompida. Quando não se possui prévia experiência nesta prática, a empreitada se revela ainda mais exaustiva. Para a presente pesquisa, a busca por material teve de ser feita em diversas etapas, em diferentes e distantes momentos, com muitas dessas referidas etapas apresentando resultados absolutamente frustrados. Com exceção de alguns poucos livros relativamente conhecidos do grande público, de início quase nada foi encontrado sobre produção científica que pudesse servir para esta investigação.

Nos primeiros estágios tudo que se havia descoberto sobre Luizão Maia eram conteúdos muito superficiais em *blogs* e *websites*, revistas de música, e também em vídeos com entrevistas, depoimentos e menções ao baixista nas redes sociais, tais como *Facebook*, *Instagram* e *Youtube* – conteúdo este que será melhor esmiuçado no capítulo dedicado exclusivamente a sua biografia. Com relação aos livros referidos acima, são geralmente escritos por jornalistas e historiadores, mormente apresentando direcionamento mais voltado a questões culturais, sociais e históricas. Quando são escritos por músicos – neste caso, baixistas –, apresentam-se no formato de métodos de estudo para o instrumento, não concentrando o foco num único gênero ou num grupo restrito de estilos musicais, dificultando, por conta disto, uma análise mais aprofundada sobre cada conteúdo abordado. Alguns dos livros até citam Luizão Maia, muitas das vezes com honrarias e destaques, mas não mais do que em duas ou três frases, quase sempre. Ainda que mencionem sua relevância para o desenvolvimento da linguagem musical do samba no baixo elétrico, não conseguem e nem mesmo procuram detalhar o estilo do baixista nos seus pormenores.

Contudo, vale destacar três das dissertações encontradas nos primeiros contatos com os repositórios acadêmicos: “*Os Trios Brasileiros da Década de 1960: Aspectos da Condução do Contrabaixo*”, de Campos (2014), “*Os Alicerces da*

Folia: a Linha de Baixo na Passagem do Maxixe para o Samba”, de Carvalho (2006), ambos publicados através da UNICAMP¹, além da dissertação “*O Baixo Elétrico no Samba e a Escuta nos Processos de Aprendizagem: a Importância da Relação entre o Baixo e a Percussão*”, de Castanheira (2016), pela UNIRIO².

A pesquisa de Castanheira (2016) foi de extrema importância nesta fase inicial de investigação, facilitando muito na tarefa de busca *on-line* que aqui se empreitou, apontando as possíveis direções a se tomar e quais materiais se deveria procurar. O referido autor apresenta na sua bibliografia uma lista muito bem organizada, dividindo-a por grupos – dissertações e monografias, livros, *e-books*, entrevistas, materiais de internet e gravações musicais analisadas –, contendo uma grande e considerável parte dos trabalhos aqui pesquisados. Além disso, também o conteúdo exposto pelo autor foi de grande valia e contribuição para a presente pesquisa. Ainda que o objeto de investigação não fosse Luizão Maia, seu nome é citado cerca de trezentas vezes em quase cem páginas do trabalho. O autor traz também, entre outros tópicos, um panorama geral acerca da pesquisa acadêmica sobre baixo no Brasil, entrevistas com dez grandes baixistas brasileiros, bem como uma profunda e substancial análise da relação entre o contrabaixo e os instrumentos de percussão na condução do samba. Entre os entrevistados, destacamos o renomado músico e professor Adriano Giffoni, o qual gentilmente colaborou com a presente investigação, revisando as transcrições musicais, bem como os baixista Zé Luiz Maia e Arthur Maia³, filho e sobrinho, respectivamente, de Luizão.

Segundo Castanheira, a motivação por iniciar sua investigação se deu justamente após constatar que existia uma lacuna nas pesquisas sobre baixo elétrico, declarando que detectou grande escassez de materiais durante o processo de revisão bibliográfica, muito embora sua busca tenha incluído não somente teses e dissertações, mas também monografias e livros digitais. Mais adiante, no capítulo dedicado à pesquisa acadêmica no Brasil, o autor novamente relata que não encontrou teses ou dissertações sobre o instrumento durante suas buscas. Todavia, conforme menciona, existem algumas publicações que até

¹ Universidade Estadual de Campinas/SP, Brasil

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Instituto Villa-Lobos, RJ, Brasil

³ O baixista Arthur Maia, ressalta-se, faleceu há pouco tempo, em 15 de dezembro de 2018, na cidade de Niterói/RJ, Brasil. Fonte: g1.globo.com, por Mauro Ferreira (acedido em 5 de julho de 2020).

trazem o baixo elétrico em seus textos, ocupando, porém, um papel coadjuvante, figurando de forma complementar ao assunto principal.

Um exemplo disto é a dissertação de Carvalho (2006), que conforme já citada anteriormente, trata a respeito da evolução das linhas de baixo, desde o *maxixe*, um dos primeiros gêneros musicais originalmente brasileiros, até ao samba. Muito embora o baixo elétrico não seja o cerne da investigação, o autor menciona o instrumento aproximadamente vinte vezes no decorrer do texto, em quase duas dezenas de páginas. Ademais, a referida pesquisa também contém importantes informações históricas e musicais acerca de aspectos da linha de baixo, desde o surgimento do *basso continuo*⁴, no início do século XVII, na Europa, passando por diversas modificações nos diferentes períodos da história da música erudita, até sua chegada, adaptação e aplicação no universo da música popular, na passagem do século XIX para o século XX, culminando na linha de baixo do samba, foco da investigação.

O autor ainda disserta de forma bastante completa e abrangente a respeito dos diversos instrumentos que se ocuparam pelas frequências graves nos mais variados formatos de grupos, bandas e orquestras musicais, entre eles o contrabaixo acústico, o violoncelo, o fagote, o contrafagote, a trompa, o trombone, a tuba e o clarone; também, o violão de sete cordas, o *oficlide* – desconhecido, até então, deste que escreve –, os saxofones tenor e barítono, o bombardino e, logicamente, o baixo elétrico.

Por último, registra-se também a dissertação de Campos (2014), pesquisa a partir da qual surgiram os primeiros referenciais bibliográficos que nos serviram de base, e também de onde se buscou o modelo metodológico a ser seguido nas análises das transcrições. Nesta dissertação, sob o título “*Os Trios Brasileiros da Década de 1960: Aspectos da Condução do Contrabaixo*”, o autor trata acerca da linguagem musical dos contrabaixistas Humberto Clayber de Souza Voto e Sérgio Portella Barrozo Netto, analisando e identificando alguns padrões ritmos e melódicos mais recorrentes nas linhas de samba destes dois músicos. Ademais, apresenta um breve histórico do instrumento, bem como de

⁴ *An instrumental bass-part continued, without interruption, throughout an entire piece of music, and accompanied by figures indicating the general harmony. In Italy the figured-bass has always been known as the Basso continuo, of which term our English word Thorough (i.e. Through) bass is a sufficiently correct translation* (Maitland, 1910, p. 92).

sua evolução técnica e estética, além de traçar um panorama geral acerca do cenário musical instrumental do Brasil na década de 1960, quando se vivia um período de intensa efervescência cultural, sobretudo entre os músicos jovens que cada vez mais consumiam o *jazz* norte-americano. Para a tarefa de análise musical, Campos baseia-se predominantemente nas abordagens metodológicas propostas por Phillip Tagg, no artigo *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* (1982), e por Leonard Meyer, apresentada no livro *Style and Music: Theory, History and Ideology* (1996). Além disso, o autor apoia-se também na tabela de padrões rítmicos presente na já citada dissertação de Carvalho, bem como nos padrões rítmicos e melódicos do livro *Música Brasileira para Contrabaixo*, de Adriano Giffoni.

Na continuação de nossas buscas, além do tradicional *Google*, passou-se a utilizar também a ferramenta *Google Scholar*⁵, as plataformas *Academia.edu*⁶ e *JSTOR*⁷, o catálogo de teses e dissertações da CAPES⁸, bem como os repositórios de diversas universidades no Brasil. Dentre estas, vale destacar aqui a UNICAMP, a UNIRIO e a UnB⁹, pelo fato de possuírem acervos bem mais opulentos em matéria de investigação científica sobre música popular. Optou-se por limitar a busca apenas aos termos *Luizão Maia*, *Baixo Elétrico* e *Samba*, o que resultou em torno de 628 *links* para serem examinados – e os asseguro que foram, um a um. Também se fez utilização destes mesmos termos traduzidos para o inglês – “*Electric Bass*” + *Samba*, bem como “*Bass Guitar*” + *Samba* –, não se encontrando, contudo, nada que servisse aos objetivos da presente pesquisa.

Foi neste momento que surgiu a seguinte indagação: como pode um músico tão relevante para a história da MPB e tão estimado por toda comunidade de baixistas, sejam estes brasileiros ou estrangeiros, ainda não ter sido objeto de investigação de (aparentemente) nenhuma pesquisa de mestrado ou doutorado? Como pode Luizão Maia ser merecedor de tantos elogios e adjetivos – “o criador do samba no baixo elétrico”, “o pai do baixo elétrico no Brasil”, “o dono do melhor *groove*”, “o dono do *swing*”, *etc* –, e ter sido como que “esquecido” pelos estudantes de pós-graduação em música popular de seu próprio país de origem?

⁵ <https://scholar.google.com>

⁶ <https://www.academia.edu>

⁷ <https://www.jstor.org>

⁸ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação do Brasil

⁹ Universidade de Brasília/DF, Brasil

Com exceção do relatório de final de curso de Martins (2009), só se encontrou um trabalho dedicado exclusivamente a Luizão Maia. De autoria de Ferreira (2017), e sob o título “*Luizão Maia – a sua grande contribuição para o samba*”, trata-se de um artigo publicado no decorrer da graduação do autor, durante o sexto período do curso de Licenciatura em Música da UNINCOR¹⁰. Embora não tragam análises muito extensas, os autores abordam interessantes aspectos rítmicos e interpretativos do samba de Luizão Maia no baixo elétrico. Contudo, estes trabalhos não possuem a mesma profundidade de uma tese ou dissertação de mestrado, o que corrobora nossa afirmação anterior acerca do aparente “esquecimento” do baixista Luizão Maia por parte dos estudantes de pós-graduação em música no Brasil.

Verdade seja dita, detectou-se também a existência de mais um trabalho, o e-book “*O Samba do Luizão: um peculiar contrabaixista brasileiro na Música Brasileira*”, de Ribeiro (2013). Entretanto, este item não foi encontrado. Na impossibilidade de se ter acesso ao seu conteúdo, continuamos sem saber se o referido livro digital é fruto de uma tese ou dissertação de mestrado, ou se trata-se de mais um artigo. Sabe-se apenas o título do trabalho e o nome do autor por conta de ter sido citado nas referências bibliográficas de Castanheira (2016).

Já conformado do fato de que os principais trabalhos a serem utilizados como referencial teórico seriam basicamente aqueles três primeiros já citados – Carvalho (2006), Campos (2014) e Castanheira (2016) –, seguro de que tudo que havia para ser pesquisado assim o fora, bem como de que se existem outros trabalhos que falem sobre Luizão Maia estão ou muito “escondidos” ou mal catalogados, deu-se por encerrada esta fase de busca. A seguir, temos um panorama geral de tudo o que foi encontrado.

1.2. Dissertações

Desta feita, após intensa e extensa procura por publicações científicas, chegou-se ao total de 659 itens. Para não haver dúvidas nem correr riscos de se deixar passar algum trabalho importante, todos os *links* foram examinados.

¹⁰ Universidade Vale do Rio Verde – Três Corações/MG, Brasil.

Entretanto, vale ressaltar, alguns destes resultados conduziram a páginas que não estavam funcionando ou então a páginas inexistentes. Do total de *links* funcionais verificados e após um exame preliminar de todos os arquivos, pôde-se enfim chegar a onze dissertações de mestrado, catorze monografias, dezasseis artigos e um *e-book*, todos trazendo como foco o contrabaixo, seja o acústico ou o baixo elétrico. Não foram detectadas teses de doutorado nesta busca.

Tabela 01: Dissertações

ANO	AUTOR	INSTITUIÇÃO	INSTRUMENTO	GÊNERO	TÍTULO
2003	GUEDES	UNIRIO	(linguagem)	POPULAR	Introdução À Poética Do Contrabaixo No Choro: O Fazer Do Músico Popular Entre O Querer E O Dever
2006	CARVALHO	UNICAMP	(linguagem)	POPULAR	Os Alicerces Da Folia: A Linha De Baixo Na Passagem Do Maxixe Para O Samba
2007	SOUZA	UNIRIO	ACÚSTICO	POPULAR	O Contrabaixo Acústico Em Três Momentos Da Música Instrumental Urbana No Brasil
2014	CAMPOS	UNICAMP	ACÚSTICO	POPULAR	Os Trios Brasileiros Da Década De 1960: Aspectos Da Condução Do Contrabaixo
2016	BONI	UNICAMP	ACÚSTICO + ELÉTRICO	POPULAR	O Contrabaixo Na Estética Do “Grupo Um”: Caminhos Propostos Por Zeca Assumpção E Rodolfo Stroeter
2016	CASTANHEIRA	UNIRIO	ELÉTRICO	POPULAR	O Baixo Elétrico No Samba E A Escuta Nos Processos De Aprendizagem: A Importância Da Relação Entre O Baixo E A Percussão
2017	FILHO	UnB	ACÚSTICO	(ensino)	Ensino De Contrabaixo Para Iniciantes: Uma Proposta Pedagógica Em Construção
2017	MENEZES	UnB	ELÉTRICO	(ensino)	Oswaldo Amorim: Gestos Didáticos Fundadores E Específicos No Processo De Ensino E Aprendizagem Do Baixo Elétrico
2017	PACHECO	UFRJ	ACÚSTICO	POPULAR	Desenvolvimento De Método: Estudos E Música Popular Para Contrabaixo - Relato De Uma Experiência
2017	PAZIANI	UNESP	ACÚSTICO	(ensino)	O Ensino Coletivo De Contrabaixo Acústico: A Vivência De Processos Criativos Com Alunos Do Projeto Guri/ Ribeirão Preto E A Ideia De Experiência De Jorge Larrosa
2019	CARPIN	UNICAMP	ACÚSTICO + ELÉTRICO	POPULAR	O Brilho Da Noite No Querosene: O Bumba-Meu-Boi De Tião Carvalho Em Uma Proposta De Linguagem Para O Contrabaixo

Com relação às dissertações (tabela 01), logo a princípio, na coluna à esquerda, onde constam as datas de lançamento das dissertações selecionadas, é possível notar um significativo aumento na quantidade de publicações nos últimos anos, com destaque especial para o ano de 2017, em que se teve quatro dissertações publicadas, duas das quais pela UnB. Este latente crescimento no volume de pesquisas e investigações sobre o contrabaixo, seja elétrico ou acústico, diferentemente do que ocorreu nos anos 2000, década em que se

constata apenas três publicações, leva-nos a crer que esteja aumentando não somente o interesse dos investigadores por estudar e pesquisar o baixo elétrico, no samba ou mesmo na música popular como um todo, mas também que esteja aumentando o próprio número de baixistas graduando-se e especializando-se em nível acadêmico. Na segunda coluna temos os autores dos trabalhos. Como pode-se perceber, alguns nomes estão em itálico e negrito, que são precisamente os que citam Luizão Maia em seus trabalhos. Podemos conferir que, dentre as onze dissertações encontradas, apenas três mencionam Luizão, quais sejam Guedes (2003), Castanheira (2016) e Menezes (2017). Já na terceira coluna, qual seja a coluna referente às instituições de origem dos trabalhos examinados, percebe-se uma quantidade maior de publicações advindas, conforme também já se havia anteriormente exposto, da UNICAMP (4), UNIRIO (3) e UnB (2), as quais estão destacadas nas cores azul, amarelo e verde, respectivamente.

Nas colunas quatro e cinco temos a definição acerca do tipo de instrumento e do gênero musical de cada pesquisa. Foram encontrados cinco trabalhos sobre contrabaixo acústico, dentre os quais dois abordando tópicos relacionados à música popular e música instrumental, quais sejam Souza (2007) e Campos (2014), bem como outros três trabalhos versando sobre o ensino do instrumento, Filho (2017), Paziani (2017) e Pacheco (2017), este último mais voltado ao desenvolvimento de um método de estudo na música popular. Identificou-se apenas dois trabalhos exclusivamente sobre baixo elétrico, de Castanheira (2016) e Menezes (2017), este último voltado para o ensino do instrumento, ambos mencionando o baixista Luizão Maia. Também se verificou a existência de dois trabalhos que englobam tanto o contrabaixo acústico quanto o elétrico, quais sejam Boni (2016) e Carpin (2019), ambos dissertando sobre música popular, nenhum deles trazendo referência alguma a Luizão.

As pesquisas de Guedes (2003) e Carvalho (2006) não possuem enfoque num tipo específico de contrabaixo ou na técnica aplicada ao instrumento, mas sim em aspectos relacionados à linguagem musical e aos conceitos presentes na construção de uma linha de baixo, ambos para música popular. Damos aqui ressalvas para esta última, de autoria de Carvalho, a qual versa acerca dos diferentes instrumentos utilizados na evolução da linha de baixo na MPB trazendo, por conta disto, elementos de ordem técnica nas suas análises.

A dissertação de mestrado de Carpin (2019) também tem uma linha de trabalho semelhante a estas duas supracitadas, porém, não recebeu classificação referente à “linguagem” por conta de apresentar transcrições musicais de contrabaixo acústico e elétrico, dando enfoque maior, em consequência disto, aos aspectos técnico e interpretativo. Na dissertação de Guedes (2003) constata-se uma rápida citação a Luizão Maia, feita por um dos entrevistados da pesquisa, ao passo que a dissertação de Carvalho (2006), muito embora riquíssima em relação aos aspectos históricos e mesmo acerca da evolução da linha de baixo na passagem do estilo maxixe para o estilo do samba, não faz menção alguma ao baixista aqui em questão.

Dito de forma resumida, temos cinco dissertações sobre contrabaixo acústico, duas sobre baixo elétrico, duas sobre ambos os instrumentos e duas sobre linguagem musical. Dentre as onze dissertações, temos oito debruçando-se sobre o estudo da música popular, três das quais com destaque para o samba, e mais três trabalhos tratando acerca do ensino de contrabaixo. Poderá o leitor perceber realces na tabela, através do uso de negritos e itálicos, destacando justamente as pesquisas de maior interesse à presente investigação. Este padrão foi repetido em todas as tabelas.

Curiosidade à parte, nota-se ainda existir, ao menos no contexto brasileiro, uma predominância de dissertações de mestrado sobre baixo acústico em detrimento de dissertações sobre baixo elétrico, o que talvez seja consequência de uma tímida presença de baixistas elétricos na academia. Será isto por falta de cursos de *jazz* e música popular no Brasil? Será pela pouca oferta de vagas para baixo elétrico? Será pelo pouco interesse e adesão dos músicos populares aos cursos de nível superior no país? Num país com dimensões tão grandes, com tantos cursos universitários de música, com uma herança musical tão rica e sofisticada, e com tantos contrabaixistas reconhecidos e admirados dentro e fora do Brasil, é surpreendente que esta aqui talvez seja a *primeira* dissertação de mestrado especificamente sobre Luizão Maia. Dúvida semelhante surgiu para Castanheira ao detectar um razoável volume de monografias sobre baixo elétrico, mas uma (até então) inexistência de dissertações e teses sobre o instrumento, fazendo-o questionar “o que acontece entre a graduação e a pós-graduação que resulta em uma não continuidade destas pesquisas?” (2016, p.

47). Contudo, este não é um problema para se responder agora. Fiquem estas perguntas para futuras investigações.

Outra questão que se notou no decurso das buscas foi que a uma primeira vista nem todos os trabalhos encontrados são claros quanto a seus objetos de investigação, o que por si só já se mostra, na opinião deste pesquisador, um sério problema a ser debatido e superado. Muitas das publicações encontradas são ambíguas quanto ao tipo de contrabaixo ou quanto ao gênero musical de que estão a tratar. Este é o caso, por exemplo, da pesquisa de Campos (2014), que traz a seguinte redação em seu resumo:

“A década de 1960, no Brasil, foi marcada por uma proliferação de trios formados por piano, baixo a bateria. Nota-se, então, uma mudança na maneira de tocar contrabaixo no contexto da música instrumental no país. A partir do estudo das linhas de contrabaixo de Humberto Clayber de Souza Voto e de Sérgio Portella Barrozo Netto, o presente trabalho pretende identificar alguns padrões rítmicos e melódicos de condução do samba” (Campos, 2014, p. vii).

Nota-se que o autor utilizou as palavras “*baixo*” e “*contrabaixo*” dentro do mesmo parágrafo, sem especificar se está se referindo ao *baixo* elétrico ou ao *contrabaixo* acústico. No restante do resumo de apresentação o autor preferiu repetir mais algumas vezes o vocábulo “*contrabaixo*”, mas nas palavras-chave voltou a referir-se ao instrumento como “*baixo*” – “Humberto Clayber, Sérgio Barrozo, linha de *baixo*, interação, improvisação” (idem). No decorrer de seu trabalho descobre-se que o autor está a tratar sobre o contrabaixo acústico.

Dado isto, portanto, seria lícito supor que quando determinado autor escreve simplesmente “*baixo*” ou “*contrabaixo*”, sem acrescentar complemento algum, está se referindo ao *acústico*. Contudo, pôde-se perceber, a partir de um exame um pouco mais apurado das publicações encontradas, que em alguns trabalhos os autores estão utilizando apenas a palavra “*contrabaixo*” mas suas pesquisas abarcam ambos os tipos, elétrico e acústico. É o caso, por exemplo, da pesquisa de Boni (2016), sobre “*O Contrabaixo na Estética do Grupo Um*”, em que o autor analisa linhas de baixo dos músicos que fizeram parte desta banda, trazendo no título a palavra “*contrabaixo*”, abrangendo em sua pesquisa tanto o instrumento *acústico* quanto o *elétrico*. O mesmo ocorre com o trabalho de Carpin (2019), em que a autora traz no título a expressão “uma proposta de

linguagem para o *contrabaixo*”, mas no decorrer do texto menciona o *baixo elétrico* mais de trinta vezes. Esta última pesquisa, na verdade, já apresenta uma relativa contradição em suas palavras-chave, quando menciona os vocábulos “contrabaixo, performance, música popular, bumba-meu-boi, Tião Carvalho”, e na sua tradução para o inglês, se encontra “*bass guitar, double bass, performance, popular music, bumba-meu-boi, Tião Carvalho*”. Como é possível notar, para esta autora o termo “*contrabaixo*” abarca os dois tipos, elétrico e acústico, visto que na tradução considerou prudente escrever ambos, “*bass guitar*” e “*double bass*”.

Logo, fica evidente que o padrão empregado por Campos (2014) é relativamente diferente o que fora adotado por Boni (2016) e Carpin (2019). No primeiro caso, o nome “*contrabaixo*” refere-se exclusivamente ao *acústico*; no segundo e no terceiro caso, o mesmo termo parece incluir também o *elétrico*.

Mas afinal, qual é o critério correto ou o mais adequado a se adotar? Muito embora não seja este o problema desta investigação, fica evidente que realizar uma busca a respeito de assunto carente de padrão ou normatização pode ser muito desgastante. A ausência de um método na forma de se classificar ou se referir a determinado instrumento, fato também comum fora da academia, acaba muitas vezes migrando para o âmbito científico, tornando confusa a investigação do estudante e do pesquisador. A fim de se evitar equívocos e confusões, seria prudente e esclarecedor que os pesquisadores identificassem sobre qual tipo de instrumento suas pesquisas se destinam a tratar, se não através do próprio título ou palavras-chave, ao menos nos respectivos resumos.

1.3. Monografias

Com relação às catorze monografias encontradas (tabela 02), semelhante ao cenário das dissertações, não se encontrou muitas publicações nos anos 2000, embora haja visível aumento a partir de 2013. A maioria delas advém da UnB e da UNIRIO, além da UFRN¹¹ (cor laranja), com três trabalhos recentes, um em 2015 e dois em 2018. As monografias são trabalhos geralmente realizados como pré-requisito para conclusão da graduação nas universidades do Brasil e, por conta disto, são menos densos do que as dissertações, com cerca de 40 páginas.

¹¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, Brasil

Tabela 02: Monografias

ANO	AUTOR	INSTITUIÇÃO	INSTRUMENTO	GÊNERO	TÍTULO
1999	ABRAMOVITZ	UNIRIO	ELÉTRICO	(ensino)	O Ensino De Contra Baixo-Elétrico Baseado Em Levadas De Samba
2000	TEIXEIRA	UNIRIO	ACÚSTICO + ELÉTRICO	POPULAR	O Contrabaixo No Samba
2009	MONTEIRO	FASM	ELÉTRICO	POPULAR	Nico Assumpção E A Criação De Solos No Contrabaixo
2013	AMORIM	UnB	ELÉTRICO	(ensino)	O Ensino Do Contrabaixo Elétrico E As Novas Ferramentas Tecnológicas – Um Estudo De Caso Na Escola De Música De Brasília
2013	LIMA	UNIRIO	ACÚSTICO + ELÉTRICO	(ensino)	A Pedagogia Do Contrabaixo Brasileiro Por Um Olhar Percussivo
2014	FALCON	UNIRIO	ELÉTRICO	POPULAR	O Estudo Das Melodias Do Gênero Musical Choro E Sua Aplicabilidade No Desenvolvimento Técnico Do Contrabaixista
2014	NILSON	UNIRIO	ELÉTRICO	(ensino)	O Aprendizado Não Formal De Contrabaixistas Em São Gonçalo E A Falta Do Ensino Do Instrumento Na Academia
2015	ALVES	UnB	ELÉTRICO	POPULAR	Um Estudo Sobre Os Processos De Aquisição De Múltiplas Competências Estilísticas Pelo Profissional Do Baixo Elétrico
2015	COSTA	UnB	ELÉTRICO	POPULAR	Hibridações Em Música: Levadas De Baixo “Maranhenses” E Suas Relações Com A Percussão
2015	OLIVEIRA	UFRN	ELÉTRICO	(ensino)	Curso De Baixo Elétrico Na Emusc: Uma Experiência De Ensino Em Uma Escola Especializada
2016	FREITAS	UnB	ACÚSTICO	ERUDITO + POPULAR	Perfis Dos Alunos De Contrabaixo Acústico Popular E Erudito Da Escola De Música De Brasília
2018	HERRERA	UFU	ELÉTRICO	POPULAR	O Contrabaixo Elétrico Como Instrumento Harmônico Na Visão Do Músico Sérgio Pereira
2018	OLIVEIRA	UFRN	ELÉTRICO	(ensino)	O Ensino De Contrabaixo Elétrico Baseado Em Levadas De Forró
2018	SILVA	UFRN	ELÉTRICO	(ensino)	O Ensino De Baixo Elétrico Através Do Rock: A Introdução Ao Instrumento Através Do Gênero

Com relação à “dicotomia” *baixo elétrico x contrabaixo acústico*, temos novamente um problema semelhante ao observado nas dissertações. Podemos facilmente detectar a existência de algumas monografias sobre baixo *elétrico* contendo em seus títulos o nome “contrabaixo” ou “contrabaixista”, como é o caso de Monteiro (2009), Falcon (2014) e Nilson (2014). Já noutros trabalhos os autores tomaram cuidado em especificar “elétrico” ou “acústico”, como é o caso de Abramovitz (1999), Amorim (2013), Alves (2015), Oliveira (2015), Freitas (2016), Herrera (2018), Oliveira (2018) e Silva (2018). As monografias de Teixeira (2000), Lima (2013) e Costa (2015) apresentam uma nomenclatura também ambígua, como “contrabaixo no samba”, “contrabaixo brasileiro” e “baixo maranhense”, sem deixarem claro qual é o tipo de contrabaixo objeto de

suas investigações, ou se abordam aspectos mais voltados à linguagem musical de um determinado gênero. Em todos estes, como também ocorreu com as dissertações, foi preciso dedicar um tempo maior em busca de elementos do meio dos trabalhos que nos dessem as respostas desejadas.

É nítido de se observar que a busca por monografias exclusivamente sobre baixo elétrico logrou um resultado bem mais favorável, com um total de onze trabalhos encontrados, seis dos quais sobre o ensino do instrumento, que são Abramovitz (1999), Amorim (2013), Nilson (2014), Oliveira (2015), Oliveira (2018) e Silva (2018). Também se achou duas monografias abordando elétrico e acústico, um deles sobre samba, de Teixeira (2000), e outro sobre o ensino a partir da relação destes instrumentos com a percussão, Lima (2013). Por fim, foi encontrada uma única monografia sobre contrabaixo acústico a versar também sobre música popular, de Freitas (2016). Das catorze monografias encontradas, nove mencionam o nome de Luizão Maia: Abramovitz (1999), Teixeira (2000), Monteiro (2009), Lima (2013), Falcon (2014), Nilson (2014), Costa (2015), Oliveira (2015) e Oliveira (2018). Apesar do cenário aparentemente positivo, a verdade é que em boa parte destes trabalhos seu nome surge como mera e rápida citação, na maior parte das vezes em uma única linha, algumas das quais como parte de alguma entrevista ou similar. Analisemos algumas.

A monografia de Abramovitz (1999) é o mais antigo entre os trabalhos encontrados durante esta busca, e trata justamente sobre o ensino de baixo elétrico na condução do samba, atribuindo a Luizão Maia a autoria deste estilo de se tocar. O autor, de forma muito rápida e passageira, menciona que Luizão foi um dos sistematizadores do samba no baixo elétrico, a partir dos anos 1960, acrescentando que atribui-se a ele a ideia de conduzir o samba a partir da rítmica do surdo da percussão, alternando entre a fundamental do acorde no primeiro tempo do compasso e a quinta grave e acentuada no segundo tempo. Já Oliveira (2015) nos relembra que Luizão foi um dos primeiros a utilizar o baixo elétrico no Brasil, sendo grande referência em gêneros brasileiros, com ênfase no samba. Para este autor, além de ser considerado o “pai do *groove* brasileiro”, Luizão Maia tocava o que mais fosse preciso, como *jazz* e ritmos latinos, afirmação semelhante à de outro autor de apelido Oliveira (2018), que inclui o nome do baixista entre aqueles que se destacaram tocando o gênero do *fórró*.

1.4. Artigos

Tabela 03: Artigos

ANO	AUTOR	INSTITUIÇÃO	INSTRUMENTO	GÊNERO	TÍTULO
2000	RAYMUNDO	ISNPPM / UFMG	ACÚSTICO	ERUDITO	A Influência Do Choro No Repertório Brasileiro Erudito Para Contrabaixo
2009	MARTINS	UNICAMP	ELÉTRICO	POPULAR	Relatório Final Referente À Pesquisa: "A Construção Das Linhas De Baixo De Luizão Maia"
2010	SILVA	SIMPOM / UNIRIO	ACÚSTICO	POPULAR	Improvisação, Contrabaixo Acústico E Música Popular Brasileira Instrumental: Reflexões Através Da Revisão De Literatura
2011	SILVA	UFG	ACÚSTICO	POPULAR	Improvisação Na Música Popular Brasileira Instrumental (Mpb): Aspectos Da Performance Do Contrabaixo Acústico
2011	PINTO	PERFORMA '11 / AVEIRO	ELÉTRICO	POPULAR	O Baixo Elétrico No <i>Pagode</i> : Do <i>Background</i> Ao Jazz
2012	CARRARO & RAY	EMAC / UFG	ACÚSTICO	POPULAR	O Contrabaixo Na Música Popular Brasileira: Aspectos Da Utilização De Pizzicato No Samba E Bossa Nova
2013	AMORIM & MARINS	ABEM / UFMS	ELÉTRICO	(ensino)	O Ensino Do Contrabaixo Elétrico E As Novas Ferramentas Tecnológicas: Um Estudo De Caso Na Escola De Música De Brasília
2013	CARRARO	SEFIM / UFRGS	ACÚSTICO	ERUDITO + POPULAR	Elaboração De Arranjos Para Contrabaixo Acústico Solista Em Colaboração Com O Violão No Contexto Estético De Obras Brasileiras
2015	ANDREOTTI & CARDOSO	UNIFACCAMP	ELÉTRICO	POPULAR	Sizão Machado: A Escola Do Contrabaixo Brasileiro
2015	NEGREIROS & CARRARO	MUSPOPUNI / UFRGS	ACÚSTICO	POPULAR	Técnica De Pivot Na Performance Do Contrabaixo Popular: Uma Análise Crítica Do Material Didático Disponível No Brasil
2015	FALCON	UNIRIO	ACÚSTICO + ELÉTRICO	POPULAR	Choro - Uma Possibilidade Para O Estudo Do Contrabaixo
2016	CASTANHEIRA	SIMPOM / UNIRIO	ELÉTRICO	POPULAR	A Importância Da Relação Entre O Baixo E A Percussão Para O Aprendizado Do Baixo Elétrico No Samba: Entrevistas Com Dez Informantes Qualificados
2017	FERREIRA	UNINCOR	ELÉTRICO	POPULAR	Luizão Maia – A Sua Grande Contribuição Para O Samba
2017	KAUPE & SANTOS	SIEPE / UNIPAMPA	ELÉTRICO	POPULAR	O Contrabaixo Elétrico No Samba E No Pagode: Usos E Possibilidades Do Instrumento Na Contemporaneidade
2017	LUCENA	UFG	ACÚSTICO	ERUDITO	Obras Para Contrabaixo Com Gêneros Da Música Popular Brasileira: Performance E Aspectos Pedagógicos
2017	PIZZOL	POSTIP / AVEIRO	ELÉTRICO	POPULAR	A Performance Contemporânea No Baixo Elétrico Do Repertório Jazzístico E Da Música Popular Brasileira

Com relação aos artigos publicados (tabela 03), nota-se que há um volume bem mais aquecido nos últimos anos, destacando-se novamente o ano de 2017.

Alguns destes artigos foram publicados provavelmente como pré-requisito de disciplinas em cursos de música, já outros foram publicados em congressos e seminários. Em muitos destes não havia quase nenhuma informação a respeito do ano de publicação ou da instituição de origem, obrigando este pesquisador a fazer uma segunda varredura no *Google* em busca dos dados ausentes. As publicações inscritas em eventos acadêmicos estão marcadas com as siglas da universidade de origem e do respectivo congresso separadas por uma barra.

Dos dezasseis artigos, apenas seis citam o nome de Luizão Maia: Martins (2009), Pinto (2011), Andreotti & Cardoso (2013), Castanheira (2016), Ferreira (2017), Kaupe & Santos (2017) e Pizzol (2017). Chama-se atenção ao artigo de Andreotti & Cardoso, que trata sobre o baixista Sizão Machado, e que menciona várias vezes o nome de Luizão, devido à grande amizade que havia entre ambos, com Luizão muitas vezes indicando Sizão para importantes trabalhos.

Podemos ver sete artigos sobre contrabaixo acústico, dos quais quatro no contexto da música popular, Silva (2010), Silva (2011), Carraro & Ray (2012) e Negreiros & Carraro (2015), dois sobre música erudita a partir de elementos da MPB, Raymundo (2000) e Lucena (2017), além de Carraro (2013), que aborda ambos os gêneros. Temos também sete artigos sobre baixo elétrico e música popular, quais sejam Martins (2009), Pinto (2011), Andreotti & Cardoso (2015), Castanheira (2016), Ferreira (2017), Kaupe & Santos (2017) e Pizzol (2017), além de Amorim & Marins (2013) a discorrer sobre o ensino do baixo elétrico e Falcon (2015) a tratar de ambos os baixos na música popular.

Alguns dos artigos aqui relacionados dizem respeito a dissertações e monografias já listadas nas tabelas anteriores, como é o caso de Castanheira (2016), o qual, consoante sua dissertação, também aqui menciona o nome de Luizão Maia com grande profundidade. Os artigos de Amorim & Marins (2013) e Falcon (2015) também referem-se a monografias já citadas anteriormente. Além disso, cabe novamente mencionar acerca da confusão que pode ocorrer entre contrabaixo acústico e baixo elétrico. Uma rápida passada de olhos pela tabela dos artigos alerta para o fato de que vários dos trabalhos não deixam claro, em seus títulos, a qual instrumento estão a se referir, como é o caso de Raymundo (2000), Martins (2009), Carraro & Ray (2012), Andreotti & Cardoso (2013), Negreiros & Carraro (2015), Falcon (2015), Ferreira (2017) e Lucena (2017).

Na tentativa de descrever a tão importante contribuição do músico Luizão Maia para a história do baixo elétrico na MPB, nos deparamos com graves equívocos, como este cometido por Kaupe & Santos (2017), em que o autor define o baixo de Luizão como um “reforço para o surdo” (idem, p. 04). Esboçando corrigir esta infeliz afirmação, o autor comete outra gafe, ainda no mesmo parágrafo, ao dizer que na falta deste instrumento de percussão na banda de Elis Regina, “Luizão acabava fazendo o papel de uma percussão eletrônica, ou melhor dizendo, um ‘surdo eletrônico’ com o contrabaixo” (idem, idem). Muito embora tenhamos entendido o que o autor pretendia com estas explicações, e mesmo não sendo sua intenção diminuir a participação de Luizão a um “reforço de surdo”, não podemos nos abster da crítica. É importante que trabalhos deste tipo tenham um pouco mais de atenção sob pena de, querendo dizer uma coisa, dizer-se outra, e na busca pelas palavras certas, simplificar-se a explicação a tal ponto que se escolha justamente as palavras erradas.

Durante as buscas também encontramos o *e-book* de Carraro (2011), sob o título “*Música e educação – o contrabaixo e a bossa: uma perspectiva história e prática*”, que trata de assuntos voltados para a educação musical e prática instrumental no contexto da bossa nova, abarcando ambos os tipos de contrabaixo, elétrico e acústico, através de uma abordagem ao mesmo tempo reflexiva, histórica, técnica e estilística (idem, p. 15). O autor menciona Luizão de forma passageira ao dizer que o músico “participou de muitas gravações realizadas entre 1970 e 1990” e que “fez shows com diversos artistas da MPB”, citando, entre outros, Elis Regina, Chico Buarque, Sivuca, Martinho da Vila, Nara Leão e Gal Costa. Por fim, conclui dizendo que Luizão Maia “destacou-se pela maneira percussiva de tocar samba, com muito *swing* e musicalidade, abrindo caminho para muitos outros contrabaixistas” (idem, p. 44).

Mas o destaque desta seção fica para os dois artigos sobre Luizão Maia, de Martins (2009) e Ferreira (2017). Com relação ao artigo de Martins (2009), trata-se de um relatório final de pesquisa, a qual fora realizada partir de um projeto de iniciação científica na UNICAMP. Segundo as palavras do autor:

“Durante estes últimos seis meses, buscamos aprofundar as leituras que tratam sobre a música instrumental em geral e sobre o contrabaixo, tanto com ênfase no aspecto histórico do instrumento, quanto nas análises técnicas específicas de

contrabaixistas importantes na formação e compreensão de aspectos da linguagem musical brasileira atual” (idem, p. 03)

A hipótese inicial de seu trabalho residia na fixação de novos padrões de linguagem e de desenvolvimento técnico nas linhas de baixo de Luizão Maia, e o impacto disto na criação de arranjos e também no entrosamento rítmico entre os instrumentistas. Para isto, o autor realizou a análise de três músicas interpretadas pela banda da cantora Elis Regina, duas delas ao vivo e outra em estúdio. Afirma o autor que sua intenção era analisar como Luizão construía suas linhas de baixo e conduzia seus *grooves*, destacando, deste modo, o papel do contrabaixista na música popular brasileira. O autor nos apresenta, ainda na introdução, os diversos livros e trabalhos sobre os quais se baseia para realizar suas análises, tanto dos pontos de vista técnico, rítmico, harmônico e melódico, quanto também a partir dos enfoques históricos, culturais e sociais. A maior parte deste material também está a ser utilizado em nossa investigação.

Após as análises musicais propriamente ditas, o autor conclui afirmando que Luizão “cria suas levadas e conduz suas linhas de baixo com muito balanço”, e que com a ampla e precisa utilização de deslocamentos rítmicos e de *ghost notes*, torna fraseado muito parecido com os instrumentos de percussão (idem, p. 16). O autor também destaca a incrível capacidade de interação entre o baixo de Luizão, o piano e a bateria, através de um diálogo musical em que todos se complementam ritmicamente. Por fim, Martins afirma quão importante foi para o desenvolvimento técnico e estilístico de Luizão Maia a substituição do contrabaixo acústico pelo baixo elétrico, permitindo, por conta disto, maior agilidade e velocidade nos fraseados melódicos e demais passagens musicais, sintetizando também as principais transformações estéticas pelas quais passava a música brasileira daquele período, incorporando, entre outros, elementos do jazz americano e da música latina.

A respeito do artigo de Ferreira (2017), o autor se propõe a “demonstrar a importância e contribuição do contrabaixista brasileiro Luizão Maia ao gênero musical ‘Samba’”, através de especial enfoque no acento rítmico do segundo tempo do compasso e da utilização de *ghost notes*. No decorrer do trabalho o autor traz alguns fatos históricos da vida e da carreira musical de Luizão, fala de seu desenvolvimento como músico e de seu estilo próprio e inovador de tocar o

instrumento, “libertando o baixo para trilhar outros caminhos” (idem, p. 02). Segundo este autor, além da valorização das dinâmicas, o que conseguia por conta de sua “pegada” e técnica única de mão direita, Luizão possuía um timbre muito característico por conta de mesclar, em seu *pizzicato*, o som extraído do dedo juntamente com o som da unha, utilizando para isto um antigo baixo elétrico da marca *Fender*, modelo *Precision Bass* (idem, p. 03). O autor também apresenta alguns conceitos básicos do samba, com destaque para os aspectos rítmicos e sua aplicação no baixo, através de exemplos extraídos de métodos de estudo, como o livro *Música Brasileira para Contrabaixo*, de Adriano Giffoni. Por fim, Ferreira analisa alguns trechos da linha de baixo da música “*Cai Dentro*”, de autoria de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, interpretada pela banda de Elis Regina no concerto realizado no *Montreaux Jazz Festival*, em 1979, lançado em disco em 1982, com Luizão Maia no baixo elétrico. A transcrição que o autor utiliza foi extraída do *website* da revista brasileira *Cover Baixo*.

* * *

Se somadas as dissertações, monografias, artigos e o *e-book*, temos um total de 42 trabalhos a compor o estado da arte. Sem a pretensão de encerrar a totalidade do que já se produziu sobre o assunto, é lícito supor que não existam muitos trabalhos que envolvam baixo elétrico, samba e Luizão Maia, além dos que foram aqui citados. Se existem, estão ou “escondidos” ou muito mal catalogados e pecando quanto aos termos de busca e palavras-chave. Para se chegar a estes 42 trabalhos, vale lembrar, foram examinados 659 *links*, em uma busca que envolveu alguns dos maiores *websites* e plataformas de pesquisa *online*, além das investidas “informais”, através de conversas com pesquisadores e amigos. Ademais, foi preciso incluir trabalhos sobre temas periféricos, e que de certo modo orbitassem o universo da MPB, com foco no samba e seus “parentes” mais próximos – choro, maxixe e bossa nova –, além de trabalhos sobre o ensino do instrumento. Isto se mostrou necessário devido à escassez de publicações sobre baixo elétrico no samba e a quase inexistência de pesquisas sobre Luizão.

De modo geral, dos 42 trabalhos selecionados, temos um total de 21 trabalhos exclusivamente sobre o baixo elétrico, além de mais cinco publicações

e um *e-book* que abarcam ambos os contrabaixos, elétrico e acústico. Visto por outra perspectiva, dezenove destes 42 trabalhos mencionam o nome de Luizão Maia, alguns de forma bastante passageira e superficial, outros com um destaque um pouco maior. Por fim, temos três artigos e uma dissertação que debruçam-se de forma mais profunda sobre a figura de Luizão.

Se levarmos em conta que o recorte temporal aqui abrangido é de mais de vinte anos, 21 trabalhos sobre baixo elétrico – ou 27, se incluídos os trabalhos que abarcam elétrico e acústico – não é um número nada convincente. Em outras palavras, a média de publicações sobre baixo elétrico e MPB é de pouco mais de um estudo por ano, o que representa um volume muito baixo para um país de dimensões continentais, que possui tão rica tradição em música popular e que possui tantos baixistas importantes em sua história, tais como Luizão Maia, Sizão Machado, Nico Assumpção, Celso Pixinga, Arthur Maia, Arismar do Espírito Santo, Jorge Helder, Ney Conceição, Adriano Giffoni e Jorge Pescara, entre outros.

Consequentemente, a ainda incipiente produção científica sobre baixo elétrico e música brasileira só poderia resultar na quase inexistência de pesquisas sobre Luizão Maia. Afinal, se Luizão é considerado por tantos baixistas e músicos em geral como o “pai do samba no baixo elétrico” e seu estilo se tornou o padrão no instrumento, era de se supor que houvessem mais pesquisas abordando o assunto. Contudo, não foi exatamente este o cenário com que nos deparamos. Apesar de ser frequentemente elogiado por outros baixistas, tanto por conta de sua importante contribuição estética para a MPB, quanto pela enorme quantidade de gravações das quais fez parte, que de acordo com Maragno são “mais de setecentas músicas em mais de uma centena de discos”, além de aproximadamente 50 composições próprias (2008, p. 16-17), Luizão Maia ainda segue praticamente esquecido no âmbito acadêmico.

Para finalizar, muito embora o cenário encontrado não tenha sido dos mais favoráveis, há a esperança de um futuro mais promissor se observarmos a mudança de que vem ocorrendo, em especial nos últimos quatro ou cinco anos, com um grande aumento no número de publicações sobre baixo elétrico. Talvez esta década que se inicia, dos anos 2020, nos traga boas novidades. Veremos!

2. O BAIXO NO CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

2.1. As origens da linha de baixo

Conforme assinalam Marques & Lopes (2013), a emancipação, criação ou até invenção de novos instrumentos passa muitas vezes pela necessidade ou ajuste a funções de ordem musical e de orquestração. Neste sentido, antes do baixo elétrico ou mesmo do contrabaixo acústico se tornarem os principais responsáveis pelas linhas de baixo de grande parte dos gêneros da música popular brasileira, diversos outros instrumentos exerceram esta função. Desde os primeiros séculos de colonização portuguesa até o surgimento do primeiro modelo de baixo elétrico *Fender Precision*, na década de 1950, ocuparam o posto instrumentos como o violão de seis ou de sete cordas, piano, oficlíde, tuba, trombone, bombardino, saxofone, entre outros, até chegar ao contrabaixo acústico e, enfim, ao baixo elétrico. E não apenas os instrumentos melódicos e harmônicos, mas também os percussivos, como os tambores mais graves, podem assumir uma função estrutural e realizar os baixos da música. É o que acontece, por exemplo, nas bandas militares, que além dos instrumentos de sopro, fazem também uso de surdos e bombos para a realização dos baixos.

Segundo o Dicionário Grove (Maitland, 1910), o termo *baixo* corresponde à parte mais grave do sistema musical, ou seja, aqueles sons que possuem menor frequência de vibração, em oposição às partes altas ou agudas, que vibram com maior frequência, adotando-se geralmente a nota dó central como o divisor entre os dois registros. Ademais, a palavra deriva do francês ou do italiano, e em última análise do grego, e tem seu significado pautado na ideia de base, fundação e alicerce, sendo o baixo, portanto, aquele que dá suporte. É justamente sobre o apoio grave e basilar dos sons baixos que se sustenta a harmonia de uma música.

Originalmente *bassus*, surgido no século XV, com o passar do tempo passou a referir-se tanto à parte mais grave de uma composição ou arranjo, quanto também aos instrumentos que vão exercer este domínio. À melodia mais grave que compõe a base da música, convencionou-se chamar *linha de baixo*.

Conforme assinala Carvalho:

“O termo *bassus* em música apareceu primeiramente por volta da metade do século XV, para designar a voz mais grave das polifonias, cuja uma das designações era *contratenor bassus*. Outros nomes eram: *tenor secundus*, *theuma tenor*, *basistenor* e *baritonuns* (Ibidem.) [...] a partir do século XVI a palavra *bassus* passa a ser utilizada sozinha como um nome, significando a parte mais grave de uma composição. Neste novo sentido rapidamente surgiram dois significados para o termo, um material e outro figurativo: o de base (*base*) como a parte mais baixa ou alicerce, e o de base (*basis*) como o componente principal ou princípio fundamental” (2006, p. 8-9)

E, acrescenta:

“[...] eram chamados apenas de ‘baixos’, independente da família ou do tipo, os instrumentos encarregados de executar esta parte nas composições. Esta prática era bastante comum em toda música de concerto européia até o século XIX, onde ‘baixo’ ou ‘baixos’ eram os termos encontrados nas partituras, não ficando especificado qual ou quais instrumentos deveriam ser empregados. Ainda nos dias de hoje, alguns regentes ao se referirem aos naipes de violoncelos e contrabaixos dizem ‘os baixos’. Também nas bandas militares e em outras formações menores, os instrumentos graves eram chamados indistintamente de ‘baixos’” (idem, p. 9).

Com o aparecimento da monodia vocal acompanhada, no século XVI, em Florença, o enfoque das obras mudou para a melodia principal com acordes simples fazendo o acompanhamento, ambos sustentados por uma melodia grave que atuava como alicerce rítmico-harmônico. Durante o barroco surge uma nova modalidade de linha de baixo, o chamado *baixo contínuo*, ou simplesmente *contínuo*, que consistia de uma linha melódica grave, contendo a indicação da harmonia através de cifra.

Segundo afirma Carvalho:

O baixo contínuo, também conhecido como “baixo cifrado”, era a linha de baixo por definição, pois incorporava todos os aspectos importantes a esta: era a base rítmico-harmônica, possuía interesse melódico e contrapontístico, e era elemento fundamental na estruturação da forma das composições. Ele não servia apenas de base para as outras partes, mas determinava também todo conteúdo harmônico e formal [...] O contínuo era geralmente executado por um instrumento de teclado, que tocava o baixo e os acordes, juntamente com outro instrumento grave que dobrava a linha de baixo. Os instrumentos mais usados eram: o cravo e o órgão para a harmonia e baixo; as violas da gamba, violoncelo, violone e fagote para o baixo” (2006, p. 13).

O *contínuo* começa a cair em desuso no classicismo, em meados do século XVIII, e já nas peças mais tardias deste período e também durante o romantismo,

no século XIX, instrumentos como contrabaixo, violoncelo e fagote começam a ter partes exclusivas nas partituras, e novos instrumentos começam a ser usados para a linha de baixo, como a trompa, o trombone, o tímpano e o contrafagote. Para Carvalho (idem), acompanhando todo processo de evolução, do modalismo ao tonalismo, a linha de baixo na música erudita manteve sua função estrutural e harmônica por mais de 300 anos, mesmo nos períodos Clássico e Romântico, vindo a sofrer alterações apenas com o surgimento do atonalismo.

2.2. O folclore e a música popular nas Américas

Já a música folclórica e popular surgida no continente americano, rica em seus aspectos rítmicos, oriundos dos festejos religiosos e batuques de origem africana, acaba por herdar toda esta tradição melódica e harmônica das linhas de baixo da música erudita europeia, mas introduzindo o uso da percussão de forma bastante acentuada na base das músicas. Formou-se assim um estilo de linha de baixo com forte apelo rítmico e intensa conexão com a percussão. Mais uma vez, de acordo com Carvalho:

“A música popular nascida nas Américas herdou vários aspectos estruturais da música erudita, entre eles o tonalismo. Iniciando o seu desenvolvimento quando a fase tonal da música erudita atinge o seu auge, na virada do século XIX para o XX, a música popular recebeu a linha de baixo já bem estruturada e a maioria dos instrumentos graves já aprimorados, tanto na construção quanto nas escolas técnicas de execução. A novidade do baixo surgido nas Américas está nos novos padrões rítmicos e no uso de tambores, reforçando a marcação” (idem, p. 14).

Seja de cunho pagão ou religioso, esta música servia basicamente a festas, cortejos, procissões e atividades coletivas em geral. Conforme diz o autor, o que todas estas manifestações populares tinham em comum era a necessidade de uma marcação rítmica que organizasse e estimulasse os movimentos da marcha ou dos passos das danças. Com o acréscimo de instrumentos de percussão na base musical, foi possível reforçar o acompanhamento e a marcação. Ao grupo de instrumentos que cumpre a função estrutural rítmico-harmônica, deu-se o nome de *secção rítmica*. Segundo o autor, “com a mesma importância que o *contínuo* na música barroca, a *secção rítmica* foi fundamental para o desenvolvimento da

música popular, estruturando as formas e definindo os estilos” (idem, p. 14).

Geralmente compõem este grupo um instrumento baixo, um harmônico e um percussivo. Muitos instrumentos podem ser utilizados para cumprir cada uma destas funções, contudo, concentraremos nossa atenção na *secção rítmica moderna*, composta geralmente por contrabaixo acústico ou baixo elétrico, piano ou guitarra e bateria. Segundo afirma Carvalho:

“A seção rítmica moderna apareceu e se consolidou no jazz norte-americano nas três primeiras décadas do século XX. Algumas formas rudimentares de bateria eram encontradas nos conjuntos e bandas desde o início do Jazz, mas foi apenas a partir da década de 1940, que o formato atual deste instrumento se definiu. Já o contrabaixo dividiu a execução da linha de baixo com a tuba até o início da década 1930, e só a partir desse período é que ele passa a ser o instrumento preferido dos conjuntos e bandas. A bateria e o contrabaixo acrescidos de um ou mais instrumentos harmônicos, se tornaram os instrumentos mais utilizados na seção rítmica jazzística” (idem, p. 15).

Mesmo já no final dos 1800 os Estados Unidos se destacavam como uma potente nação, possuidores de forte economia, indústria e um grande mercado de consumo. Seus produtos começam a ser exportados para diversas partes do mundo, e a gravação e o cinema acabam por servir como veículos responsáveis por difundir os hábitos culturais norte-americanos, divulgando sua música, sua dança e demais costumes, tendência que se acentuaria ainda mais a partir dos anos 1950 com o sucesso da televisão. A música e a dança começam a tocar nas festas, nos teatros, nas rádios, no cinema e na televisão, ganhando uma preferência que até então pertencia às danças europeias. O uso do contrabaixo e da bateria na seção rítmica, começado pelo *jazz*, consolida-se após o surgimento do *rock*, também na década de 1950.

Traço característico da música popular e dos músicos da seção rítmica é a relativa liberdade que possuem para a criação do acompanhamento. As partituras geralmente trazem apenas a progressão harmônica, através do uso de cifras, e uma indicação do ritmo que deve ser tocado, permitindo que os músicos criem a *levada* ou *groove*, ou seja, o padrão rítmico de condução da música, no momento de sua execução ou gravação. Conforme assinala Carvalho, os padrões desta levada ou condução da seção rítmica – e, obviamente, a linha de baixo – são muito importantes para a música popular como um todo, sendo muitas vezes

o único elemento que diferencia os estilos musicais. Segundo afirma o autor:

“A linha de baixo é fundamental na estruturação da levada, e ela é normalmente executada pelo contrabaixo e pelo bumbo da bateria. Colocando de uma forma simples, o baixista toca os baixos dos acordes no mesmo ritmo do bumbo da bateria, improvisando a linha de baixo na hora, e promovendo a união dos elementos rítmicos com os harmônicos” (idem, p.18).

Do mesmo modo, segundo Lawn e Helmer, “não é raro que alguns ritmos são característicos e idiomáticos de certos gêneros de música e, portanto, ajudam a definir o estilo particular, gênero ou período” (citado por Campos, 2014, p. 47).

Para a execução de uma linha de baixo, portanto, além tocar os baixos dos acordes da progressão harmônica, sejam as fundamentais ou notas de inversões de acorde, o músico deve levar em conta a marcação da pulsação, através de figuras rítmicas repetitivas que estejam de acordo com o estilo musical proposto. Ou seja, existe uma liberdade de criação, mas ela está restrita à estrutura mesma da composição, e é neste contexto que se situa o trabalho do baixista: obedecer às partes e sequências de acordes da música e conduzir de acordo com o gênero musical indicado. Porém, embora restrito a uma estrutura pré-determinada, é o baixista quem cria a base grave da progressão, sendo como que o alicerce de cada acorde da harmonia, além de ser co-responsável pela condução do ritmo, junto da bateria, marcando de forma sólida os tempos e os compassos da música.

Nas palavras de Carvalho:

“Ritmicamente o baixo está comprometido com a marcação dos compassos, ou seja, com o “chão”. A linha de baixo tem que definir, por meio de notas graves e precisas, onde está o tempo, para que os demais elementos rítmicos possam se estruturar. As restrições melódicas são originadas da importância harmônica do baixo. É ele quem define o acorde, por isso, torna-se mais importante para percepção da harmonia do que todas as outras vozes juntas. Se não for tocado suficientemente forte, para ser ouvido, ou suficientemente grave para fundamentar as outras vozes, não cumpre o seu papel, e a clareza harmônica é prejudicada” (idem, p. 21).

Neste mesmo sentido, conforme assinala Ian Guest:

“O contrabaixo executa o som mais grave da orquestra. É encarregado, dentro da seção rítmico-harmônica, de tocar os baixos dos acordes, e notas de passagem que soam bem com os mesmos. Ao ler as cifras, o baixista usa o seu livre critério, não

só na escolha dessas notas, mas também na figuração rítmica, integrando-se na pulsação da música” (1996, p. 69).

2.3. O baixo na gênese da música popular brasileira

Especificamente no caso da música popular brasileira, diversos fatores contribuíram para que, ao longo do tempo, a função do baixo fosse cumprida por instrumentos tão diferentes. Até a chegada do século XIX, os poucos relatos existentes sobre as práticas musicais da colônia mostram que a música era praticada basicamente com os sons dos instrumentos de percussão, palmas, danças e cânticos, e o *violão* sendo na maior parte das vezes o único instrumento harmônico e melódico capaz de fazer os baixos. Segundo afirma Carvalho:

“[...] preferidos pelos colonos portugueses, leves, fáceis de carregar e de baixo custo, os violões, violas, cavaquinhos, etc., se adaptaram bem a dura realidade da colônia, e passaram a ser os instrumentos mais utilizados para a realização da harmonia e do baixo em todos os estilos da música popular brasileira. Facilmente adaptados às músicas com forte apelo rítmico, como as de origem afro-brasileira, esses instrumentos, acrescidos de percussão, formam até hoje, a base para as músicas de dança, nos regionais, conjuntos e orquestras pelo país” (idem, p. 53).

Também nesta linha, de acordo com Cazes:

“Antes do choro e da forma chorada de tocar, o violão já era um instrumento popular que acumulava grande participação em todo tipo de música feita fora das elites. Estava presente no acompanhamento das serenatas, dos lundus, das cançonetas, na música dos barbeiros, enfim, tudo que se referia às atividades de música popular anterior ao choro” (citado por Carvalho, 2006, p. 52).

É deste período, anterior à chegada da Corte Portuguesa e também pré-independência, entre os séculos XVIII e XIX, que se tem a chamada *música de senzala* e *música de barbeiros*, que consistia na prática musical realizados pelos escravos, que estão na base de formação dos gêneros da *modinha* e do *lundu*, e que também viria a inspirar a música dos chamados *chorões*.

Conforme ensina Tinhorão:

“Essa música ou ritmo de senzala era a música instrumental produzida pelas pequenas bandas formadas nas fazendas por negros escravos, com beneplácito dos senhores, ou nas cidades pela chamada *música de barbeiros*, a cargo de

músicos escravos ou livres, também especialistas em raspar barbas e aplicar ventosas. Esses conjuntos, com o fim do predomínio da vida rural na área do Rio de Janeiro, por volta de meados do século XIX, iam transmitir seu estilo aos grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana [...], que se encarregavam de animar as festas nas casas onde não chegava o piano distintivo de um status social mais elevado” (2013, p. 74).

Junto com a Corte Portuguesa, vieram também alguns costumes, como as danças de salão, o teatro de revista, além de alguns instrumentos típicos da música de concerto europeia, entre eles o *piano*, instrumento de fundamental importância na fixação de diversos gêneros musicais populares, como o maxixe e o samba. O piano era tocado nas salas de espera em cafés, teatros e cinemas, bem como nas casas das famílias. Como assinala Carvalho (2006), numa época em que ainda não havia o rádio ou o gramofone, era o piano que podia animar as reuniões familiares. Alguns importantes pianistas se destacaram na história da música popular brasileira, entre eles Ernesto Nazareth, que mesclava elementos do maxixe e da *habanera* espanhola em suas obras e linhas de baixo. Também há de se mencionar Sinhô, pianista do início do século XX, importante músico na consolidação do samba, tocando em rádios e teatros.

Conforme mencionado anteriormente, os *chorões* foram importantes na história da música popular brasileira e na história da evolução das linhas de baixo. Por se tratar de uma formação reduzida, e com instrumentos de menor volume sonoro, estes conjuntos não contavam com percussões muito pesadas ou com sopros muito potentes. O *terno* do choro, como é chamada a formação dos chorões, é constituída geralmente por um solista, um instrumento harmônico e um instrumento para o baixo. A melodia principal fica geralmente com a flauta ou clarinete, a harmonia com cavaquinho e às vezes um violão, e o baixo da música com o violão. Na virada do século XIX para XX, os grupos de choro adotam para a realização dos baixos o *oficlíde*, instrumento que vinha caindo em desuso na música erudita. Sua tessitura, que vai dos graves aos médio-graves, somado ao timbre e volume controlados, o tornavam adequado para compor os ternos. Com a chegada dos ritmos norte-americanos, o oficlíde foi substituído pelo saxofone.

Por fim, vale destacar o nome atribuído às linhas de baixo no choro, as *baixarias*, que acabaram sendo, em determinada medida, as responsáveis por dar o nome de *chorões* aos músicos que praticavam este tipo de repertório e arranjo.

Segundo Tinhorão, os tocadores de cavaco aprendiam alguma polca de ouvido e ficavam repetindo as passagens até que os violonistas também aprendessem, “fixando determinados esquemas modulatórios, os quais, por se verificarem sempre nos tons mais graves do violão, acabariam se estruturando sob o nome genérico de *baixaria*” (2013, p. 119). O autor ainda acrescenta:

“Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar e a designação aos músicos de tais conjuntos” (idem, p. 120).

Este estilo de linha de baixo só cai em desuso a partir da década de 1930, quando os músicos responsáveis pelos baixos dos chamados conjuntos *regionais* adotam o estilo de acompanhamento batucado, criado pelas escolas de samba e apoiado no ritmo da percussão. Os grupos de choro, contudo, seguiam a tradição das baixarias, passando a utilizar o violão de sete cordas para sua condução.

Outra formação musical existente até meados dos anos 1930 foram as chamadas de *orquestrinhas*, que consistiam em bandas montadas para festas e bailes de tamanho médio, como os que ocorriam nas sociedades carnavalescas. A instrumentação era muito variada, levando em consideração a demanda de cada evento e a oferta de músicos à disposição para actuar. Os baixos poderiam ser feitos por qualquer instrumento de frequências graves e médio-graves, desde piano e violão, até o próprio contrabaixo, ou então algum instrumento de sopro.

Dois grupos merecem destaque: *Os Oito Batutas*, do músico Pixinguinha, primeira banda brasileira de música instrumental a fazer turnê pela Europa, em 1922, e que no seu retorno para o Brasil introduziu o uso da bateria de *jazz* nas formações instrumentais dos bailes e festas de salão; e a banda *Tangarás*, a primeira a gravar com instrumentos de percussão, no Brasil, em 1929. Antes disso, as limitações de dinâmica do sistema mecânico impediam que fossem gravados instrumentos com muito volume, daí o uso apenas de violões, piano, alguns sopros e voz, esta geralmente com estilo operístico para poder ser ouvida.

Também há de se falar das *bandas militares*, imprescindíveis na história da música brasileira. A exemplo de outras manifestações de cunho artístico e popular, tiveram acentuado crescimento após a chegada da Corte Real no Brasil.

Muitos dos músicos formados na tradição das baixarias e serenatas dos chorões faziam parte também destas bandas, contribuindo para a fixação dos gêneros populares no Brasil dos 1800. Além das procissões e cortejos de cunho religioso, boa parte da inspiração para os desfiles de carnaval das escolas de samba veio da marcha e da marcação constante do tempo, através dos tambores, formatos que foram em parte copiados para a saída dos foliões às ruas, nos dias de carnaval. Ademais, as bandas militares combinavam o repertório “oficial” com músicas do gosto popular, como as danças típicas da época, vindas da Europa.

Conforme assinala Tinhorão:

“Pois foi exatamente a necessidade de entremear as marchas militares e dobrados com músicas de agrado do público de gosto popular que estas bandas de corporações fardadas começaram a incluir em seu repertório os gêneros mais em voga àquele tempo, ou seja, as valsas, polcas, *schottiches*, e mazurcas importadas da Europa” (citado por Carvalho, 2006, p. 58).

Para realizar as linhas de baixo as bandas utilizavam instrumentos de sopro graves, como a tuba, o trombone e o bombardino, além de tambores graves como os bombos, todos possíveis de transportar durante os desfiles e atingindo as frequências desejadas. É provavelmente do estilo marchado e dos bombos das bandas militares que surgiram os toques de surdo das escolas.

A seguir, alguns toques marciais das bandas militares:

The image displays two musical staves, each containing four parts: Tarol, Caixa, Surdo, and Bombo. Both staves are in 4/4 time. The left staff shows a pattern where the Tarol and Caixa parts have rests on the first and third beats, and notes on the second and fourth. The Surdo and Bombo parts have notes on the first and third beats, and rests on the second and fourth. The right staff shows a more rhythmic pattern where the Tarol part has a series of eighth notes, the Caixa part has a series of eighth notes with rests, and the Surdo and Bombo parts have notes on the first and third beats, and rests on the second and fourth.

Exemplos de toque marcial (Rocca, 1986, p. 55)

Diferentemente do terno do choro, de formação pequena e própria para eventos menores, as bandas militares, pela quantidade de integrantes e pelo caráter dos eventos em que costumam participar, geralmente espaço aberto, precisam de instrumentos com maior potência e pressão sonora. Segundo Cazes (citado por Carvalho, 2006, p. 44), “numa época em que não existia amplificação de som, qualquer evento de maior porte exigia a presença de uma banda”.

2.4. O samba e os Bambas do Estácio

Ao mesmo tempo em que as manifestações musicais urbanas como danças europeias, choro, maxixe, *etc*, voltadas mais à nova classe média e às famílias tradicionais evoluíam, por meio dos pianistas dos cinemas e teatros ou através dos chorões, das bandas militares e das orquestras de baile, nos bairros mais humildes as práticas musicais de origem africana ocorriam normalmente. Como assinala Carvalho, “continuavam nos morros, terreiros e fundos de quintal das casas de baixa renda, as manifestações da cultura africana, como os batuques e umbigadas, as rodas de capoeira e pernada, e os cultos religiosos” (2006, p. 39).

É neste contexto que, em agosto de 1916, no quintal da casa de Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata, uma baiana dos pioneiros ranchos carnavalescos do bairro da Saúde, certo grupo de músicos criou um arranjo contendo temáticas urbanas e sertanejas. Tratava-se da música *Pelo Telefone*, primeiro *samba* da história, obra coletiva de velhos foliões baianos e membros da baixa classe média carioca, lançado no carnaval de 1917. Segundo Severiano, estavam presentes, além da própria tia Ciata, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, Donga, responsável por registrar a obra, João da Mata e Germano Lopes da Silva (2017, p. 70).

Embora ainda preso ao maxixe, o gênero continuou a fixar-se durante toda a década de 1920, sendo bastante explorado por compositores e cantores profissionais, dentre os quais Pixinguinha, Sinhô, Careca, Caninha e Donga. Neste período, os baixos ainda eram tocados principalmente pelo piano, violão ou por instrumentos de sopro e percussão graves, e a escolha seguia obedecendo às limitações de volume, dimensões e possibilidade de tocar em movimento, daí a preferência pela tuba, trombone, bombardino, saxofone e bombo. O contrabaixo acústico ainda não era uma boa opção, sendo apenas eventualmente utilizado.

Conforme aponta Souza:

“Sua pequena capacidade sonora, seu tamanho avantajado para as pequenas dimensões das salas de gravação dos estúdios e as dificuldades técnicas para captação do seu som eram fatores preponderantes para naquela conjuntura deixá-lo à parte do esquema de gravação daquele período [...] o contrabaixo, ao adentrar o século XX, trazia consigo alguns dos velhos problemas e outras tantas limitações que sempre marcaram a sua trajetória ao longo da sua história. Por exemplo, a questão da sua sonoridade frágil, o alto custo do instrumento, o número baixo de executantes realmente capacitados em nível popular, e alie-se a isso, entre outros, a falta, por parte desse instrumento, de uma linguagem adequada à realidade da música popular brasileira que surgia” (2007, p. 44-45).

Mais adiante, ainda acrescenta:

“Portanto, este período longo de silêncio foi uma decorrência natural das próprias limitações que o contrabaixo e os contrabaixistas do segmento popular apresentavam naquele momento [...] Desse modo, pode se entender porque o contrabaixo permaneceu fora do mercado fonográfico do início século por cerca de três décadas. É preciso destacar ainda que a pouca literatura existente sobre o período não acusa a presença de contrabaixistas populares” (idem, p. 45).

A partir dos anos 1920 havia começado no Brasil uma onda nacionalista, buscando encontrar um elemento que pudesse condensar toda a complexidade cultural do país, e que proporcionasse uma espécie de unificação e identificação capaz de representar o povo brasileiro. Tal processo se acentuaria na década de 1930, com a ampliação do sistema de rádio por todo o país, mesma época em que o samba se consolidava como o conhecemos hoje, privilegiando o ritmo batucado dos tambores, livrando-se da influência que ainda tinha do maxixe, tornando-se a música de representação da cultura nacional, passando a ser executado pelas emissoras cariocas para todo o território nacional. O preconceito existente com relação aos sambistas começava a diminuir, e a população toda, independente de sua classe social, gradativamente adotava o samba e a música popular como trilha sonora oficial do país. Segundo assinala Carvalho:

“Durante a década de 1920, inicia-se uma onda nacionalista que viria a ter o seu auge no Estado Novo de Vargas. Ocorrem, então, algumas transformações na mentalidade da sociedade brasileira, que passa a valorizar as diversas formas de cultura nacional. Sendo o Rio de Janeiro a capital da República, o samba carioca, surge como um provável representante da cultura brasileira. Com isso a perseguição aos sambistas diminui no final da década de 1920, e ao longo da

década de 1930 o samba vira motivo de orgulho nacional [...] Na segunda metade da década de 1920, a expansão e modernização da cidade, o crescimento das classes média e baixa, o sucesso da música local através do maxixe, o início da valorização do samba como produto tipicamente nacional, e o surgimento de uma classe cosmopolita boêmia, permitiu que um grupo de sambistas e malandros do bairro do Estácio começasse a participar do meio artístico carioca” (2006, p. 47).

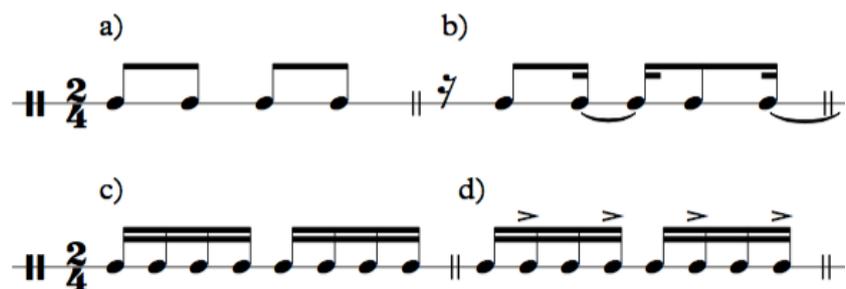
O samba de que fala o autor, criado pelos *Bambas do Estácio*, grupo de boêmios do bairro do Estácio de Sá, no centro do Rio de Janeiro, apresentava modificações tanto no ritmo melódico quanto no estilo de acompanhamento. A respeito do primeiro elemento, o samba de estilo amaxixado condicionava a síncope às delimitações do tempo, enquanto que no Estácio as síncopes foram conectadas, ultrapassando as divisões de tempo e até mesmo de compasso. A esta nova orientação rítmico-melódico deu-se o nome de *Paradigma do Estácio*. Devido à complexidade rítmica deste novo estilo, profundamente sincopado, foi necessário reformular o acompanhamento do samba, incluindo um elemento de marcação da cadência do ritmo, estimulando os foliões e membros das escolas a sambarem e caminharem no andamento correto. Batizada como *Deixa Falar*, a primeira escola de samba foi criada em 1925 por Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos, o Bidê, provável criador do surdo e responsável por incluí-lo, junto com o tamborim, na percussão, e João Mina, que trouxe a cuíca. Em 1928 a escola participou pela primeira vez do carnaval de rua carioca.

“No ano de 1928 o grupo do Estácio decide participar dos desfiles oficiais do carnaval carioca, que até então era restrito aos ranchos e aos clubes carnavalescos das classes média e alta. Para isto, eles decidem criar aquela que é considerada a primeira escola de samba [...] as composições e o novo tipo de acompanhamento do samba do Estácio chamam a atenção dos músicos e do grande público pelo seu novo jeito de dividir a melodia, pelo seu andamento mais vivo e pela batucada de seus tambores. Foi através da instrumentação, que privilegiava a percussão, e de uma orientação rítmico-melódica bem mais sincopada, que os bambas do Estácio transformam de vez o maxixe em samba” (idem, p. 48).

Enquanto na música marcial das bandas militares tanto a melodia quanto o acompanhamento seguiam obedecendo à tradição europeia de *cometricidade*, com primeiro tempo forte, e bombos marcando o segundo tempo para ditar o ritmo das marchas, já no samba a orientação rítmico-melódica é sincopada, logo, *contramétrica*, deslocando o acento do primeiro para o segundo tempo.

De acordo com Sandroni (2001), cometricidade e contrametricidade são dois termos cunhados por Kolinski para avaliar a *metricidade* de um ritmo, ou seja, qual o nível de aproximação ou afastamento que determinada célula rítmica guarda com relação à métrica subjacente, em que métrica corresponde à uma infraestrutura que ocorre de modo permanente, sobre a qual são realizadas as variações rítmicas de uma peça musical. Como o samba herdou a organização estrutural da música de concerto e folclórica europeia, métrica para o samba são os próprios limites do compasso, seja ele 2/4 ou 4/4 (os mais comuns neste gênero), constituindo-se numa espécie de fundo constante formado pela recorrência periódica de tempos fortes ou acentuações.

É no contexto da organização estrutural do compasso que ocorre o ritmo, uma série de articulações temporais que compõem apenas um dos aspectos da obra musical propriamente dita. O autor traz uma provocação ao debate, ao afirmar que a música de origem africana, se observada sob o prisma da cultura ocidental, é essencialmente contramétrica. Em outras palavras, na música africana a contrametricidade não é a exceção, mas um recurso absolutamente normal. Segundo afirma, “uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e acentuações, que não se submetem a esquemas gerais” (idem, p. 16). Neste sentido, para Sandroni um ritmo cométrico é aquele que tem suas articulações ocorrendo nas semicolcheias um, três, cinco e sete do binário simples, o compasso 2/4, ao passo que um ritmo contramétrico tem suas notas tocadas nas semicolcheias de número dois, quatro, seis e oito, desde que não seja seguida de nova articulação na posição imediatamente a seguir. Na figura a seguir, vemos nos exemplos (a) e (c) dois casos de cometricidade total, e já nos exemplos (b) e (d) dois casos de contrametricidade total. Vejamos:

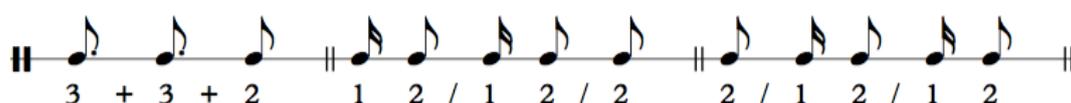


Exemplos de cometricidade e contrametricidade (Sandroni, 2001, p. 21-22)

Neste último caso em particular, o exemplo (d), ainda que contenha notas articuladas em todas as posições do compasso, soa na verdade contramétrico por conta das acentuação presentes nas semicolcheias pares.

A partir destes conceitos e exemplos, podemos perceber melhor as definições de síncope de Honneger ou Apel, ambos mencionados por Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, em que trata acerca das transformações ocorridas no samba entre 1917 e 1933 no Rio de Janeiro, definições estas que classificam a síncope como uma ruptura e alteração deliberada da regularidade métrica ou pulso normal, deslocando o acento rítmico esperado, subjacente, para uma posição contrária ou não suposta. Nas palavras de Sandroni, “a síncope seria uma ocorrência percebida como o desvio da ordem normal do discurso musical, [...] quebraria a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte” (idem, p. 15).

O autor divide a explicação sobre as síncopes brasileiras em dois momentos: o paradigma do *tresillo* e o paradigma do Estácio. O *tresillo* é um ritmo assimétrico composto de três articulações, de acordo com os etnomusicólogos originário do continente africano, comum à música cubana e muito presente na música brasileira. Segundo o autor, esta figura do *tresillo*, que tem como padrão rítmico a combinação 3+3+2, pode ser encontrada em obras de lundu de meados de 1850, também como acompanhamento de peças do compositor Ernesto Nazareth e nas de outros compositores de caráter erudito na virada do século. O padrão rítmico básico do *tresillo* comporta ao menos duas subdivisões: 12/12/2 ou 21/21/2. Vejamos:



Paradigma do *tresillo* (Sandroni, 2001, p. 22-24)

Abaixo, as subdivisões mencionadas no contexto da escrita tradicional:



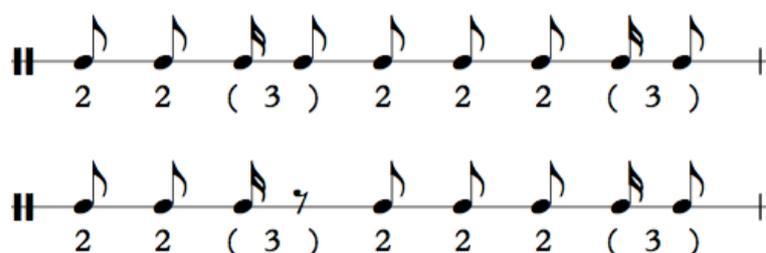
Paradigma do *tresillo* (Sandroni, 2001, p. 22-24)

Todos os exemplos acima são bastante comuns na música brasileira, em especial o primeiro, que de acordo com Carlos Sandroni é classificado pelo teórico Mário de Andrade como “síncope característica” (idem, p. 23). O segundo exemplo, de acordo com o autor, é bastante comum em acompanhamentos de cavaco para o choro, no início do século XX. Já o terceiro exemplo, que ainda não havíamos citado, trata-se de outra possível combinação usando o padrão rítmico do *tresillo*, em que ocorre a subdivisão apenas no segundo grupo ternário, mantendo-se intacto o primeiro (3/12/2), e que segundo o autor configura o chamado ritmo da *habanera*, e que é bastante presente nos acompanhamentos de *tango brasileiro* até o século XX. A diferença entre a estrutura rítmica dos padrões melódicos do maxixe, conforme presente na tabela de Carvalho (2006), que será exposta adiante, e a chamada “síncope característica”, primeiro exemplo da imagem anterior, consiste simplesmente na presença da mesma figura com colcheia/semicolcheia/colcheia em ambos os tempos do compasso, naquele exemplo, contra a presença da célula apenas no primeiro tempo, neste último.

A respeito de como agrupar ou seccionar o padrão rítmico, seja, por exemplo, 12/12/2 ou 121/22, isto depende na verdade do sentido rítmico, pois ambas são possíveis. Segundo afirma o autor, “o que cabe ao pesquisador da música não é escolher uma ou outra, mas antes descobrir qual é a leitura feita pela cultura que está sendo examinada, quais são os sentidos através dos quais ela organiza a matéria rítmica”, pois somente assim é possível “passar da estrutura superficial à estrutura profunda da música” (idem, p. 25). Ademais, conforme acrescenta o autor:

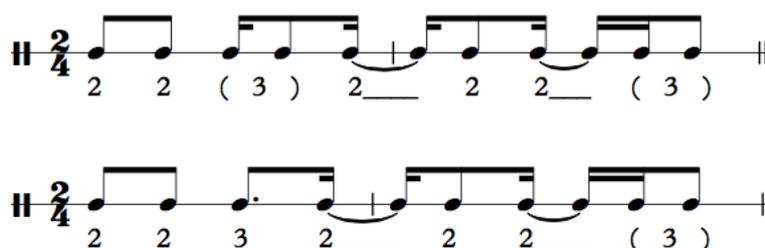
“Pelo menos no que se refere à música impressa carioca da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, as três fórmulas rítmicas em questão parecem responder a certo critério cultural de equivalência. Elas são aceitas como intercambiáveis por compositores, editores e público. Sua reversibilidade se demonstra de diversas maneiras: elas aparecem ora uma ora outra, como base de acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma parte da mesma peça [...] Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, catererê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informam basicamente que se tratava de música ‘sincopada’, ‘tipicamente brasileira’ e propícia aos ‘requebrados mestiços” (idem, p. 25).

Em suma, tudo isto nos leva a crer que até o advento do samba batucado de orientação rítmico-melódica sincopada conforme proposto pelos bambas do Estácio, era este o padrão rítmico básico dos maxixes, choros e também dos sambas com “sabor” amaxixado, como classificam alguns autores. Já o paradigma do Estácio é fruto de outro ciclo rítmico, que assim como o padrão acima mencionado, também é encontrado na música de certas regiões de Angola e do Zaire, e subdivide-se em 16 semicolcheias, as quais são organizadas em dois grupos de 7 e 9 notas, os quais, noutra nível de segmentação, em colcheia, ficam compostos por $(2+2+3)+(2+2+2+3)$, novamente um caso de imparidade ou assimetria rítmica. Abaixo, variações ao ciclo, segundo Mukuna:



Paradigma do Estácio (Sandroni, 2001, p. 27)

E as mesmas subdivisões, mas no contexto da escrita tradicional:



Paradigma do Estácio (Sandroni, 2001, p. 27-28)

A respeito deste ciclo, segundo Mukuna, “pode ser considerado como o ritmo de samba mais representativo, especialmente em sua forma popular”, e que se caracteriza como o típico samba carioca. “frequentemente dado pelo tamborim na orquestração da percussão” (citado por Sandroni, 2001, p. 27)

Segundo Sandroni, o etnomusicólogo austríaco Gehrard Kubik traz uma variação a este agrupamento apresentado por Mukuna e outros pesquisadores,

alterando a ordem de 7 e 9 para 9 e 7 semicolcheias, o que resulta na combinação de colcheias $(2+2+2+3)+(2+2+3)$. Ambas as figuras, afirma o autor, são comuns nas gravações de samba carioca a partir do final dos anos 1930, não somente no tamborim mas também na cuíca ou outro tambor de timbre agudo, além de estar presente no acompanhamento de instrumentos harmônicos da secção rítmica.



Variações sobre o paradigma do Estácio (Sandroni, 2001, p. 29)

Como é possível notar, no agrupamento 9+7 o ponto de entrada da fórmula tende a ser contramétrico, começando por uma semicolcheia antecipada à barra de compasso. Isto se dá por conta da natureza repetitiva e circular própria da música popular de origem africana, segundo o autor, difícil de precisar e distinguir o fim do começo. Entretanto, no caso do samba carioca, esta fórmula coexiste com elementos musicais de metricidade linear, com início, meio e fim bem definidos, tais como os encadeamentos harmônicos e os toques de surdo de primeira e segunda. Dito isto tudo, voltemos para Carvalho:

“[...] havia uma necessidade real de se disciplinar a marcha, e foi com esta finalidade, ainda que intuitivamente, que os sambistas introduziram a marcação marcial nos desfiles [...] Na música marcial apenas os tambores graves acentuam o segundo tempo, sendo que o tempo forte continua no primeiro tempo, com a melodia e o acompanhamento apresentando características cométricas, dentro da

tradição europeia. *No samba toda a orientação melódica e rítmica da música induzia a não acentuação dos tempos, os surdos acentuando no segundo tempo do 2/4, acabaram por inverter a relação primeiro tempo forte/segundo tempo fraco, transformando o segundo tempo no tempo forte*” (2006, p. 79, grifos nossos).

Conforme assinala este autor, o surdo tem origem estimada no final da década de 1920, e sua introdução nas escolas de samba, ao que tudo indica, “ocorreu devido à necessidade de se cadenciar o desfile, e estimular os foliões a andarem sambando”, o que por sua vez denota a “preocupação que o pessoal do Estácio tinha com a marcha do samba” (2006, p. 63). O novo tipo de tambor passa a compor, portanto, o instrumental que se tornaria característico do estilo batucado de samba. Acrescenta o autor:

“Uma questão de grande importância é o que levou os sambistas a introduzirem o surdo nas escolas de samba. Ao que tudo indica este fato ocorreu devido à necessidade de se cadenciar o desfile, e estimular os foliões a andarem sambando [...] O surdo se tornou o principal instrumento de marcação na bateria das escolas de samba. Ele é o ‘coração’ das escolas, mantendo a pulsação do tempo (*beat*), além disso, sendo o primeiro instrumento que toca, é ele quem define o andamento do samba e conseqüentemente do desfile” (idem, p. 63-64).

A seguir, algumas definições sobre este tambor. Vejamos, primeiramente, o que diz o dicionário de percussão de Mário Frungillo acerca do verbete surdo:

“Surdo é o nome de um tambor com duas peles, casco de madeira ou metal, suspenso por corda ao ombro e/ou pescoço do percussionista, tocado geralmente com uma só baqueta e a mão esquerda participando dos abafamentos ou percutindo a pele. Como tambor grave é essencial sua participação no samba brasileiro, seja em conjuntos comerciais folclóricos ou escolas de samba” (Frungillo, 2003, p. 315).

De maneira bastante semelhante, Rocca e Bolão apresentam as seguintes definições sobre o surdo em seus métodos de estudo:

“É um tambor fundo, sem esteirinha, geralmente usado para a marcação de ritmos. Na maioria das vezes tem pele dos dois lados, contudo, há casos em que têm apenas uma pele. É pendurado no ombro do executante por um talabarte, ou apoiado no chão por suportes de ferro. É tocado com baquetas tipo das de caixa, porém, mais grossas. O Surdo da Bateria é tocado com baquetas de caixa comuns. Para os de maiores tamanhos são usadas macetas tipo da de Bombo, porém, com a bolota menor” (Rocca, 1986, p. 32-33)

“O surdo é um instrumento de som grave, com pele de couro em ambos os lados, usado para marcar o ritmo do samba. É percutido com apenas uma baqueta, que não deve ser muito macia pois, deste modo, não conseguimos boa definição do som na hora do ataque. A mão, levemente encostada sobre a pele, serve para abafar o som produzido pela baqueta” (Bolão, 2010, p. 28).

Dividido geralmente em três tipos, o tambor surdo se tornou o instrumento central da marcação na bateria das escolas de samba. Classifica-se da seguinte forma: (a) surdo de primeira ou marcação, em média com 24 polegadas; (b) surdo de segunda, com 22 polegadas e (c) surdo de terceira, corte ou centrador, normalmente de 20 polegadas. A seguir, a representação escrita dos três tipos de surdo, transcritos por Carvalho (2006):

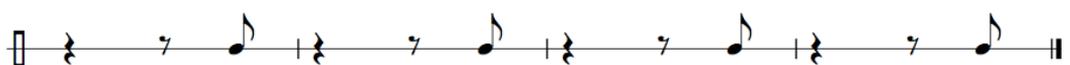
a) surdo de primeira ou marcação;



b) surdo de segunda;



c) surdo de terceira, corte ou centrador:



Apesar do nome, o surdo de primeira toca no segundo tempo do compasso, e o surdo de segunda responde a este ataque tocando no primeiro tempo. Já o surdo de terceira toca junto com o marcação, mas tem liberdade para improvisar, realizando diferentes figuras rítmicas, conferindo ainda mais balanço e *swing* às baterias das escolas de samba.

Se observarmos bem, existe mesmo uma semelhança entre os bombos e das bandas militares e os surdos de primeira e segunda das escolas de samba, sendo a mais provável hipótese, de acordo com Carvalho (2006), da origem deste tipo de marcação rítmica. Conforme explica o autor, é provável que “este tipo de marcação nos graves seja uma herança das bandas militares, tanto por estarem historicamente relacionadas com as origens do samba, como pela forma com que o tambor surdo e o bombo são tocados nos toques marciais” (idem, p. 78).

Como afirma Carvalho, “das escolas de samba para os pagodes de fundo de quintal, para os regionais e para os conjuntos de MPB, a utilização do surdo se difundiu para todas as formações e tipos de samba” (2006, p. 66). O samba tornou-se como que um sinônimo de tamborim, que geralmente marca a clave típica, do surdo, que lhe confere a cadência, além das palmas, pandeiro, reco-reco, repique, tantã e todos os demais instrumentos que lhe são característicos. Ainda que muitas vezes seja interpretado no violão, piano, algum instrumento de sopro ou mesmo um contrabaixo, para que soe samba é preciso que tanto na melodia quanto no acompanhamento os “padrões rítmicos definidos pelos seus instrumentos de percussão sejam adaptados e reproduzidos” (idem, p. 60).

2.5. O contrabaixo acústico e o formato *jazz band*

Uma vez que o som batucado dos bambas do Estácio se desenvolvia e conquistava a preferência de músicos e compositores, que o sistema elétrico de gravação passava a permitir a captação dos instrumentos de percussão – como o fez em 1929 o grupo *Tangarás* –, e que o samba era elevado à posição de símbolo da cultura musical brasileira, deu-se vazão ao surgimento de um novo tipo de formação instrumental: o *regional*. Ligados ao mercado do disco e das rádios, os regionais nasceram da junção do terno do choro com as percussões batucadas do samba dos morros e periferias do Rio de Janeiro.

Nas palavras de Carvalho:

“Os regionais serviram de base para formações maiores com metais e cordas nas grandes orquestras das rádios e da televisão, e hoje em dia são utilizados por todos os cantores e grupos de samba. Os grupos de pagode, samba de mesa ou samba de raiz, nada mais são do que regionais, com alguns instrumentos acrescentados como as timbas, o banjo, o contrabaixo e a bateria. Surgiram outros tambores graves, que algumas vezes substituem ou auxiliam o surdo na marcação.” (idem, p. 67).

É justamente por este mesmo período, segundo afirma o autor, que o *contrabaixo acústico* e a bateria começam a ser inseridos com maior frequência nas formações musicais, muito por influência do *jazz*, música que cada vez mais entrava no país. De vital importância para a divulgação das novidades musicais norte-americanas, o rádio e o cinema tornaram estes ritmos obrigatórios no repertório das festas e bailes da classe média. A partir daí, as bandas adotam o nome de *jazz bands*, influenciando os grupos por todo o Brasil, especialmente no eixo central do país, entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No caso específico do contrabaixo, as melhorias no sistema de gravação, captação e amplificação, ocorridas a partir da década de 1930, permitiram que o instrumento fosse gradativamente substituindo a tuba, até então preferida por bandas e orquestras em função de seu volume, timbre “agressivo” e com maior brilho, além de ser relativamente mais fácil de se transportar, embora também grande. Na mesma linha de argumentação, Souza (2007) menciona os avanços tecnológicos e o surgimento da gravação elétrica como os grandes aliados para a introdução e maior participação do contrabaixo no contexto das gravações.

O afirma o autor:

“Existem algumas referências a gravações com contrabaixo antes dos anos 30, como por exemplo uma da pianista Carolina Cardoso de Menezes, realizada em meados de 1928, mas esta ou outras que por acaso existam, devem ser vistas como fatos isolados. O contrabaixo acústico começa a ter efetivamente uma participação maior nas gravações de música brasileira, a partir de 1931, quando sua presença nas gravações realizadas por Pixinguinha passa a ser incrementada. Lentamente ele foi ganhando seu espaço, chegando a ocupar o lugar da tuba no final dos anos 30” (idem, p. 50 e 51).

Acerca da presença da tuba nas orquestras de jazz, o autor explica:

“Entremetentes, nos primórdios do *jazz* foi a tuba quem assumiu o papel de mantenedora principal da linha do baixo das bandas de *jazz*. Suas características sonoras permitiam que assim o fosse. Por exemplo, os tubistas podiam participar dos desfiles carregando seus instrumentos, a sonoridade clara e potente dela permitia que ela fosse ouvida mais facilmente, e além de que seu timbre se adequava melhor àquele tipo de formação instrumental, com a maioria dos instrumentos vindos da banda [militar] de música” (idem, p. 72).

Para Souza, entre os vários fatores musicais que contribuíram para os músicos de *jazz* começassem a substituir a tuba pelo contrabaixo existe a questão da resistência para se tocar o instrumento por muitas horas, o que com o advento do *jazz* estilo *swing* se tornava cada vez mais comum e necessário, além do timbre do contrabaixo acústico que passou a ser tocado com *pizzicato* e não com arco, adequando-se mais à nova estética que ia tomando. Para Campos:

“No *jazz*, que durante certo período foi bastante voltado para a dança, surge a necessidade de bandas com um senso rítmico bastante preciso. Daí nasce o conceito de *swing*. O termo *swing* foi utilizado para definir um período do *jazz* entre as décadas de 1930 e 1940, durante o qual houve a predominância das *big bands* norte-americanas [...]” (2014, p. 47).

Além disso, havia a questão da manutenção do ritmo em andamentos muito rápidos, exigindo grande resistência e habilidade técnica, obrigando-os a tocarem basicamente só fundamental e quinta, nos tempos um e três, respirando nos tempos dois e quatro de cada compasso. Com a técnica de *pizzicato*, os contrabaixistas puderam tocar o *walking bass line* no chamado *four feel*, ou seja, uma semínima por tempo, conferindo maior movimento à música, o que até então não era possível com a tuba. Também a este respeito, segundo Berendt:

“No *jazz* o contrabaixo foi utilizado em orquestras de Ragtime e pequenas orquestras de cordas a partir de 1890, e era tocado com o arco até os anos 20. Segundo Joachin Berendt, foi o contrabaixista e *bandleader* Bill Johnson, que em 1911 durante uma turnê, quebrou o seu arco e foi obrigado a tocar somente com os dedos (*pizzicato*), o resultado foi tão bom que a partir daí, não só Johnson, mas todos os baixistas começaram a utilizar a técnica de *pizzicato* no *jazz*” (Citado por Carvalho, 2006, p. 68).

O autor ainda acrescenta que a tuba foi o instrumento de maior utilização na música popular brasileira durante as três primeiras décadas do século XX, muito utilizado pelo maestro Pixinguinha em seus arranjos. Ademais, segundo

Carvalho, poucos são os relatos da utilização do contrabaixo acústico na música popular brasileira antes da década de 1930, ficando seu uso bastante restrito à música erudita, sendo preferidos no samba, no choro e no maxixe os violões, o extinto oficlíde ou o saxofone, este também trazido pelo *jazz* norte-americano.

De acordo com Souza, foi Radamés Gnattali o principal responsável e estimulador da introdução do contrabaixo e seu desenvolvimento no contexto musical brasileiro, tanto erudito quanto popular. Nas palavras do autor:

“Foi através das concepções artísticas deste maestro que o instrumento começa a participar, como peça fundamental no processo de gravações comerciais, após cerca de três décadas fora desse processo. A partir daí sua aceitação no meio popular foi crescendo gradativamente. Gnattali também influenciou o desenvolvimento do instrumento. Compôs para o contrabaixo erudito uma peça de alto nível de dificuldade técnica e, no campo popular, escreveu diversos trabalhos onde o contrabaixo tinha uma voz de destaque, dialogando com o restante do grupo e não apenas agindo como marcador de tempos e sustentador de fundamentais” (2007, p. 80).

A melhoria na amplificação, acerca da qual há pouco falava-se, permitiu a maior inserção do contrabaixo no cenário da música popular e a melhoria da regulação dos instrumentos, o que por sua vez deu espaço à execução de passagens musicais com maior virtuosismo, agilidade e velocidade. Os contrabaixistas, que até então apenas marcavam o ritmo e conferiam o alicerce à harmonia, começaram a solar e a dobrar melodias e temas. Ainda assim, o custo do instrumento, as dimensões, a captação e as deficiências técnicas ainda se mantinham como obstáculos para quem pretendia tocar o grande acústico. De qualquer forma, seu posto nos grupos e orquestras de salão, bares, boates e cafés consolidava-se cada vez mais. Segundo Carvalho (2006), durante os anos 1940 e 1950 o contrabaixo acústico encontra-se presente em todas as fotos de bandas e orquestras, mas não nas formações menores, como ternos de choro e até alguns regionais, que mantinham uma instrumentação mais tradicional.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, existiu neste período um cenário musical bastante propício para o surgimento de grupos de música cantada ou instrumental, com influências do *jazz*, do bolero, do samba-canção, bem como do estilo de samba que vinha se moldando nas *jam sessions* e reuniões musicais dos jovens de classe média da zona sul da capital carioca: a *bossa nova*.

Entre estes grupos, cita-se os vários trios surgidos no eixo Rio-São Paulo. De acordo com Campos, “havia muitas casas, boates e, além disso, um convívio social elevado entre músicos, de maneira que podiam trocar informações musicais e extramusicais”, logo, “os trios desempenharam um papel fundamental na formação da música instrumental no país” (2014, p. 205). Além disso, o autor diz que “os trios se formaram principalmente devido à influência de grupos como o de Oscar Peterson e Bill Evans”, e que os contrabaixistas americanos que mais influenciaram os contrabaixistas brasileiros deste período foram Ray Brown, Scott LaFaro, Charles Mingus e Oscar Pettiford (idem, p. 206). Campos destaca Ray Brown, devido à clareza e definição de suas linhas, e à Scott LaFaro devido a sua concepção livre de tocar o instrumento.

2.6. A chegada do baixo elétrico

É também nesta época, início dos anos 1950, que surge a alternativa aos empecilhos que o contrabaixo acústico apresentava: o *baixo elétrico*. Mais leve, mais barato e efetivamente mais fácil de tocar, o *Precision Fender*, criado por Leo Fender em 1951, possuía timbre e tessitura equivalentes ao acústico, e conseguia cumprir a mesma função na secção rítmica das *jazz bands*. Utilizando captação semelhante à das guitarras elétricas, o baixo passava a ter potência equivalente aos demais instrumentos da secção rítmica. O instrumento alcança enorme sucesso e, nove anos mais tarde, Leo Fender cria o modelo *Jazz Bass*, formando junto com o antecessor a dupla de baixos de maior sucesso entre os baixistas. A partir de então, o instrumento se torna quase que obrigatório nas bandas dos mais variados estilos musicais de origem afro-americana, como o *soul* e o *funk*, o *reggae*, o *pop*, o *rock*, o *blues* e o *jazz*, e claro, a MPB como um todo, no samba, na bossa nova, no ijexá, no baião, no frevo, *etc*. Conforme assinala Pescara:

“No Brasil, o baixo elétrico foi introduzido na década de 1960 e substituiu, gradativamente, o baixo acústico muito comum em bandas de baile, orquestras e trios de jazz-bossa nova [...] Houve certa resistência por parte dos músicos, mas com o passar do tempo a aceitação foi cada vez maior e o contrabaixo elétrico passou a figurar nos movimentos musicais mais importantes de então, ou seja, grandes festivais da música da TV Record, Tropicália, Jovem Guarda, Bossa Nova, etc” (Pescara, 2008, p. 17 e 18).

Como vemos pela afirmação do autor, a entrada do baixo elétrico no país acontece em grande escala nos anos 1960, junto do movimento da *Jovem Guarda* e dos festivais televisivos do final daquela década. A partir daí, o instrumento vai aos poucos conquistando a preferência dos baixistas brasileiros, que começam a substituir progressivamente o contrabaixo acústico, mesmo nos grupos de bossa nova, que costumavam utilizar este instrumento, copiando o estilo *jazz band*. O fluxo cada vez mais intenso de música *jazz* e do bolero mexicano, conquistando o gosto dos músicos e dos ouvintes interessados em consumir tudo que viesse de fora do Brasil, atinge o ápice primeiramente com a bossa nova, no final dos anos 1950, e depois com as canções de protesto, o tropicalismo, o movimento Jovem Guarda e os festivais de música na TV, na década de 1960.

Neste mesmo período, ocorre um resgate de outros elementos da cultura musical brasileira, como o baião, o frevo e a toada, a canção mineira e sertaneja, e seus compositores passam a interessar-se mais por temas politicamente engajados, reclamando os problemas da nação e do regime militar de 1964. Concomitante a isto, diversos artistas americanos e estrangeiros passam a gravar e a tocar obras de compositores brasileiros. Desta universalidade e consolidação alcançada em nível internacional, a MPB vai gradativamente se atualizando e modernizando, incorporando elementos das mais variadas origens. A maneira como se toca a música brasileira começa a receber nova abordagem, com importantes alterações no estilo de acompanhamento e na instrumentação.

Na aurora da década de 1970, Luizão já era um dos baixistas mais requisitados do Brasil. Pioneiro na utilização do baixo elétrico no contexto da música popular brasileira, Luizão Maia desenvolveu uma nova linguagem para o instrumento, num estilo que viria a influenciar, dali em diante, todo baixista que resolve um dia tocar samba e MPB.

Jorge Pescara (2003) e também Campos (2014) mencionam os nomes (ou alcunhas) de alguns dos primeiros contrabaixistas e baixistas, do acústico e do elétrico, que fizeram parte da história da música brasileira, tais como Sebastião “Tião” Neto (Bossa Três), Sebastião Oliveira da Paz “Sabá” (Jongo trio), Sérgio Barroso (Rio 65 Trio), Humberto Clayber (Sambalanço, Sambrasa Trio), Bebeto Castilho (Tamba Trio), Luís Chaves (Zimbo Trio), além de Capacete, Boneca, Bandeira, Azeitona, Théo de Barros, Tião Marinho, Luiz Marinho, Alberto Gordo,

José Marino, Newton Campos, Manoel Luiz Lameira “Chú” Viana, Manuel Gusmão, Mathias Mato, Nilson Matta e Octavio Bailly Jr, primeiro baixista do grupo Tamba Trio, que logo foi para os Estados Unidos, onde tocou com Joe Pass, Paulinho da Costa, Dori Caymmi, Bossa Jazz, Anjos do Inferno, Os Cariocas, entre outros.

Ademais, Pescara destaca outros importantes nomes deste período no Brasil, entre eles Nenê Bevenuto, o argentino Willy Verdaguer, Arnaldo Dias Baptista, Liminha, Lee Marcucci, Arnaldo Brandão, Gérson Tatini, Dadi e Luís Fernando. Ressalta-se, contudo, que a maior parte dos músicos citados atuavam em bandas como *Os Incríveis*, *Roberto Carlos*, *Secos & Molhados*, *Mutantes*, *A Cor do Som*, *Tutti-Frutti*, entre outras, todas estas mais próximas do estilo Rock and Roll, fazendo parte dos movimentos da *Jovem Guarda* e da *Tropicália*, a exceção do baixista Maurício Maestro, da banda Boca Live, segundo Pescara “um autêntico discípulo de Jaco Pastorius” (2003, pg. 42).

2.7. A linha de baixo no samba

Como categoricamente afirma Carvalho (2006), não tendo uma rítmica que se pareça com a música europeia, nem uma origem estrutural africana, a linha de baixo do samba é uma criação tipicamente brasileira. Conforme explica o autor, a linha de baixo na música popular brasileira respeita aqueles mesmos elementos da música de tradição europeia: marcação dos tempos fortes e dos compassos, fixação dos acordes da harmônica, uso de movimentos melódicos e comuns, como a alternância entre fundamental e quinta ou inversão de acordes, baixos pedal, *ostinatos*, cromatismos e notas de passagem, entre outros. Contudo, a utilização da síncope no acompanhamento, bastante incomum na música europeia, pressupõe forte influência da música africana, sabidamente rica em recursos rítmicos. Como diz Mário de Andrade, “a síncope pode ser encontrada em vários momentos da música europeia, mas nunca no acompanhamento” (citado por Carvalho, 2006, p. 73). Ainda assim, não é comum na música africana a marcação dos tempos em instrumentos baixos, mas sim por instrumentos com timbre mais agudo, restando aos tambores graves a improvisação e um jogo de pergunta e resposta com os passos dos dançarinos. Nas palavras de Carvalho:

“Apesar de normalmente os elementos rítmicos do acompanhamento da música popular estarem associados às influências da herança africana, a marcação regular e acentuada nos graves, encontrada hoje em todos os gêneros da música popular, é uma tradição europeia. Os acentos regulares nos graves, reforçando os tempos fortes, tão comuns na música europeia, não existem na música africana, onde a pulsação é dada por sons agudos em subdivisões curtas dos tempos. Na cultura musical africana os sons graves não são utilizados na marcação, pois os tambores de som grave normalmente só improvisam, dialogando com os bailarinos e pontuando as cerimônias religiosas. Já nas marchas, valsas, polcas, mazurcas e nos toques marciais utilizados nas paradas e desfiles, os tempos fortes são reforçados pelos graves de forma constante e regular, definindo o compasso e o andamento. Como todos estes estilos de danças europeias são exclusivamente tonais, há também a necessidade de um baixo que defina os acordes e a marcha harmônica” (2006, p. 72).

Na música popular, a linha de baixo costuma ser dividida em dois aspectos: um estritamente rítmico e outro que agrupa os três elementos, rítmico, harmônico e melódico. Cumprindo a primeira função, basta uma percussão de registro grave, como o surdo das escolas de samba ou, no caso da secção rítmica das *jazz bands*, o bumbo da bateria. Para realizar o outro tipo de baixo, é preciso um instrumento melódico ou melódico-harmônico, por exemplo, o baixo elétrico.

No maxixe e no choro, anteriores ao samba, o baixo costuma privilegiar a melodia, logicamente fazendo uso das figuras sincopadas, muitas vezes funcionando como que um contracanto com relação à primeira voz, às vezes assumindo o protagonismo de certos trechos, mas sempre encadeando os baixos dos acordes da progressão harmônica. É a este tipo de linha que se atribui o nome de *baixaria*, geralmente executada por instrumentos *baixos*, entre C1 e C3. De acordo com Carvalho, “nas introduções instrumentais e nos refrões a linha de baixo melódica tem mais destaque reforçando o arranjo, e nos temas passa a ser mais marcada e simples, destacando a melodia [principal] e sedimentando a base” (idem, p. 76). Ao mesmo tempo em que ocorre o baixo melódico das baixarias, outros instrumentos mais graves, os *contrabaixos*, situados entre C-1 e C2, devem fazer a marcação de tempo, de forma mais simples, privilegiando fundamentais e quintas dos acordes, geralmente com o reforço de instrumentos de percussão, a depender do tipo de formação adotada. Este tipo de baixo rítmico geralmente faz maior uso de figuras rítmicas como semínima, colcheia e algumas figuras pontuadas. Até a chegada dos anos 1930 foi mais ou menos assim que as linhas de baixo na música popular foram se estruturando.

Com advento da orientação rítmico-melódica mais sincopada dos Bambas do Estácio, bem como com o surgimento da marcação de surdo a privilegiar o segundo tempo do compasso binário, a própria linha de baixo no samba começou a se libertar do estilo amaxixado, sofrendo profunda transformação. O toque de surdo, que era inicialmente marcado apenas no segundo tempo do compasso, disseminou-se para as demais escolas de samba, sofreu alterações e aperfeiçoou-se para o estágio atual de surdo de primeira, de segunda e surdo de corte, como há pouco ilustrado, influenciou na formação dos regionais, transformou por completo a estética do samba e foi, enfim, incorporado ao baixo das músicas.

A linha de baixo no samba é obtida através da reunião de todos estes aspectos, organizados de forma equilibrada, como que respeitando toda herança rítmica, melódica e estrutural da música europeia, presentes especialmente na música marchada das bandas militares, incorporando também todo o histórico de evolução da própria música popular brasileira, com elementos tirados do maxixe, do terno do choro e, em última instância, incorporando os conceitos rítmicos dos Bambas do Estácio. De acordo com Campos (2014), o papel do baixo é ao mesmo tempo harmônico e rítmico, conectando a base harmônica de instrumentos como piano e guitarra à base rítmica de instrumentos percussivos como a bateria, definindo a harmonia e marcando a pulsação do ritmo.

Segundo afirma Monson (1996, p. 29), são três as escolhas que o baixista pode fazer, de modo geral, para construir sua linha de baixo: marcação do tempo, que no caso do *jazz* norte-americano se dá através do *walking bass*; baixo pedal, ou seja, a sustentação de uma mesma nota abaixo da textura do restante do conjunto, de modo que sua duração ultrapasse o limite temporal de cada acorde; por fim, a interação rítmico-melódica junto ao solista, seja instrumental ou vocal.

Do que foi dito acima, denota-se que a linha de baixo do maxixe e as *baixarias* do choro comportam-se, rítmica e melodicamente falando, de forma mais interativa e contrapontística. Já no samba, as linhas de baixo costumam privilegiar a marcação do tempo, fazendo uso de figuras como a semínima, ou até do chamado *ritmo pontuado*, conforme denominado por Carvalho (2006). Entretanto, o baixista pode eventualmente “quebrar” com a simples marcação, respondendo, como afirma Monson (1996), a estímulos sonoros oriundos de outros elementos do grupo, seja o solista ou demais membros da secção rítmica.

De modo geral, para lograr o efeito batucado, todos os instrumentos que são responsáveis por tocar as linhas de baixo passaram a comportar-se como surdos de escolas de samba, reproduzindo o acento do segundo tempo, como faz o surdo de primeira, tambor maior e mais grave, por vezes até mesmo evitando tocar a nota da cabeça do compasso ou então tocando-a de maneira bastante fraca, para simular o surdo de segunda. É um dos precursores deste estilo de linha de baixo foi justamente o músico Luizão Maia. Nas palavras de Abramovitz:

“[...] contrabaixo, quando transcreve levadas de instrumentos de percussão, geralmente, se baseia nos instrumentos mais graves (embora haja exceções) como surdos, bumbos, tantas, atabaques entre outros [...] Observamos que o contrabaixo alterna a fundamental e a quinta (quarta justa abaixo da fundamental) do acorde, dando a idéia da pele do surdo alternando entre presa (+) e solta (o). Esta idéia é atribuída a Luizão Maia” (1999, p. 30).

No mesmo sentido, segundo assinala Souza:

“É interessante frisar que por um bom tempo, também no Brasil costumava-se chamar o contrabaixo de bombo de cordas. O contrabaixista brasileiro, Luizão Maia que em 1964 iniciava sua carreira tocando baixo acústico no Rio Samba Trio, declarou que sua concepção para tocar samba baseava-se nas levadas do surdo da bateria de uma escola de samba, as quais adaptava para o contrabaixo, o qual para ele se tornava um bombo ou surdo de cordas. Maia foi muito além desse modo simples de execução, chegando a gravar solos no contrabaixo elétrico, instrumento que se dedicou até o fim da sua vida” (2007, p. 76).

Ritmicamente falando, portanto, temos três tipos de condução de baixo, conforme apontado por Carvalho em sua tabela de células estruturais de samba:

Padrão Rítmico	Rítmico simples	
	Rítmico pontuado	
	Rítmico acentuado	

Células estruturais do baixo no maxixe e no samba (Carvalho, 2006, p. 85)

O autor também nos apresenta os dois tipos básicos de síncope da música brasileira, aquela mais amaxixada e a síncope que conforme o samba do Estácio, as quais por vezes também estão presentes nos fraseados do baixo. Vejamos:

Frases	Síncope do maxixe	
	Síncope do samba	

Células estruturais do baixo no maxixe e no samba (Carvalho, 2006, p. 85)

É justamente a partir destas células rítmicas que podemos identificar se na linha de baixo e na linguagem musical de determinado baixista predomina a marcação de tempo ou a interação rítmico-melódica com o solista ou músicos da secção rítmica. A respeito da origem e principais aspectos da linha de baixo de marcação, que é o padrão nas levadas de samba, trataremos a partir deste ponto.

Como vinha sendo dito há pouco, uma vez que este tipo de samba batucado se estabeleceu e se propagou pelas demais escolas e também para outras formações de samba, os instrumentos que realizam o baixo incorporaram e adaptaram o toque dos surdos. Para reproduzir o efeito do acento no segundo tempo, toca-se a quinta do acorde, geralmente num registro mais baixo que o da tônica, articulando-a com maior intensidade e duração do que a nota do primeiro tempo. Além disso, em alguns momentos o deslocamento se dá com tamanho contrastante que a nota do primeiro tempo é tocada mais curta, em *staccato*, muda, abafada ou é até mesmo eliminada, tocando-se apenas no segundo tempo.

Este tipo de deslocamento, assinala o autor, já configura um caso de baixo sincopado, e para confirmar tal afirmação nos traz a definição do Dicionário Zahar de Música sobre o assunto:

“Deslocamento do acento rítmico normal do tempo forte de um compasso para outro que usualmente tem batida fraca. Pode ser realizado marcando-se as notas fracas com um sinal de acento, substituindo-se as notas normalmente acentuadas por pausas ou se prolongando uma nota que ocorre pela primeira vez em uma batida fraca até uma posição acentuada” (1985, p. 353).

Isto posto, transpondo o conceito do surdo das escolas para a linha de baixo, com ou sem pausa no primeiro tempo, teríamos os seguintes exemplos:

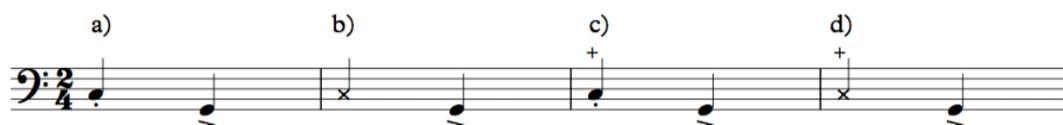


Toque básico do surdo de 1ª e 2ª das escolas de samba



Adaptação do toque do surdo para a linha do baixo

Como fora dito, é possível tocar a nota do primeiro tempo com *staccato* ou então abafando-a, soando apenas o toque percussivo, interrompendo-a de modo que não se ouça com clareza a sua altura, mas apenas a articulação rítmica. Para tal, uma das opções técnicas é o uso de *ghost note*, também chamado *muted note* ou *dead note*, e que consiste em abafar a vibração da corda com a mão que a pressiona contra os trastes, apertando-a com pouca força ou deixando os demais dedos encostarem sobre ela. Outra opção é *pick up*, técnica que consiste em bater na corda com a mão que dedilha, mantendo a corda pressionada para que não vibre, ou deixando-a vibrar de modo contido. Para se grafar a técnica de *ghost note*, a cabeça da figura é substituída por um “x”, e para o *pick up*, adotou-se neste trabalho o uso do sinal de adição “+” acima da nota desejada. Vejamos:

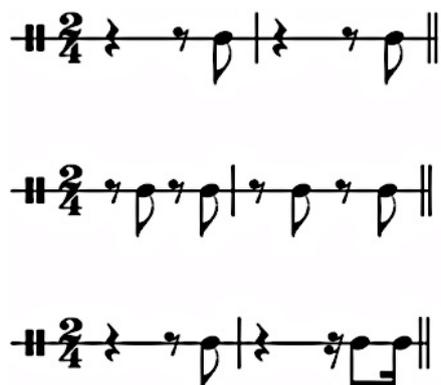


Técnicas de *staccato* (a, c), *ghost note* (b, d) e *pick up* (c, d) aplicadas à linha do baixo

Porém, como salienta Carvalho, “esta característica do baixo acentuado no segundo tempo não está presente em todos os estilos de samba, no maxixe isto não acontece, e na bossa nova é bem pouco evidente” (2006, p. 73), exatamente o que detectamos nas análises das duas transcrições do samba *Águas de Março*.

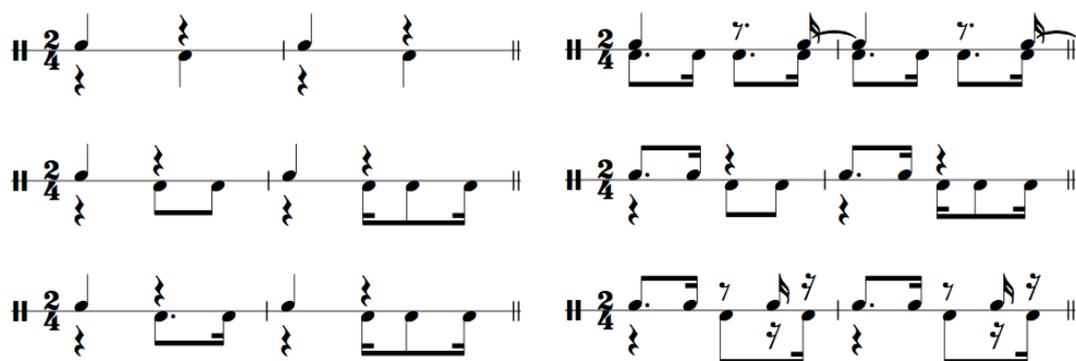
Aos poucos foram sendo criadas variações ao toque monótono do surdo

de primeira, buscando valorizar as trocas de quadratura e demais passagens e elementos estruturais da música. Conforme assinala Carvalho, estas “variações sincopavam ainda mais o toque, causando uma sensação de suspensão no ritmo, ‘pendurando’ a levada (2006, p. 80). Eis alguns exemplos:



Preparações do surdo de primeira (Carvalho, 2006, p. 80)

Nos conjuntos menores, sem a bateria da escola de samba completa, ou com poucos percussionistas, apenas um surdo é tocado, e o responsável pela função precisa condensar os três tipos de surdo num só, usando, para seu auxílio, toques de mão esquerda e abafamento sobre a pele, além de recorrer também ao toque do cabo da baqueta no aro do tambor. No livro *Batuque é um privilégio*, Bolão (2010) apresenta uma longa lista com toques de surdo, dentre os quais extraímos alguns que ilustram a evolução ocorrida no instrumento, e que se aproximam da maneira como se toca o baixo no samba. As notas acima da linha são tocadas com uma das mãos, e abaixo da linha com a baqueta.



Exemplos de toques de surdo (Bolão, 2010, p. 29-32)

O autor explica que, por volta dos anos 1950, o toque com colcheias pontuadas tornou-se frequente, o que influenciou os bateristas, que passaram a empregar a célula no bumbo, tornando-se característicos também nas linhas de baixo. Como afirma Campos, a linha de baixo completa a harmonia tocando os baixos da progressão, e ritmicamente “complementa a bateria, executando as notas graves em conjunto com o bumbo” (2014, p. 55). Em entrevista, Humberto Clayber, membro de importantes grupos, como *Sambalanço Trio* e *Jongo Trio*, premiado como melhor contrabaixista de bossa nova em 1962, expõe o seguinte:

“Milton Banana influenciou a mim e ao Bebeto com aquela batida: tum tumtum tumtum. Eu e o Bebeto fomos ao mesmo tempo, ninguém copiou ninguém. Nem eu copiei o Bebeto nem o Bebeto me copiou, e sim a bumbada do Milton. Eu tirei essa ideia pela bumbada dele, porque eu tocava uma nota só: tum tum tum” (Clayber citado por Campos, 2014, p. 56).

Já mais adiante o autor menciona outro baterista:

“[...] a busca por uma nova concepção de tocar dos músicos instrumentais brasileiros já veio de meados da década de 1950, no Rio de Janeiro, com o grupo Turma da Gafieira, com o qual o baterista Edson Machado consolida alguns padrões de condução na bateria do samba, além de notar-se a presença de improvisos à maneira do jazz. São Paulo também passou por situação semelhante” (Campos, 2014, p. 204-205).

Como vimos, Carvalho (2006) chama este padrão de *ritmo pontuado*. O mesmo padrão é apresentado por Giffoni em sua tabela de síncopes brasileiras.



Exemplos de síncopes (Giffoni, 1997, p. 11)

Passemos agora a uma rápida análise de sugestões de acompanhamento para o samba no baixo. Syllos e Montanhaur (2002) afirmam que, no samba, geralmente a tônica é tocada no primeiro tempo, em *staccato*, e a quinta do acorde no segundo, de forma mais acentuada. Mais adiante os autores explicam que, em se tratando de bossa nova, o trabalho rítmico já pode ser um pouco mais livre, mas sempre em conjunto com a bateria, podendo as notas soarem mais ligadas, proporcionando maior solidez na base aos demais instrumentos, geralmente piano e violão, devendo-se ter atenção aos acordes invertidos. Podemos também notar a predominância do ritmo pontuado no *groove*. Vejamos:

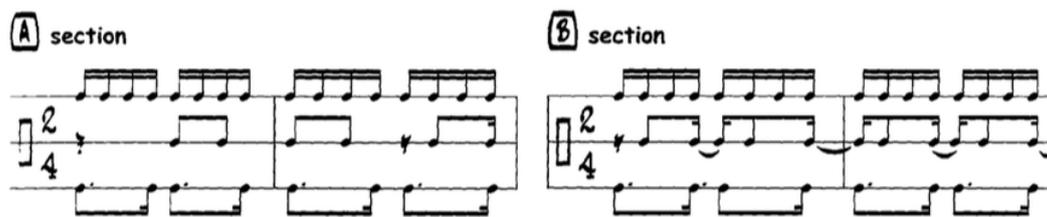
The image shows a musical score for a samba bass line in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains four measures with notes and rests. Above the staff are the chord symbols: C7M, F7M, C7M, and Dm7. The bottom staff is in bass clef and contains four measures with notes and rests. Above the staff are the chord symbols: C7M, G7, C7M, and Db7M. The notes are generally accented on the first beat of each measure.

Exemplo de condução de samba (Syllos & Montanhaur, 2002, p. 24)

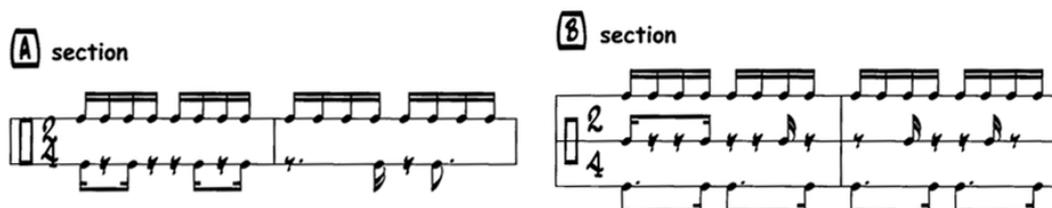
The image shows a musical score for a bossa nova bass line in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains six measures with notes and rests. Above the staff are the chord symbols: Am7, Bm7(b5), E7(b9), Am7, Abm7, Gm7, and C7. The bottom staff is in bass clef and contains six measures with notes and rests. Above the staff are the chord symbols: F7M, Dm7, E7(b9), Am7, Bm7(b5), E7(b9), and Am7. The notes are generally accented on the first beat of each measure.

Exemplo de condução de bossa nova (Syllos & Montanhaur, 2002, p. 41)

Já Nelson Faria e Cliff Korman ensinam em seu livro *Inside the brazilian rhythm section* (2005) que a bossa nova surgiu nos anos 1950 da mistura de elementos do samba com certos estilos de *jazz* norte-americano, além da abordagem delicada e suave no fraseado, timbre, arranjo e composição de João Gilberto e Tom Jobim. Na parte que cabe a cada estilo, é apresentado o padrão rítmico subjacente sobre o qual cada composição é construída. Como se pode notar pelas figuras abaixo, extraídas diretamente do livro, o elemento mais grave, escrito na linha de baixo, para ser tocado pelo baixo elétrico ou acústico e pelo bumbo de bateria, é igual tanto no samba quanto na bossa nova. Vejamos:



Padrões rítmicos subjacentes – samba (Faria & Korman, 2005, p. 18)



Padrões rítmicos subjacentes – bossa nova (Faria & Korman, 2005, p. 32)

No livro *Toque Junto Bossa Nova* (2008), Ney Conceição demonstra como executou suas linhas de baixo nas gravações para o material, podendo-se notar a frequência com que usa o ritmo pontuado. Vejamos, abaixo, três breves exemplos de linha de baixo para bossa nova transcritos pelo próprio Ney Conceição, quais sejam nas músicas *Corcovado*, *Samba de uma nota só* e *Triste*:



Toque junto bossa nova – Corcovado (Conceição, 2008, p. 14)

(A) G#m7(9) G7(9) F#m7(11) F7(#11)
 5 G#m7(9) G7(9) C7M(6) F7(#11)
 9 Bm7(11) E7 A7M D7(9)
 15 G#m7(9) G7(9) F#m7(11) F7(#11) E

Toque junto bossa nova – Samba de uma nota só (Conceição, 2008, p. 26)

9 Bb7M(9) Gb7M(#11) Bb7(9)
 15 Bb7M(9) Dm7(b9) G7(b9)
 17 Cm7 Cm/Bb Am7(b9) D7(b9) Gm7 Gm/F Em7(b9) A7(b9)
 24 D7M Bm7 Em7(9) A7(13) Dm7(9) G7 Cm7 F7(b9)
 25 Bb7M(9) Ab7(9)

Toque junto bossa nova – Triste (Conceição, 2008, p. 26)

É possível notar que as figuras rítmicas são quase as mesmas nos dois estilos, predominando o ritmo pontuado, eventualmente intercalando com o uso de semínimas, semicolcheia e colcheia, a síncope amaxixada, ou então pausa no primeiro tempo e ataque no segundo, como no surdo das escolas de samba.

Sobre a escolha das notas para a linha de baixo, além do uso das quintas dos acordes no registro grave, outras notas podem também ser incluídas, especialmente como notas de passagem, diatônica ou cromática. Para Coker, a linha de baixo deve “delinear as notas da harmonia, utilizando-se principalmente das fundamentais e quintas ou, pelo menos, de notas da tonalidade” (citado por Campos, 2014, p. 55). Giffoni, por sua vez, afirma que “partindo da tônica, é possível criar diversas combinações nos demais graus do acorde, o que proporciona novas opções de condução de samba” (1997, p. 12). Sendo assim, para a construção da linha de baixo, pode-se usar notas de arpejo, notas pedal, aproximações cromáticas e, eventualmente, tensões de acorde.

Vejamos, abaixo, algumas sugestões dadas por Adriano Giffoni:

Diagrama de 32 padrões de condução de samba em 2/4, organizados em 4 linhas de 8 padrões cada. Cada padrão mostra um acorde e uma sequência de notas com setas indicando o movimento.

- 1. CM7: T, 5, 5, M7
- 2. DM7: T, 5, 5, M7
- 3. G7: T, 5, 5, 5
- 4. EM7: T, 3, 5, M7
- 5. DM7: T, 5, 5, M7
- 6. E6: T, 6, 5, 6
- 7. D6: T, 3, 6, 5
- 8. C7: T, 5, 3, 5
- 9. Dm7: T, 5, 7, 3
- 10. Em7: T, 5, 5, 7
- 11. Am7: T, 3, 5, 3
- 12. Bm7: T, 5, 5, 7
- 13. Cm7: T, 7, 3, 5
- 14. Gm7: T, 7, 5, 7
- 15. Em7: T, 7, 5, 3
- 16. Dm7: T, 3, 5, 5

Padrões para condução de samba (Giffoni, 1997, p. 12)

O mesmo autor logo após nos apresenta alguns exemplos combinando diferentes notas dos acordes.

Exemplo de condução de samba em 2/4 com 3 linhas de música. Cada linha mostra um acorde e uma sequência de notas com setas indicando o movimento.

- 1. CM7: T, 5, 5, M7
- 2. Bb7: T, 5, 5, 5
- 3. CM7: T, 5, 5, M7
- 4. DM7: T, 5, 5, M7
- 5. EM7: T, 5, 5, 7
- 6. DM7: T, 5, 5, M7
- 7. EM7: T, 5, 5, 7



Padrões para condução de samba – Exemplo para praticar (Giffoni, 1997, p. 13)

Como se pode perceber pela imagem acima, predomina o uso da quinta no segundo tempo de cada compasso, no registro grave, à exceção do segundo compasso do quarto exemplo, em que Giffoni propõe a repetição da fundamental, e do exemplo cinco, em que sugere a quinta no segundo tempo no registro agudo.

Outro fator muito importante e que merece destaque diz acerca do baixo e sua relação com outros instrumentos de percussão. Em importante estudo sobre o assunto, reunindo dez entrevistados, Castanheira (2016) pôde relatar que muitos baixistas recorrem às células rítmicas de outros instrumentos das baterias e percussões das escolas de samba para construir *grooves* e levadas.

Em depoimento a Castanheira, Rodrigo Villa comenta que embora o surdo seja o instrumento mais próximo do baixo em termos de registro grave, o músico deve ouvir outros elementos da percussão, como o tamborim. Rodrigo Ferrera, outro entrevistado, comenta que, além do surdo, baseia-se por vezes nas células rítmicas do *hi-hat*, do tamborim e do pandeiro, e que a quantidade de notas e de interação depende diretamente da formação instrumental, se tem apenas bateria ou se tem mais percussionistas. Segundo afirma, “o *swing* do samba na verdade é entender os pequenos detalhes de cada instrumento de percussão” (citado por Castanheira, 2006, p. 86). Mais adiante, Ferrera diz considerar-se como um “percussor”, pensando mais ritmicamente para construir suas linhas de baixo.

O baixista Bororó relata que também considera o baixo como um instrumento percussivo, e gosta de ouvir e estudar a percussão de outros estilos musicais, pensando “percussivamente” e, a partir desta fusão de elementos e linguagens, criar algo realmente novo em suas levadas. Louis Louchard também afirma que, sendo uma ponte entre os diferentes elementos musicais e instrumentos de uma banda, o baixo tem uma “alma percussiva”, podendo ser considerado um instrumento tanto harmônico ou melódico quanto de percussão.

Arthur Maia, sobrinho de Luizão, afirmava que todo baixista deve tocar um instrumento de percussão, pois só desta forma se consegue sentir com mais intensidade e profundidade a essência da música de cada local. Conforme dizia:

“Ao meu ver, como músico, não só como contrabaixista, quando eu faço meus *workshops*, eu falo que *pra* pessoa entender, absorver, botar o relógio da música popular brasileira, ele tem que tocar percussão [...] eu acho que quem não observa isso perde uma parte interessantíssima que é exatamente a parte do ritmo brasileiro. Eu me considero também um ritmista, eu gosto de tocar percussão, bateria, batucar [...] no nosso caso a gente *tá* falando da música brasileira, mas imagina um cara tocar salsa e não se basear na percussão da salsa. Tocar música africana e não ter esse tipo de entendimento, o cara fica perdido. Então eu sou um baixo percussionista também” (idem, p. 85).

Mais adiante, Arthur aprofundou-se mais sobre a questão:

“Como é que é o pandeiro do samba? Como é que é o pandeiro do partido alto? Como é que é o samba de roda? Como é que é o agogô da escola de samba? Então eu acho que esses parâmetros são principais para o baixista. Antes de pegar no instrumento! O surdo acentua no dois, mas e aquele aro ali? Que que o percussionista toca no aro ali? Como é que é aquela subdivisão? [...] principalmente o samba, você tem que *tá* inserido também nessa parte porque é dali que você vai começar a fazer a tua levada, porque se você se prender muito a essa coisa do surdo você vai ficar muito preso” (idem, p. 86).

Adriano Giffoni, outro entrevistado por Castanheira, explica que o tipo de samba e o andamento típico de cada um define a instrumentação da banda, o que por sua vez condiciona como o músico deve comportar-se ritmicamente, seja de maneira mais comedida, privilegiando o uso de semínimas, ou tocando um *groove* com mais notas pontuadas. Em andamento médio, Giffoni afirma que geralmente observa a combinação entre a caixa e o bumbo, e combina sua levada junto com o baterista. Por fim, comenta que em certos momentos se baseia nas figuras rítmicas do pandeiro, como no caso do samba de partido alto, e também nas figuras tocadas pelo repinique, o que lhe permite soar menos “americano” e incorporar elementos da musicalidade brasileira à seu *slap* no samba.

Em depoimento parecido com o de Giffoni, e que vem de encontro ao que afirmávamos há pouco acerca do debate entre samba e bossa nova, o baixista Ivan Machado menciona a expressão *sambete*, explicando tratar-se daquele “samba mais de apartamento, que veio da bossa nova, mas tem o samba, com

aquele baixo mais parecido com o do Luizão” (idem, p. 76). Já Florindo, um pouco na contramão dos demais entrevistados, afirmou que para ele “na maior parte do tempo o baixo é o tantã, que tá ali no meio da parada”, e que embora em alguns momentos o baixo até faça o trabalho do surdo, “na condução mesmo, ali com a batera ele é o *tantanzinho* [...] é aquele molho ali do médio grave” (idem, p. 84).

Ainda nesta mesma pesquisa, Louis Louchard, que tem como referências percussivas o surdo e do tantã, explica que o timbre do baixo no samba também depende da formação da banda, pois se tem muitos instrumentos de percussão, precisa explorar melhor os médios do baixo, para que o som não fique muito “escondido” atrás dos tambores graves, ao passo que, se tem apenas uma bateria, a equalização se torna mais livre, ao gosto do próprio músico. Contudo, Louchard afirma que por ter sido primeiro violonista do que baixista, pensa o instrumento antes de forma melódica do que ritmicamente. Louchard também comenta que o baixista deve soar mais contido quando a banda conta com um violão de sete cordas, para não haver muito choque de informações. Segundo afirma, “quando ele [violão de sete cordas] está se movimentando muito, você tem a opção de tocar com a percussão, né? Mais como percussionista. E quando ele está mais comportado [...] você pode criar uma frase” (idem, p. 75).

Outro baixista que compõe suas levadas inspirado no violão do choro é Dininho, filho do grande Dino sete cordas, referência no estilo. Em depoimento a Guedes, Dininho afirma que seu estilo é “diferente daquele estilo de surdão, do grande baixista Luizão Maia, que tanta gente segue”, um estilo que Luizão chamava de “surdo de cordas, uma simbiose com o surdo”. (2003, p. 142).

Sobre tocar junto com violonistas de sete cordas, segundo Jorge Helder:

“[...] o violão de sete cordas fraseia muito. No caso o baixo vai ter que tocar o mínimo possível *pra* poder se encaixar dentro de uma roda de samba [...] Fica mais simples, fica mais fácil pro baixista quando não tem um violão de sete cordas, porque ele pode se movimentar mais, ele pode participar mais...com mais notas, se for o caso, se for necessário” (citado por Castanheira, 2006, p. 74).

O entrevistado ainda colocou que, para ele, o baixo está mais próximo do pandeiro do que do surdo, e que se baseia bastante tanto na levada rítmica quanto nos efeitos do instrumento para criar seus *grooves*. Nas suas palavras:

“O pessoal fala que o baixo é bumbo de corda, mas eu acho que o baixo está mais para o pandeiro do que o surdo. Porque no pandeiro você tem todos os repiques...a levada principal do samba...tocar o tempo forte ou tocar no segundo tempo. E o baixo tem muito isso, de fazer os *pick-ups*, né? Como a gente fala. Que são os repiques do pandeiro. Até fazer os *ghost notes*, né? Que é aquilo que o Jaco Pastorius fazia muito. Eu acho que essa relação entre baixo e pandeiro é uma grande escola pra você, que quer tocar samba” (idem, p. 84).

Sobre estes efeitos percussivos, Ferreira começa explicando que “no contrabaixo elétrico as notas fantasmas podem ser executadas abafando-se as cordas, quer com a mão direita, quer com a mão esquerda, o que cria um som percussivo”, e que este recurso, além de ser amplamente utilizado no samba, tem como pioneiro o baixista Luizão Maia. (2017, p. 6). Além disso, o autor ainda menciona outro efeito característico do timbre de Luizão, utilizando um *pizzicato* misto de dedo com unha, deixando o som mais claro e definido (idem, p. 7).

Novamente a respeito do timbre do baixo no samba, Zé Luís, Arthur Maia e também outros músicos costumam mencionar sobre a sonoridade de Luizão, que fazia uso da unha para extrair um som mais definido. Como afirma Zé Luiz, “o lance era grave e ele tocava com a unha, tirava o som com uma frequência média, juntava com o surdo e aparecia, sobressaía” (idem, p. 73).

Além disso, Castanheira constatou que Luizão Maia, muito mencionado pelos entrevistados, é considerado unanimemente o principal nome do baixo no samba. Para Ferrera, por exemplo, Luizão “é o cara que realmente ensinou a galera a tocar samba – ó, gente, é assim que toca samba no baixo elétrico, ó – entendeu?” (idem, p. 66). Sobre o mesmo assunto, segundo Ivan Machado:

“Ele é o cara que nos disse, a todos nós, contrabaixistas, como é que se toca samba no contrabaixo. Então eu sigo aquela linha [...] Acho que se algum jovem baixista quiser aprender a tocar contrabaixo, qualquer contrabaixo, a gente tem aqui uma referência. Porque ele é referência *pros* músicos americanos. O John Patitucci que é um grande contrabaixista americano, uma cara que gosta de música brasileira. Quando ele tocava com Chick Corea, na *Electric Band*, ele praticamente se ajoelhou aos pés do Luizão quando viu Luizão” (citado por Castanheira, 2016, p. 67).

Também Bororó afirma ter escutado muito o trabalho de Luizão Maia, a quem ele chama de mestre de todos os baixistas, e responsável pelo início de sua história com o samba. Jorge Helder igualmente afirma que Luizão Maia é a grande referência e “método” para se aprender o baixo do samba.

Zé Luís e Arthur, ambos familiares de Luizão, deram bonitos depoimentos acerca de episódios que viveram com o grande mestre. Abaixo, dois trechos de suas entrevistas para Castanheira, realizadas em 2015. Primeiro, Zé Luis Maia:

“Ele vivia contrabaixo, os primos, os sobrinhos! ‘Ah, eu quero tocar baixo’. Ele pegava e dava um baixo. Deu um baixo pro Arthurzinho, deu um baixo pro Fernandinho, um outro *prum* primo meu, deu um baixo pra mim. Saía distribuindo contrabaixo. E era música o dia inteiro. Ele praticamente criou o samba *pro* contrabaixo. Foi o fundador” (idem, p. 62).

Abaixo, um relato de Arthur Maia acerca de seus primeiros contatos com a música brasileira, antes de tornar-se baixista:

“Meu primeiro contato com o samba no baixo foi vendo o meu tio tocar baixo. Sou sobrinho do Luizão Maia, *pra* mim o pai do baixo, meu pai do baixo, não só do samba, mas da MPB. Eu cresci ouvindo o Luizão tocar, eu era baterista e ele me dava umas novidades da bateria e a gente tocava na sala da minha casa (...) A minha primeira experiência foi, talvez, a primeira vez que eu me lembro de sentar e tocar com o meu tio, baixo e bateria, porque eu também, como baterista, eu tocava samba (...) que eu me lembre, com oito anos de idade tocando na sala da minha casa com o *Big Lue*” (idem, p. 61).

Outros autores também citam brevemente o nome de Luizão Maia, tais como Abramovitz (1999), que o define como o grande sistematizador do samba no baixo elétrico, a partir do final da década de 1960, também Oliveira (2015), que afirma ser Luizão um dos primeiros a utilizar o baixo elétrico no país, considerado o “pai” do *groove* brasileiro, referência no samba e outros gêneros, e Teixeira (2000), que menciona a sonoridade e o *swing* do baixo elétrico de Luizão como marca nas gravações de diversos artistas nas décadas de 70 e 80.

3. LUIZÃO MAIA

Morre no Japão o baixista Luizão Maia, 55

Luizão Maia, um dos principais contrabaixistas brasileiros, morreu ontem, aos 55 anos, em Tóquio, onde morava desde 1996. Desde a década passada, o músico sofria as consequências de um derrame. Fazia terapias de reabilitação, tocava só com a mão esquerda, mas já estava muito debilitado. Seu sobrinho, o também baixista Arthur Maia, que visitava o tio no Japão, providenciará o traslado do corpo para o Brasil. Carioca, Luizão Maia ganhou notoriedade ao acompanhar músicos e cantores como Tom Jobim, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Gilberto Gil, George Benson e Wayne Shorter. Ao iniciar sua carreira, nos anos 60, participou de grupos instrumentais como Rio Samba Trio, Fórmula 7 e Brazuca. Procurava unir tradição e inovação em sua forma de tocar.

São Paulo, sábado, 29 de janeiro de 2005.
FOLHA DE S. PAULO

3.1. O dono do *swing*

Uma das tarefas que ainda se mostra muito difícil, em algumas áreas específicas da investigação acadêmica, é a de encontrar informações biográficas suficientes para a realização de um trabalho, e que estas informações possam ser utilizadas como fundamentação teórica de forma segura e confiável. Ainda que seja relativamente fácil se esbarrar com matérias sobre quase tudo na internet – seja através de vídeos do *YouTube*, *podcasts*, *blogs*, *websites*, páginas de *Facebook* e revistas *on-line* –, as informações são quase sempre muito repetidas, por vezes superficiais e carecem de dados referentes às origens e fontes pesquisadas.

No que tange a Luizão, os artigos encontrados na internet são escritos quase sempre por baixistas, músicos e admiradores do artista, restringindo-se ou a análises musicais de pequenos trechos de suas gravações – ao vivo ou em estúdio –, ou sobre episódios esparsos de sua carreira. Em suma, trata-se de informações dispersas na internet, a maioria sem conexão alguma entre si. Além disso, quase nunca possuem publicação ligada à órgãos de investigação científica, nem passam pelo aval de editoriais de livros e revistas impressos. Ademais, de acordo com a apuração ora realizada, não existe biografia alguma escrita sobre a vida e a obra de Luizão Maia. As publicações de cunho científico que trazem a sua

figura, seja ou não como protagonista, debruçam-se muito pouco sobre sua história, profissional ou pessoalmente falando.

Dentro deste cenário, o presente trabalho acaba por adquirir ainda maior relevância, sendo, ao que tudo indica, se não o pioneiro, ao menos um dos primeiros a tratar destas questões de forma mais aprofundada. Por esta razão, para se falar um pouco sobre sua trajetória, a solução encontrada foi vasculhar por artigos na internet, recolhendo um grande número de publicações “não oficiais”, cruzando os dados comuns a todos ou quase todos, e que foram citados pela maioria dos pesquisados como informação relevante acerca da vida e da obra do baixista. Também se utilizou a revista *Baixo Brasil* de outubro/novembro de 2008, primeiro número, da editora DPX, batizada como “Edição Histórica”, e que traz como matéria principal, em sua capa, o baixista Luizão Maia.

“O dono do *swing* do país?!” Era esta a pergunta que, segundo Maragno, Elis Regina fazia com ar de brincadeira debochada, referindo-se ao seu baixista (2008, p.14). Trata-se de Luiz de Oliveira da Costa Maia, mais conhecido pela alcunha de Luizão Maia, nascido no dia 03 de abril de 1949, na cidade do Rio de Janeiro, falecido em 28 de janeiro de 2005, com 55 anos de idade, em Tóquio, Japão, vítima de seu terceiro acidente vascular cerebral.

Carioca de Vila Isabel, subúrbio do Rio de Janeiro, segundo a mesma autora (2008, p. 16), Luizão costumava citar o músico e compositor Noel Rosa, seu conterrâneo e um dos principais símbolos daquele bairro, o qual dizia: “Vila Isabel dá samba”. Com o músico Luizão Maia, afinal, não foi diferente.

Ainda segundo Maragno, Luizão começou a “dar samba” por volta dos treze anos de idade, observando seus irmãos tocarem e ensaiarem em sua casa. Aproveitava as pausas nos ensaios para furtar o violão e repetir alguns acordes que os tinha visto fazer. Desta forma, Luizão Maia “aprendeu a tocar e descobriu com o violão seu talento natural para a música” (p. 16). Dois anos mais tarde, então com quinze anos, substituiu o violão e a guitarra pelo contrabaixo acústico, pedindo a seu pai o instrumento.

Em entrevista a Jorge Pescara, no ano de 1997, Luizão contou um pouco sobre seu primeiro contrabaixo, conforme trazemos, abaixo:

“Meu pai acreditou em mim. Ou seja, eu disse para o meu pai: ‘Pai, eu quero um baixo’. Meu pai não era uma pessoa rica. Trabalhava numa indústria alemã de remédios, chamada *Schering*. Eu arrumei o baixo, ele foi lá comigo para comprarmos. Bom! Aí comprei o instrumento. Era muito ruim. Mas foi até que consegui tirar som com ele. Era um baixo acústico tcheco, ruim pra caramba. Com corda de tripa e uma lateral pintada de preto. Terrível!” (2013, *on-line*)

Ainda segundo esta entrevista, não demorou muito para que o baixista, com apenas quinze anos de idade, iniciasse sua carreira profissional, em 1964, tocando com Chico Batera e Tânia Maria. Segundo Rocha (2019, *on-line*), apesar da pouca idade com que começara a tocar profissionalmente, desde seu início Luizão Maia já despontava no cenário musical carioca. Para Randi (2015, *on-line*), mesmo adolescente, Luizão Maia já acompanhava diversos músicos pela noite carioca, passando a ser, em seguida, muito requisitado para trabalhar como músico de estúdio em gravações. Além de ser músico do *Rio Samba Trio*, acompanhava, artistas de grande porte, como Nelson Cavaquinho, entre outros.

Segundo Maragno (2008), no tempo em que atuou como contrabaixista acústico, Luizão gravou alguns importantes discos de música brasileira. Entretanto, Luizão Maia não estava satisfeito com a sonoridade do instrumento, e percebeu que para ser mais “ouvido” deveria migrar para o baixo elétrico. Em depoimento a Pescara, afirmava Luizão:

“Eu tocava o baixo acústico, mas ninguém escutava o que eu estava tocando. Acontecia o mesmo com os outros. Em São Paulo tinha o Chú Viana. O Chú tocava pra caramba, mas não dava pra ouvir. Aí veio o baixo elétrico e todo mundo podia ouvir” (2013, *on-line*).

Foi então que, de acordo com Maragno (2008), Luizão Maia adotou o recém criado baixo elétrico como seu instrumento principal, em 1966. Nesta mesma época, entre outros trabalhos, Luizão começou a tocar jazz com o saxofonista Assis Brasil, ingressou no conjunto *A Brazuca*, com o qual se apresentou em shows e festivais de música, além de ter formado o respeitado grupo *Fórmula 7*, junto de grandes músicos brasileiros como Márcio Montarroyos, Hélio Delmiro e Cláudio Caribé. Segundo Freitas (2012, *on-line*), com esta banda “gravaram três discos, com diversas formações, tocando tudo que era sucesso na época: *Stevie Wonder*, *Koll & The Gang*, *James Brown*, *Blood Sweat & Tears* e, claro, os *Beatles*”.

Acrescenta ainda, este autor, que a migração para o baixo elétrico abriu novas possibilidades para Luizão, com um som mais pesado, mais vibrante e cheio de timbres. Para Neto (s/d, *on-line*), “em uma época de transição entre os instrumentos acústicos e elétricos, [Luizão] 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”.

Complementa-se esta afirmação na fala de Maragno:

“A linguagem antes de Luizão era completamente diferente. A participação do contrabaixo na música brasileira era restrita ao baixo acústico ou ao violão 7 cordas. As linhas do acústico eram extremamente simples, apenas repetindo a marcação do tempo com as fundamentais do acorde.” (2008, p. 14).

E Luizão seguia sendo muito requisitado para atuações, não somente ao vivo, mas também como músico de estúdio. Segundo Gushi (2012, *on-line*), neste pouco tempo como músico profissional Luizão já havia gravado com grandes nomes da música popular brasileira. Para Ferreira (2017, p. 4), “mesmo não possuindo estudo formal em música, mas consciente da necessidade de ter conhecimento em leitura musical, o músico Luizão Maia estudava constantemente, se aperfeiçoando e pesquisando”. Ademais, ainda de acordo com Ferreira, Luizão afirmava que, ao contrário dos músicos de orquestra, que já sabem antecipadamente o que terão que tocar, o músico popular que trabalha em estúdio de gravação costumava ser “surpreendido com o material a ser gravado apenas no momento em que adentrava ao estúdio”.

Com Luizão Maia, portanto, não seria diferente. Conforme nos afirma Maragno (2008), músicos como Luizão saíam de casa e somente no estúdio é que descobriam o que iriam tocar. Segundo a autora, era preciso resolver o “problema” na hora, ali mesmo, no estúdio. Neste sentido, acrescenta a autora:

“Luizão Maia gravava em uma época em que o arranjador não levava ao estúdio de gravação a música escrita, mas apenas dava sua sugestão de harmonia e sua ideia do que tinha em mente. A partir destas informações, deixava por conta dos músicos a criação de todo o ambiente do arranjo. Ali na hora. E Luizão gravou desta forma uma enormidade de discos com arranjos de baixo absurdamente perfeitos, lindíssimos, bons de ouvir, que davam o clima e faziam a diferença na música” (Maragno, 2008, p. 16).

Ainda sobre o trabalho como baixista de estúdio, de acordo com Rocha:

“Ouçam clássicos que fizeram a história e descubram Luizão! Ouçam Elis Regina, Chico Buarque, Gal Costa, Sivuca, Leni Andrade, Maria Betânia, Tim Maia. Ouçam, com um bom fone de ouvido para escutar bem o baixo! Independente do seu estilo ou gosto musical, pois cultura sempre faz bem e informação não ocupa espaço. Ouçam! Além de ouvir Luizão, vão degustar boa música. Nosso orgulho. O melhor produto de exportação. A música brasileira!” (citado por Ferreira, 2017, p. 4)

Mas foi tocando samba que se pode dizer que a estrela de Luizão Maia brilhou mais. Verdadeiro *expert* do samba no baixo elétrico, “responsável pela criação de uma percussão no baixo que soava como o surdo” (Rocha, 2019, *on-line*), Luizão revolucionou a maneira como os baixistas tocam este estilo musical. Conforme aponta Randi (2015, *on-line*), é possível afirmar que Luizão Maia é “o pai do baixo no samba”. E segue: “se hoje você, baixista, toca samba acentuando o tempo ‘2’, na mesma intenção do surdo da percussão, saiba que o responsável por esse detalhe foi ele – Luizão Maia”. Também temos a autora Gushi (2012, *on-line*), afirmando que “nesse instrumento [Luizão] criou o chamado ‘samba no baixo elétrico’, uma percussão no baixo que soava como surdo”.

Conforme ressalta Maragno:

“Luizão adotou de forma pioneira o baixo elétrico e, com total domínio do samba, criou a forma de se tocá-lo usada até hoje: simular o efeito sonoro do surdo, com diferenças de intensidade, variedades de notas (não existem no surdo), e acrescentando artifícios rítmicos” (2008, p. 14).

No mesmo sentido, de acordo com Freitas:

“De tempos em tempos um determinado músico desenvolve um estilo. Alguns dizem que criou algo novo. [...] no Brasil, o aprendiz de baixista que quiser tocar samba e bossa tem que ouvir Luizão Maia. Ponto final. Esse criou um estilo. Podem colocar na vitrola qualquer disco anterior a Luizão Maia que vocês vão me dar razão. É conhecido como o inventor do ‘sambaixo’” (2012, *on-line*).

Ainda de acordo com Freitas (2012), foi nesta época que Luizão rapidamente se tornou o baixista preferido da cantora Elis Regina. Acerca deste fato, Negromonte (2015), Randi (2015), Rocha (2019) e Duprá (s/d), autores de quatro dos artigos *on-line* pesquisados, e com redações muito semelhante –

quicá, copiadas –, afirmam que, já sendo um dos baixistas mais requisitados tanto ao vivo como em estúdio, Luizão Maia foi, enfim, convidado para acompanhar Elis Regina, atuando ao seu lado por cerca de treze anos, até o falecimento da cantora, em 19 de janeiro de 1982. Esta informação é relativamente desmentida por Faria (2015) e Maria (2015), os quais afirmam que Luizão passou mesmo a integrar a banda de Elis Regina em 1972, muito embora tenha gravado seu disco *Em Pleno Verão*, em 1971, um ano antes do ingresso definitivo no grupo desta renomada cantora. Neste tempo, ganhou ainda mais notoriedade e fama, no Brasil e no exterior, consagrando-se para sempre como ícone do samba no baixo elétrico.

Novamente segundo Freitas (2012, *on-line*), “a fase que Luizão mais curtiu foi com Elis Regina. O time era muito forte. Era só ‘swing’. Foram grandes discos. Elis sabia escolher a sua ‘cozinha’”. Os pianos, arranjos, direção e produção musical, ficavam a cargo de César Camargo Mariano, músico com quem Elis também foi casada – desta união, ressalta-se, nasceram dois grandes nomes da música popular brasileira: o cantor Pedro Mariano e a cantora Maria Rita. Quanto ao restante da banda, a guitarra ficava sob responsabilidade de Hélio Delmiro e a bateria era encarregada por Paulinho Braga.

Mas não foram somente estes quatro músicos que tocaram ao lado de Luizão Maia no time de Elis Regina. Mesmo antes da entrada de Luizão, e durante seu percurso ao lado da cantora, outros instrumentistas passaram pelo grupo, alguns atuando somente nos palcos, outros participando não somente nos shows mas também nas gravações dos mais de vinte discos da carreira da cantora, sejam álbuns de estúdio ou ao vivo em concertos, sejam trabalhos lançados ainda em vida ou póstumos, após 1982, ano de seu falecimento.

Um destes exemplos é o percussionista Chico Batera, músico com o qual Luizão já houvera tocado antes, e que estava presente no lendário concerto de 20 de julho de 1979, no *Montreaux Jazz Festival*, na Suíça. Houve também, neste concerto, a participação de Hermeto Paschoal numa *jam session* especial, em que foram interpretadas as canções *Corcovado*, *Garota de Ipanema* e *Asa Branca*. De acordo com Randi (2015, *on-line*), o disco *Elis Regina – Montreaux Jazz Festival*,

que é um do discos póstumos da cantora gaúcha¹², e quem tem Luizão Maia na banda, é considerado por muitos como “uma verdadeira aula de baixo”. “*Luisón à la basse*”, foi como Elis Regina lhe apresentou, carinhosamente.

O *Long Play* (LP) deste concerto foi lançado somente em 1982, após a morte de Elis Regina, pela gravadora *Warner Music*. Segundo afirma Neto (s/d, *on-line*), sabe-se que a cantora não havia gostado da sonoridade do concerto, não tendo autorizado sua produção. Devido à grande lotação do evento, foram realizados dois concertos, um à tarde, e outro à noite. Descobriu-se, logo após seu falecimento, que ambos os *sets* haviam sido gravados, e para a sorte dos fãs de Elis e fãs da boa música brasileira, o disco foi finalmente comercializado. Em 2001 o álbum foi relançado, trazendo desta vez mais canções, além da *jam session* com Hermeto Paschoal, anteriormente mencionada.

Contudo, dá-se aqui especial destaque àqueles músicos previamente citados – César Camargo Mariano no piano, Hélio Delmiro na guitarra, Paulinho Braga na bateria, Luizão Maia no baixo elétrico –, por terem participado dos discos utilizados como material de análise para esta investigação, conforme fora dito já anteriormente, quais sejam: *Elis* (1972), e *Elis & Tom* (1974) – o guitarrista Hélio Delmiro só ingressou na banda de Elis Regina em 1973, por sugestão de Luizão Maia, substituindo o músico Olmir Stocker, o qual, por sua vez, já havia substituído Luiz Cláudio Ramos, responsável pela indicação de Luizão para este grupo (Faria, 2015, p. 83; Maria, 2015, p. 203-204).

Durante o tempo em que atuou ao lado de Elis Regina, Luizão tocou em importantes palcos ao redor do mundo, destacando-se, de acordo com Gushi (2012) e Rocha (2019), além do concerto em Montreaux, na Suíça, os shows no *Teatro Olympia* de Paris, na França, e uma apresentação na TV Alemã, esta última ao lado do compositor francês Michel Legrand. Também neste período – meados dos anos 1970 –, Luizão Maia viajou para o Japão, onde tocou com importantes nomes do jazz internacional, tais como Herbie Hancock, Wayne Shorter e Sadao Watanabe. Além disso, de acordo com Gushi e Rocha, Luizão seguia sendo muito requisitado por diversos artistas brasileiros e internacionais para atuar em

¹² Relativo ao estado brasileiro do Rio Grande do Sul, ou seu natural ou habitante. "gaúcha", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/gaúcha> [consultado em 06-05-2020].

gravações, tendo trabalhado, entre outros, com os músicos Lee Ritenour, George Bensons e Toots Thielemans.

3.2. Luizão após Elis

Ainda segundo estes autores, logo após a morte de Elis Regina, entre 1982 e 1983, Luizão formou o grupo instrumental *A Tampa*, juntamente com os músicos João Rebouças, Zé Luis de Oliveira, Victor Biglione e André Tandetta. De acordo com Freitas (2012, *on-line*), a exemplo da banda Fórmula 7, esse grupo teve vida efêmera, logo dissolvendo-se. Voltando a Gushi e Rocha, também neste período – princípio dos anos 1980 –, Luizão Maia excursionou com o cantor e guitarrista brasileiro Toquinho em digressão pela Itália. Em 1986 e 1987 participou de uma série de shows pela Escandinávia com o músico Sivuca.

De acordo com Gushi (2012), Randi (2015) e Rocha (2019), nesta mesma época, meados dos anos 1980 – Luizão logo iniciou sua carreira de compositor, inaugurando-a com a canção *Chorinho com Xis*, a qual segundo Falcon (2014, p. 11) trata-se de um choro *jazzístico* para contrabaixo, a qual veio a ser gravada pelo grupo sueco *Guitar Unlimited*, com participação do contrabaixista dinamarquês Niels-Henning Ørsted Pedersen. Esta gravação deixou Luizão muito orgulhoso e feliz, visto que Niels Pedersen era um de seus grandes ídolos no instrumento, conforme podemos observar em sua entrevista para Pescara:

“Eu gosto mesmo é Bebeto do Tamba Trio, ficava emocionado com ele. Do Tião neto do Bossa Três, do Sergio Barroso, Ron Carter... eu pensava até que ele era mais velho, mas é mais ou menos a minha praia. O que eu mais gosto é o Neils Pedersen. Fiz um chorinho uma vez, chamado ‘Chorinho Com Xis’, para contrabaixo, aí o Neils Pedersen gravou. Cara, este foi o maior premio que eu recebi, o cara que eu mais gosto gravou minha música” (Pescara, 2013, *on-line*)

Coincidentemente, o contrabaixista dinamarquês faleceu três meses após a morte de Luizão, conforme nos lembra Maragno (2008, p. 17).

Voltando aos autores Gushi, Randi e Rocha, pouco tempo depois, em 1989, Luizão Maia fundou a banda Banzai, integrada pelo músico Paulo Braga e outros instrumentistas, realizando apresentações em diversas casas noturnas cariocas. Com esta banda participou do *Free Jazz Festival*, sendo considerado o melhor

grupo de música instrumental brasileira pela crítica especializada, naquela edição do evento. Em 1990 teve outra peça sua gravada, a música *Besteira*, desta vez pela cantora Lisa Ono, artista com a qual também excursionou pelo Japão.

Ainda nessa época, Luizão Maia começou a trabalhar como produtor musical e arranjador, atuando, entre outros, com a cantora japonesa Yuming. O disco de Yuming que Luizão Maia produziu, lançado em 1991, e que contava com canções de samba e bossa nova, foi um grande sucesso de vendas. Em 1993, Luizão Maia retornou ao Japão, desta vez com a cantora brasileira Gal Costa, voltando a tocar com Sadao Watanabe, na ocasião.

Infelizmente, em 1994, Luizão sofreu um acidente vascular cerebral. Em decorrência disto, conforme Maragno (2008, p. 16), o lado direito de seu corpo ficou praticamente todo paralisado, comprometendo muito seus movimentos. Segundo Dupra (s/d, *on-line*), vários de seus amigos artistas, como Djavan, Gilberto Gil, Gal Costa, Chico Buarque, Marcos Valle, Jair Rodrigues e Paulinho da Viola, entre outros, realizaram shows beneficentes afim de arrecadar fundos para auxiliar nos tratamentos médicos do instrumentista.

Voltando a Maragno (2008), em função episódio Luizão passou então a morar no Japão, ao lado de sua esposa, Yoko Bekku, onde pôde começar alguns tratamentos alternativos, buscando reabilitar seus movimentos. Desta forma, sem desistir, driblou a enfermidade e conseguiu continuar trabalhando. Desenvolveu uma técnica própria em que tocava somente com a mão esquerda – algo semelhante à técnica do *tapping* –, e assim permaneceu atuando em shows de música brasileira. Neste sentido, segundo a autora:

“O que para muitos músicos poderia ser algo que definitivamente e irremediavelmente acabasse com uma carreira de sucesso, para Luizão foi uma questão de adaptação e superação. Com determinação, desenvolveu uma nova forma de tocar, apenas com a mão esquerda batendo os dedos nas notas, como como a técnica de *tapping*” (2008, p. 16).

Em 1998, Luizão participou do concerto *Tributo a Elis Regina*, ao lado de seu ex-companheiro de banda, Hélio Delmiro, além da cantora Nana Caymmi, no *Town Hall* de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. Segundo afirma a autora, tocando apenas com sua mão esquerda, o músico atraiu a admiração do público, conquistando ótimos elogios por parte da crítica especializada.

Para finalizar, segundo Randi (2015), Luizão Maia venceu por dez anos as barreiras de sua enfermidade. Contudo, em 28 de janeiro de 2005, após sofrer seu terceiro derrame, o músico carioca não resistiu e veio a falecer. Conforme a nota impressa do jornal Folha de São Paulo, de 29 de janeiro daquele ano, seu sobrinho e também baixista Arthur Maia, que visitava o tio naquela ocasião, na capital japonesa, tratou do traslado do corpo de volta para o Brasil.

* * *

A esta altura, mensurar a relevância e a contribuição de Luizão para o baixo elétrico e para a música brasileira seria mera repetição, seria um “mais do mesmo”, como diz o jargão. Contudo, valem aqui alguns breves registros, a fim de se embasar estas afirmações. Em recente estudo sobre baixo elétrico no samba, Castanheira (2016) nos mostra quão evidente é a importância de Luizão para a história do instrumento, para a história deste gênero musical, e logicamente, sua relevância para toda a história da música popular brasileira. É unânime a presença de Luizão na fala dos dez baixistas entrevistados para sua investigação. Todos afirmam, de forma categórica, que quando se trata de tocar baixo no samba, Luizão é sempre o primeiro e principal exemplo a ser seguido. Todos os músicos consultados, entre eles Arthur Maia e Zé Luiz Maia, sobrinho e filho de Luizão, respectivamente, colocam o grande mestre como principal responsável pela criação de uma linguagem musical tipicamente brasileira para o baixo elétrico, especialmente no gênero do samba. Todos confessam que, mais cedo ou mais tarde, recorreram às gravações do Luizão para se desenvolverem musicalmente neste estilo. Nas palavras de Castanheira:

“Arthur Maia [sobrinho] e Zé Luis [filho] Maia também demonstravam bastante atenção nas práticas que desenvolviam com Luizão. Ainda como baterista, Arthur Maia percebeu aspectos do baixo que iria utilizar posteriormente, mas que naquele momento não tinha uma intenção de aprendizado imediato: “eu comecei a sentir aquela pegada do Luizão, que era uma coisa que...na verdade depois eu entendi o quanto ela modificou o sotaque da música brasileira, né”. Neste sentido, a audição de Arthur estaria mais ligada à escuta atenta. Por outro lado, pode-se imaginar que Zé Luís Maia, que ouvia seu pai tocando baixo diariamente, poderia tentar retirar dali algum conhecimento para o instrumento que começava a tocar, sendo desta forma uma escuta intencional” (2016, p. 63).

E, mais adiante, complementa:

“A constante presença de Luizão Maia tocando e gravando com artistas que interpretavam sambas influenciaram o gosto musical de alguns entrevistados pelo gênero. Alguns tiveram a oportunidade de, além de ouvir, assistir e conviver com Luizão Maia, enquanto outros criaram esta relação a partir da escuta de gravações. De qualquer modo, de perto ou de longe, a escuta de Luizão aparece como fundamental em seus processos de construção como baixistas” (idem, p. 65).

Para Ferreira (2017, p. 4), mesmo sendo no samba a sua destacada marca registrada como baixista, Luizão como músico exímio tocava também outros estilos e ritmos, o que naturalmente proporcionou um currículo tão vasto de artistas com quem trabalhou, seja em palco ou em estúdio, conforme mencionado já na introdução do presente trabalho. Além de tudo o que já fora citado, logicamente uma enorme herança de valor incalculável, de acordo com os textos pesquisados, Luizão Maia também deixou, além de um disco gravado com dez faixas inéditas, mais uma série com cerca de 50 composições próprias.

4. METODOLOGIA & ANÁLISES MUSICAIS

4.1. Metodologia de análise

Como fora dito na introdução do trabalho, bem como em diferentes pontos do texto, o objetivo da presente investigação era identificar quais são os elementos rítmicos, melódicos e interpretativos que aparecem com maior frequência nas linhas de baixo de Luizão Maia no samba *Águas de Março*, de modo que pudessem ser considerados como padrão de sua linguagem musical deste gênero no baixo elétrico. De acordo com Meyer, “*style is a replication of patternings, [...] that results from a series of choices made within some set of constraints*” (1996, p. 3). E o autor, mais adiante, ainda acrescenta:

“It is the goal of style analysis to describe the patternings replicates in some groups of works, to discover and formulate the rules and strategies that are the basis for such patternings, and to explain in the light of these constraints how the characteristics described are related to one another” (1996, p. 38).

A seguir, o autor menciona a respeito dos possíveis critérios na seleção de peças musicais para o estudo de estilo em música. Segundo afirma, “the works in a group or repertory, which are treated as a set, will always have shared characteristics, but the basis for selection may be quite varied” (idem, idem). E propõe algumas opções para a seleção, dentre os quais cita-se os mais relevantes para esta pesquisa:

1. trabalhos de um único compositor/músico;
2. trabalhos escritos numa mesma área geográfica ou mesma tradição;
3. trabalhos escritos em um gênero particular;
4. trabalhos escritos para um segmento social definido, muito embora transcendam limites geográficos ou culturais.

Neste sentido, foram selecionadas duas gravações do samba *Águas de Março*, música de autoria de Tom Jobim, “roubada” por Roberto Menescal, produtor de Elis Regina à época, para que a lançasse aquele que seria certamente

o novo sucesso do maestro carioca. Tanto o foi, que no ano de 1974, dois anos após o lançamento da canção no álbum *Elis*, a música recebeu um novo registro, desta vez no disco *Elis & Tom*, gravado em Los Angeles no início daquele ano, versão que se consolidou como uma das grandes músicas do século XX, segundo opinião do crítico americano de *jazz*, Leonard Feather (Faria, 2015).

A ideia inicial para esta investigação era abarcar um número maior de músicas. Entretanto, o volume de conteúdo nas análises das duas versões de *Águas de Março* se mostrou tão extenso, que incluir mais três ou quatro músicas deixaria o texto final demasiado longo. Deste modo, optou-se por delimitar o objeto de pesquisa apenas a estes dois fonogramas mencionados, analisando-os um a um individualmente, bem como comparando-os entre si, num segundo momento, buscando seus elementos em comum e também os pontos divergentes, com o intuito final de se identificar os principais e mais presentes aspectos da linguagem musical de Luizão, tanto dos pontos de vista rítmico e melódico quanto de sua abordagem técnica e interpretativa.

Na lista apresentada anteriormente, extraída de Meyer (1996), pode-se perceber que o autor utiliza o termo “trabalhos escritos”, o que para a presente pesquisa não se encaixa muito. Não havendo partitura das linhas de baixo gravadas por Luizão Maia, foi preciso realizar antes a transcrição dos áudios originais. As transcrições foram preparadas pelo autor deste trabalho, e revisadas posteriormente pelo músico Adriano Giffoni. Sobre as diferenças entre estudar e analisar a música erudita tradicional e a música popular, de acordo com Tagg:

“[...] popular music cannot be analysed using only the traditional tools of musicology because popular music, unlike conservative notions of euroclassical music, is (1) conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, (2) stored and distributed in non-written form [...]” (1982, p. 41).

E, mais adiante, acrescenta:

“[...] notation should not be the analyst’s main source material. The reason for this is that while notation may be a viable starting point for much art music analysis, in that it was the only form of storage of over a millennium, popular music, not least in its Afro-American guises, is neither conceived nor designed to be stored or distributed as notation, a large number of important parameters of musical expression being either difficult or impossible to encode in traditional notation” (Tagg, 1982, p. 41).

Segundo Campos, a prática de transcrever “é de extrema importância para o desenvolvimento do vocabulário do estilo que ele pretende tocar”, fundamental para que o baixista “desenvolva as suas próprias linhas, criando padrões particulares do seu estudo” (2014, p.54). Também Berliner, no seu livro *Thinking in Jazz*, menciona acerca da escuta e da transcrição de discos como importantes ferramentas para o estudo de algum estilo musical, afirmando que “*students develop their understanding further from recordings, copying appealing bass patterns that complement particular harmonic movements*” (1994, p. 395).

A fim de se desenvolver um estudo pautado no processo de transcrição dos áudios, Castanheira nos traz os três tipos de escuta de Green, dentre os quais trazemos aqui o que se mostra mais afim com nossos propósitos de investigação, que é a chamada escuta intencional (*purposive listening*). Nas palavras do autor:

“[...] tem como característica, como o próprio nome já diz, a intencionalidade no ato do aprendizado através da escuta. Isto é, na escuta intencional o objetivo é prestar atenção de forma detalhada naquilo que está ouvindo para que dali possa retirar elementos que contribuam no ato de fazer música. Aprender uma música de ouvido, perceber a harmonia da mesma ou até analisar a música são exemplos de exercícios praticados através da escuta intencional” (Green citado por Castanheira, 2016, p. 57).

Semelhante à análise realizada por Campos (2014), e seguindo sugestão de Tagg (1982), utilizou-se como ferramenta metodológica a seleção de alguns parâmetros musicais, identificados e extraídos a partir das transcrições musicais dos fonogramas mencionados. Dos itens sugeridos e exemplificados por Tagg, destacamos aqueles que seriam mais pertinentes ao presente objetivo:

1. Aspectos de tempo: duração e relação com outros estímulos simultâneos e com as secções, pulso, tempo, métrica, periodicidade, motivos rítmicos e textura rítmica;
2. Aspectos melódicos: registro melódico, tessitura, tonalidade, motivos melódicos, timbre e contorno;
3. Aspectos de tonalidade e textura: centro tonal, tipo de progressão harmônica, idioma e ritmo harmônico, alteração de acordes, relação entre vozes, partes e instrumentos, textura composicional e método;

4. Aspectos mecânicos e de dinâmica: níveis de intensidade, acentuação, audibilidade das partes; *pizzicato, muting, etc.*

A partir destes conceitos e de nossas transcrições, foi possível reunir os elementos em dois grupos: padrões rítmicos e padrões melódicos.

1. Padrões rítmicos: identificação de todas as células rítmicas presentes nas transcrições, considerando o espaço de um compasso binário simples como delimitador para seleção de tais estruturas, agrupando-as junto na tabela, levando em conta o número de repetições de cada uma durante a música;
2. Padrões melódicos: a partir dos padrões rítmicos encontrados, houve a identificação de cada movimento melódico e sua relação com os acordes presentes na progressão harmônica.

Além destes, foram também analisados e esmiuçados os elementos técnicos e interpretativos que conseguimos detectar durante as transcrições. Abaixo, os termos utilizados e seus significados, elaborados a partir do que se encontrou nos livros *Building Walking Bass Lines* (Friedland, 1993), *Música Brasileira para Contrabaixo* (Giffoni, 1997), *Bateria e Contrabaixo na MPB* (Syllos & 2002), *Teoria da Música* (Med, 1996), além dos conceitos encontrados nas dissertações de Carvalho (2006), Souza (2007), Campos (2014), Castanheira (2016) e Ferreira (2017). Vejamos:

1. nota de aproximação cromática: nota que aproxima-se cromaticamente, seja de forma ascendente ou descendente, para um grau qualquer do acorde;
2. nota de aproximação diatônica: também chamada de “scale approach”, trata-se de uma aproximação semelhante à anterior, porém, fazendo uso de notas da escala, podendo ser cromática ou não;
3. nota de passagem: nota tocada na troca de um acorde para outro, sem fazer parte de nenhum dos acordes envolvidos;
4. cromatismo: movimento melódico que aproxima-se da nota alvo por meio de dois ou mais semitons consecutivos;

5. nota de antecipação de acorde: quando a nota que faz função de baixo do acorde é tocada antes do que prevê o ritmo harmônico da progressão;

6. arpejo: tocar as notas do acorde de forma melódica, não simultânea;

7. movimentação melódica: alternância entre as notas do acorde;

8. baixo pedal: utilização de uma mesma nota sob vários acordes, tocada de forma ligada, com uma nota bastante longa, ou através da repetição de várias notas de valores curtos, podendo ou não alternar entre diferentes oitavas;

9. *ostinato*: termo italiano para obstinado, persistente, originado no período Barroco, e refere-se a linhas de baixo de tamanho e forma variável, e que repetem-se de forma constante durante uma peça ou trecho musical;

10. *legato*: termo italiano para indicar que a passagem de um som para o outro deve ser feito sem interrupção;

11. *staccato*: termo italiano que significa destacado, e indica que os sons são articulados de modo separado, diminuindo a duração da figura escrita;

12. *slide*: termo em inglês para o recurso de deslizar ou escorregar o dedo pela corda de maneira rápida, semelhante ao *glissando*;

13. *ghost note (dead note/ muted note)*: termo em inglês para nota morta ou nota fantasma, e consiste numa nota com valor rítmico definido, prevalecendo o som percussivo, sem altura definida, possível de extrair pressionando as notas do braço do baixo elétrico com pouca força, ou encostando outros dedos sobre as cordas a fim de abafá-las;

14. *pizzicato*: fazer a corda vibrar através da ação direta dos dedos de sua mão dominante, que dedilha, e não com o arco de contrabaixo acústico;

15. *pick up*: termo em inglês para a técnica de bater na corda com a mão dominante, que dedilha, produzindo um *pizzicato* de som percussivo;

16. *hammer on*: termo em inglês que designa o ato de tocar uma nota sem dedilhar a corda, apenas com a mão que a pressiona contra os trastes da escala, aproveitando uma possível vibração oriunda de nota anteriormente tocada;

16. *groove*: expressão em inglês para a levada ou condução rítmica feita pelo baixista na música inteira ou apenas em determinado trecho.

17. convenção rítmica: também chamado apenas de “convenção” ou *kick*, diz respeito aos motivos ou células rítmicas executadas em conjunto por toda a secção rítmica ou apenas por uma parte dos instrumentos da banda.

Do material transcrito, portanto, foram extraídos os padrões rítmicos, melódicos, os elementos técnicos e interpretativos de Luizão nas duas gravações do samba *Águas de Março*. Posteriormente, foi feito o cruzamento dos dados coletados, buscando identificar os padrões mais frequentes, pertinentes e também contrastantes entre si, nas duas versões, apontando, por fim, aquilo que pensamos ser parte do estilo ou da linguagem musical do samba de Luizão Maia.

Um dos principais obstáculos encontrados durante as transcrições, e que voltaremos a mencionar mais à frente, diz respeito ao problema das notas abafadas. Devido à qualidade dos áudios e ao fato de que, na maior parte do tempo, bumbo da bateria e baixo elétrico tocam juntos o ritmo pontuado, nem sempre é possível afirmar de forma categórica se todas as notas do *groove* foram executadas pelo baixista, ou se apenas o baterista as tocou, especialmente em função da região grave em que ambos atuam. Noutros momentos, até é possível detectar o baixo, contudo, permanece a dúvida acerca da articulação, se foi nota cheia, *ghost note*, *staccato*, ou se foi apenas uma nota executada com menos força.

Um recurso de análise que pode contribuir é comparar a nota que se tem dúvida com outras que a antecedam ou sucedam, buscando um contraste de articulação que permita determinar a interpretação correta. Na mesma linha do que defende Campos (2014, p. 69), quando explica que, embora suas transcrições tenham sido feitas com profundo cuidado, a escuta das gravações originais possui grande importância para que novas considerações possam ser feitas, também aqui, nesta investigação, aconselha-se que cada baixista proceda a sua própria audição dos fonogramas, a fim de que possa interpretar as linhas de baixo de Luizão Maia do modo que lhe pareça mais fiel ao estilo do baixista.

4.2. Análise musical: *Águas de Março* (Elis, 1972)

Muito embora o propósito deste trabalho não seja analisar a música de Tom Jobim ou os arranjos de César Camargo, cabem aqui observações acerca da estrutura da composição. Em entrevista a Echeverria, Roberto Menescal, à época produtor de Elis Regina, contou uma interessante questão sobre a canção:

“Com *Águas de março* aconteceu outra história. Fui à casa de Tom Jobim e ele estava escrevendo um livro, não uma letra de música, e me disse que não estava pronta. Parecia um *telex* daqueles bem grandes. Para ele, aquilo era só a introdução. Gravamos como estava” (1994, p. 99).

E a verdade é que, um olhar mais atento à esta canção pode dar mesmo impressão de que estamos a ouvir uma “caixinha de música”, ou então o som que embala o movimento de um carrossel. De certo modo, a própria letra não acusa uma diferenciação entre estrofe e refrão, ou parte/seção A e B, *etc.* Somado a isto, outro fator que merece atenção é a escolha da harmonia. Pode-se dizer que Tom Jobim compôs a música com apenas quatro acordes, os quais, a depender do ponto da história que está a contar, revestem-se de diferentes substituições harmônicas e inversões de acorde, parecendo ser outra progressão, quando na verdade não é. Este recurso, aparentemente tão comum, potencializa este efeito narrativo que tem a canção. A tonalidade de ambas as versões está em Bb maior.

A

Bb^{maj7}/F Bb/A^b Gm⁶ Ebm⁶/Gb



Bb^{maj7}/F E⁹ Eb^{maj9} Ab⁹



B

Bb^{maj7}/F Bb^{9(sus4)} Bb⁹ Em^{7(b5)} Ebm⁶



Detailed description: The image shows three lines of musical notation in bass clef, 2/4 time, Bb major. Each line contains four measures, each with a slash indicating a placeholder for a note. Above each measure is a chord symbol. Section A (first two lines) contains: Line 1: Bb^{maj7}/F, Bb/A^b, Gm⁶, Ebm⁶/Gb; Line 2: Bb^{maj7}/F, E⁹, Eb^{maj9}, Ab⁹. Section B (third line) contains: Bb^{maj7}/F, Bb^{9(sus4)} Bb⁹, Em^{7(b5)}, Ebm⁶.

Como podemos notar, é um samba com basicamente duas secções, que chamamos de “A” e “B”, a primeira com oito compassos e a segunda com quatro, mas que parecem ser, na verdade, os mesmos quatro acordes, ora invertidos, ora substituídos. No primeiro sistema, o qual chamaremos por ora de [A1], temos a sequência Bbmaj7/F | Bb/Ab | Gm6 | Ebm6/Gb. Comparando este sistema com o próximo, Bbmaj7/F | E9 | Ebmaj9 | Ebm6, [A2], temos a seguinte configuração: novamente no primeiro compasso um Bbmaj7/F; no segundo compasso temos o acorde E9, que funciona como substituição tritônica de Bb/Ab; no terceiro compasso um caso de enarmonia, o acorde Ebmaj9 (Eb/G/Bb/D/F), que possui praticamente as mesmas notas do Gm6 (G/Bb/D/E); e, para concluir, outro caso de enarmonia, o acorde Ab9 (Ab/C/Eb/Gb/Bb), que possui quase as mesmas notas de Ebm6/Gb (Eb/Gb/Bb/C). Na parte [B], começa-se mais uma vez por Bbmaj7/F – embora em sua primeira aparição não esteja invertido –, seguido dos acordes Bb9sus4 e Bb9, que traz a novidade do Bb suspenso, no primeiro tempo do compasso, depois o acorde Em7(b5) (E/G/Bb/D), também enarmônico de Gm6, concluindo-se novamente no Ebm6, mas na posição fundamental. Esta progressão fica, portanto, Bbmaj7 | Bb9sus4 Bb9 | Emb7(b5) | Ebm6.

Dito de outra forma, é como se a música pudesse ser tocada com apenas uma das sequências, conforme vemos na tabela a seguir:

A1	Bbmaj7/F	Bb/Ab	Gm6	Ebm6/Gb
A2	Bbmaj7/F	E9	Ebmaj9	Ab9
B	Bbmaj7/F	Bb9sus4 Bb9	Em7(b5)	Ebm6

Reduzimos a sequência a uma combinação de acordes que esclarece mais facilmente a cadência harmônica. Analisando, de forma gradual, temos: primeiro grau; dominante secundário a preparar para o quarto grau; quarto grau maior; e, para finalizar, quarto grau menor, empréstimo modal do tom homônimo menor.

Bbmaj	Bb7	Ebmaj	Ebmin
I	V7-IV	IV	IVm

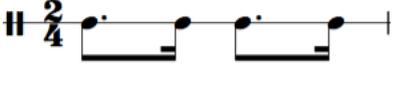
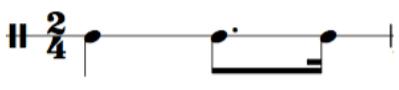
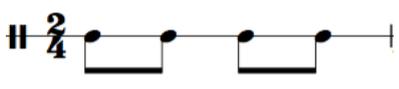
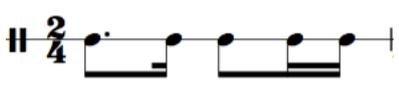
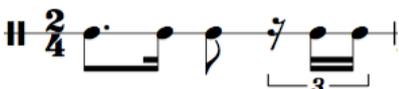
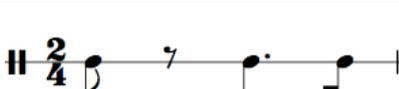
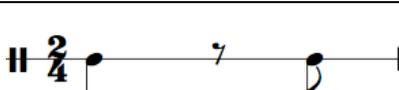
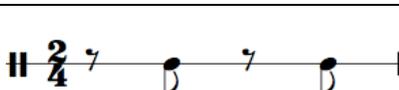
O destaque do arranjo, e que causa grande confusão para memorizar a sequência exata com que os acordes aparecem, é o fato de que se em certos momentos a parte “A” aparece incompleta, sem [A2], já em outros é estendida, mas repetindo-se mais uma vez apenas o primeiro sistema – [A1] [A2] [A1]. Noutros momentos temos [A1] duas vezes, consecutivamente, ou a parte “B” é repetida antes de voltar ao “A”. Também em alguns poucos momentos o acorde Bbmaj é tocado na posição fundamental, e no restante das vezes está intertido. E desta forma a música vai “caminhando”, numa bela combinação de letra, melodia e harmonia, acompanhados pelo ritmo impecável da banda de Elis Regina, e com uma sólida linha de baixo de Luizão Maia, que a cada instante apresenta alguma novidade, como que “conversando” com a história que está a ser narrada. Afim de se compreender as escolhas e os caminhos utilizados por Luizão na criação do baixo desta música, consideramos de fundamental importância as informações por detrás da música, bem como sobre todos os recursos harmônicos utilizados na composição de Tom Jobim e no arranjo de César Camargo Mariano.

4.2.1. Padrões rítmicos

Nesta versão, tocada numa levada de samba-bossa, em andamento lento, oscilando entre 72 e 78 bpm, em compasso binário simples, 2/4, nota-se o predomínio do ritmo pontuado na condução de Luizão Maia. É precisamente com esta célula rítmica (padrão 1) que Luizão inicia sua linha de baixo, no sétimo compasso, após seis compassos de completo silêncio. A mesma estrutura é repetida mais de 43 vezes durante toda a música, ocupando praticamente metade dos compassos desta gravação. É possível observar que alguns padrões trazem o número de repetições com um sinal de adição entre parênteses (1, 5, 9 e 10), isto porque a música encerra em *fade out*, com *open repeat* dos últimos compassos, sendo difícil precisar o número exato de repetições de cada célula.

Os padrões 2 e 3 são como que variações do padrão 1, com substituição da síncope ou do primeiro ou do segundo tempo por uma semínima, totalizando, ambos somados, 18 aparições na música, dez vezes para o padrão 2 e oito vezes para o padrão 3. Já o padrão 4 é formado por duas semínimas, ao que Carvalho (2006) chama de *padrão rítmico simples*, totalizando sete compassos.

Tabela 04

	Padrão Rítmico	Repetições	Compassos
1		43x (+)	7-10, 13, 15-17, 19, 20, 29-31, 44-53, 55-62, 64, 67-69, 71, 72, 80, 81, 83-85, 88
2		10x	21, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 86, 87
3		8x	12, 26, 28, 33, 34, 38, 74, 79
4		7x	22, 23, 24, 25, 37, 75, 76
5		6x (+)	65, 66, 89, 90, 93, 94
6		4x	14, 18, 43, 54
7		2x	11, 63
8		2x	70, 82
9		2x (+)	91, 95
10		2x (+)	92, 96
11		1x	27
12		1x	73
13		1x	77
14		1x	78

O padrão 5 trata-se de convenção executada por toda a banda, reforçando a estrutura rítmica da melodia principal através de *kicks* em ostinado de colcheia, ocorrendo seis vezes, a iniciar no compasso 65, próximo do final da música. O mesmo recurso reaparece um pouco modificado nos compassos 77 e 78, padrões 13 e 14, em que Luizão tocou apenas a segunda colcheia de cada tempo, com pausa na primeira metade, à excessão do primeiro tempo do compasso 77, em que Luizão deixou “escapar o dedo” e tocou a nota da cabeça do compasso. No compasso 73, padrão 12, embora semelhante ao padrão 3, nota-se que Luizão tocou mais “seco”, com colcheia e pausa de colcheia no primeiro tempo. Quanto ao padrão 6, ocorre quatro vezes, sempre na resolução Bb9sus4 para Bb9, antes de Em7(b5). Já os padrões 7 e 8, muito parecidos, ocorrem cada qual duas vezes, o primeiro sobre EbMaj9 e antes de Ab9, e o segundo na resolução Bb9sus4, Bb9.

Acerca da *coda*, como dito antes, trata-se de um *open repeat* sobre quatro compassos, formada pela sequência Bbmaj7 | E9 | Ebmaj9 | Ab9, semelhante à sequência [A2], porém, com o acorde Bbmaj7 na posição fundamental, a exemplo do que ocorre no sistema anterior, compassos 89 a 92. É exatamente nos últimos sistemas que ocorrem os padrões 9 e 10, o primeiro como variação do ritmo pontuado, com fusa no final do primeiro tempo, soando como uma apojetura de preparação para a síncope do tempo seguinte, e o segundo, uma combinação de ritmo pontuado no primeiro tempo com duas colcheias no segundo, uma comum variação de *groove* no samba. Por fim, ressalta-se que Luizão vai criando micro alterações no decorrer das repetições da *coda*, mas por conta do volume que vai diminuindo, optou-se por desconsiderá-las.

4.2.2. Padrões melódicos

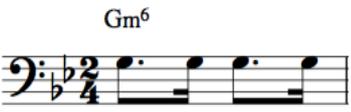
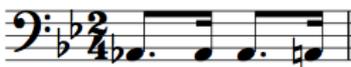
Quanto aos padrões melódicos, foram destacados os mais frequentes na linha de Luizão Maia. Para a seleção e análise destes, utilizou-se como base os padrões rítmicos também mais predominantes. Vejamos.

Padrão rítmico 1



Das 43 vezes que esta estrutura aparece, em 27 delas Luizão toca apenas a fundamental do acorde ou alguma inversão de baixo (padrão 1, tabela 05). Em nove das vezes Luizão realiza antecipação de acorde para o compasso seguinte (padrão 2). Ainda, em quatro dos compassos nota-se que o baixista movimentasse melodicamente pelas notas do acorde (padrão 3), e em três ocasiões realiza alguma nota de passagem, seja cromática ou diatônica (padrão 4).

Tabela 05

	Padrões Melódicos	Repetições	Compassos
1	 <p>Gm⁶</p>	27x	7-10, 15-17, 19, 20, 30, 31, 48, 50-53, 56, 58-62, 67, 68, 71, 80, 83
2	 <p>B^bmaj⁷/F B^b/A^b</p>	9x	29, 49, 55, 57, 69, 72, 81, 85, 88
3	 <p>B^bmaj⁷</p>	4x	13, 45, 47, 84
4	 <p>A^b9</p>	3x	44, 46, 64

Padrão melódico mais recorrente nesta linha de baixo, Luizão Maia conduz mais da metade dos compassos da música tocando unicamente os baixos dos acordes, estejam na posição fundamental ou invertidos. No exemplo a seguir, logo nos primeiros compassos em que Luizão toca nesta gravação, percebe-se a alternância de acordes na posição fundamental e acordes invertidos, com Luizão tocando somente os baixos, sem realizar nenhuma movimentação melódica.



Exemplo de condução no baixo dos acordes – Padrão rítmico 1
Compassos 7 e 10 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Já aqui cabe uma observação acerca do registro melódico escolhido por Luizão. Talvez por conta do andamento lento desta música, ou da levada rítmica e intensidade menos contrastantes, conferindo uma atmosfera mais suave para que a narrativa se desenrola, Luizão Maia permanece de forma predominante no registro médio e médio-grave do instrumento. Até o compasso 67, com exceção de apenas dois acordes Ab9, a nota mais grave que Luizão Maia toca é o Bb1, possível de se obter no primeiro traste da corda Lá ou no sexto traste da corda Mi do baixo de quatro cordas com afinação *standard*. Aproximando-se do final da música, cerca de oito compassos após ter explorado notas mais graves, Luizão volta a concentrar sua linha no registro médio. À exceção de algumas poucas notas de passagem ou movimentos melódicos, como quando toca a quinta do acorde, abaixo da fundamental, ou quando toca alguma nota de aproximação diatônica ou cromática, Luizão não ultrapassa o Bb1, concentrando sua linha entre as notas Eb1 e Bb2, obtidas, provavelmente, entre as cordas Ré e Sol.

Com relação ao padrão melódico 2, detectou-se nove ocasiões em que Luizão antecipa acordes, tocando sobre a última semicolcheia de um compasso a nota que é baixo do próximo. Vejamos os exemplos abaixo:

Exemplos de condução com antecipação de acordes - Padrão rítmico 1
Compassos 55 a 58 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

No primeiro exemplo, há a passagem de Em7(b5) para Ebm6, em que se pode notar a presença do baixo Eb na última semicolcheia do compasso 55, antecipando a troca dos acordes. Terminada a seção [B], após a barra dupla, vê-se o acorde Bbmaj7/F, compasso 57, com a nota Ab na última semicolcheia, antecipando o baixo do acorde Bb/Ab, compasso 58. Este recurso de antecipação de acorde ocorre também sobre outros padrões rítmicos, como veremos adiante.

Com relação ao padrão melódico 3, muito embora tenhamos detectado sete ocorrências, em três delas a movimentação melódica se dá combinada com notas de antecipação, recurso que sabidamente exerce maior força de atração. Deste modo, apontamos somente quatro casos de movimentação melódica em

torno de notas do acorde ou da escala, sendo o mais claro deles no compasso 13, em que Luizão alterna entre tônica, quinta abaixo, tônica e oitava do acorde.



Exemplo de condução melódica no baixo para samba e bossa nova
Padrões rítmicos 1 e 6 / Compassos 13 e 14 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Observando toda a transcrição, nota-se que este recurso ocorre sobretudo nos momentos em que o baixo repete-se por mais de um compasso, ainda que o acorde sofra alteração, exatamente como ocorre no exemplo acima, na passagem de Bbmaj7 (função tônica), compasso 13, para Bb9sus4 e Bb9 (acorde suspenso seguido de dominante secundário para IV grau), compasso 14 (padrão rítmico 6).

Por fim, há três casos com notas de passagem, como nos compassos 44 e 46, neste trecho específico, combinado com outros padrões melódicos, o que ocorre no 45 e 46. No compasso 44 vê-se uma passagem cromática de Ab9 para Bbmaj7, pela nota A, seguido de movimentação melódica no compasso 45, na oitava ascendente entre duas notas Bb. No compasso 46, acordes Bb9sus4 e Bb9, outro salto de oitava, desta vez descendente, além da nota F, quinta justa do acorde, como nota de passagem diatônica para Em7(b5). Por fim, no compasso 47, mais uma breve movimentação melódica, a nota D, sétima do acorde, tocada na ultima semicolcheia do primeiro tempo.



Exemplo de combinação de cromatismo, movimentação melódica e notas de passagem
Padrão rítmico 1 / Compassos 44 a 47 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Detectou-se mais dois casos com esta estrutura rítmica, em que ocorre combinação de padrões melódicos, contendo antecipação de acordes junto com movimentação melódica dentro de um mesmo compasso.

a) Bb^{maj7} Bb/Ab Bb^{maj7}/F Bb/Ab

Exemplos de movimentação melódica combinada com antecipação de acordes
 Padrão rítmico 1 / Compassos a) 29 e 30 ; b) 85 e 86 – Águas de Março (Elis, 1972)

Padrão rítmico 2

Luizão novamente insiste em tocar apenas o baixo dos acordes, repetindo o recurso nas dez vezes em que este padrão aparece. Vejamos um exemplo:

Gm^6 Ebm^6/Gb Bb^{maj7}/F E^9

Exemplo de condução no baixo dos acordes – Padrão rítmico 2
 Compassos 39 a 42 – Águas de Março (Elis, 1972)

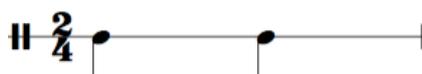
Padrões rítmicos 3 e 12

Nos padrões rítmicos 3 e 12, que guardam grande semelhança entre si, à exceção de que neste último a semínima do primeiro tempo é substituída por uma colcheia seguida de pausa, predomina também o uso da nota baixo de cada acorde, o que ocorre em seis compassos. Em outros dois compassos Luizão volta a utilizar aproximação cromática, de Ab^9 para $Bbmaj7$, como ocorre entre os compassos 12 e 13. Apenas num dos compassos Luizão utiliza-se de um desenho melódico, indo da tônica para a quinta justa do acorde, nota de aproximação para o acorde seguinte, e noutro caso utiliza a última semicolcheia do compasso para antecipar o acorde seguinte, como no compasso 73. Abaixo, alguns exemplos:



Exemplos de condução com baixo do acorde, cromatismo e antecipação de acorde
 Padrões rítmicos 3 e 12 / Compasso a) 26 ; b) 12 e 13 ; c) 73 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Padrão rítmico 4

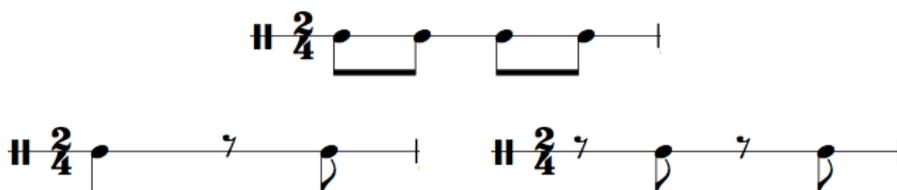


Luizão Maia também lança mão do padrão rítmico simples, com o uso consecutivo de semínimas, semelhante às linhas de *walking bass* do jazz, efeito de “caminhada” que se mostra reforçado na movimentação cromática da própria progressão harmônica. Este recurso também proporciona uma certa sensação de relaxamento por conta da interrupção do ritmo constante da síncope.



Exemplo de sequência melódica cromática em semínimas – Padrão rítmico 4 / Compassos 22 a 25 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Padrão rítmico 5, 13 e 14



Embora a uma primeira vista não pareçam fazer parte do mesmo grupo, estes três padrões são tocados em forma de convenção rítmica por toda a banda, marcando com certa ênfase a rítmica da linha melódica principal. A diferença entre eles se dá pelo fato de que, a depender do trecho específico da música, Luizão preferiu ou tocar a primeira colcheia de cada tempo, mesmo que mais

fraca ou percussiva, mantendo o *groove* com ostinato em colcheias (padrão 5), ou então optou por omitir a primeira colcheia de cada tempo, tocando o *groove* em contratempo (padrão 14). Já no compasso 77 (padrão 13), ao menos é o que nos parece, Luizão ou quis misturar as ideias, ou apenas deixou “escapar a mão”, e atacou por engano a primeira nota do compasso. Mais uma vez, predomina a escolha pelos baixos dos acordes, com poucas movimentações pelas tríades.

The image shows two musical examples, labeled a) and b), on a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. Example a) consists of two measures. The first measure has a chord of Bbmaj7 and a rhythmic pattern of quarter notes with an 'x' over the second note and a '+' above the measure. The second measure has a chord of Bb/Ab and a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' over the first and third notes and a '+' above the measure. Example b) also consists of two measures. The first measure has a chord of Bbmaj7/F and a rhythmic pattern of quarter notes with a '7' above the first note. The second measure has a chord of Bb/Ab and a rhythmic pattern of quarter notes with a '7' above the first note.

Exemplos de ostinato de colcheia e convenção rítmica em contratempo – Padrões rítmicos 5, 13 e 14 / Compassos a) 65 e 66 ; b) 77 e 78 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Com relação aos demais padrões rítmicos e melódicos desta música, dado a pouca frequência com que aparecem, não vale destinar muito mais tempo para suas análises. Contudo, cabe chamar atenção a pequenos e importantes detalhes encontrados na linguagem musical de Luizão Maia.

The image shows a musical example on a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of three measures. The first measure has a chord of Ebmaj9 and a melodic phrase starting with a triplet of eighth notes. The second measure has a chord of Ab9 and a passing note marked with an asterisk (*). The third measure has a chord of Bbmaj7 and a rhythmic pattern of quarter notes with an 'x' over the second note and a '+' above the measure.

Exemplo de frase melódica e nota de passagem – Padrões rítmicos 11, 1 e 5
Compassos 63 a 65 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

No exemplo acima, dois pontos merecem explicação: na maioria das vezes em que ocorre a troca Ebmaj9 - Ab9, Luizão executa alguma frase de passagem, ou através do padrão rítmico 7, tal como no primeiro compasso desta imagem, ou através do padrão rítmico 6. Esta frase, vale ressaltar, é quase sempre na forma de arpejo descentente da tríade de Ebmaj9, partindo da oitava até chegar na terça maior (Eb/Bb/G), ou então substituindo a nota G do arpejo pela corda Lá solta, muito provavelmente como recurso técnico facilitador para mudança de posição no braço do instrumento. Acerca deste recurso, nota-se no terceiro compasso desta imagem que Luizão tocou a nota E, corda Mi solta abafada, em *ghost note*, muito provavelmente para reposicionar a mão, de Ab9 para Bbmaj7.

Outro ponto com frases para “colorir” troca entre acordes, ocorre sobre Bb9sus4 e Bb9, nos compassos 14, 18 e 54, com padrão rítmico 6, em que Luizão explora quinta e oitava justas, na passagem para Em7(b5). Algo semelhante ocorre nos compassos 70 e 82, com os mesmos acordes, desta vez sobre o padrão rítmico 8, com o uso de quiálteras de semicolcheia, conferindo bastante *swing* e musicalidade ao trecho, conforme mostra o exemplo abaixo:



Exemplo de frase melódica – Padrões rítmicos 8 e 1
Compassos 70 e 71 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

Acerca das frases sobre os padrões rítmicos 7 e 8, ainda que não estejam com sinal de staccato, nota-se, na verdade, que Luizão as executa de maneira a destacar a rítmica de cada nota, enfatizando, com isto, o aspecto percussivo das passagens. Por fim, detectou-se outras notas de passagem cromática, também na troca de Ab9 para Bbmaj7, desta vez sobre o padrão rítmico 10, na parte final da música, conforme se observa no último compasso da imagem a seguir:



Exemplo de cromatismo e movimentação melódica – Padrões rítmicos 5, 9 e 10
Coda – Compassos 93 a 96 – Águas de Março (*Elis*, 1972)

4.2.3. Outros padrões e recursos técnico-interpretativos

Muito embora seja costumeiro falar-se em acento no segundo tempo do compasso nas linhas de baixo no samba, Luizão não demonstra este objetivo em sua interpretação. Pelo contrário, ouvindo o fonograma fica nítido que conduz o *groove* com semelhante intensidade, praticamente por toda a música. As notas do primeiro tempo de cada compasso são tocadas com “pegada”, preenchimento e nitidez igual às notas de segundo tempo. Nota-se uma possível intenção em

destacar determinadas notas, embora de forma bastante discreta, apenas quando vai aos registros mais graves. A única exceção ocorre no compasso 27, padrão rítmico 11, em que nos parece que Luizão, finalizando o arpejo de Ebmaj9, chega à nota G articulando-a de forma mais forte. Vejamos o trecho todo:



Exemplo de arpejo com nota acentuada – Padrões rítmicos 4, 3 e 11
Compassos 25 a 28 – *Águas de Março* (Elis, 1972)

Se não há um claro contraste entre notas acentuadas e não acentuadas, o mesmo já não se pode dizer da diferenciação entre notas “cheias” e curtas. Luizão faz uso do *staccato* e das *ghost notes* em pontos específicos, marcando com mais ênfase o arranjo, acrescentando ainda, ao que nos parece, a técnica do *pick up*. Deste modo, o baixo soa mais percussivo, enfatizando a rítmica do *groove*. Sobrinho de Luizão, Arthur Maia, em depoimento à Castanheira, explicou que fazia uso deste recurso para “buscar o samba” (2016, p. 85). Para grafar tal efeito, utilizou-se o símbolo de adição, posto acima de cada nota em que é executado. Luizão aplicou esta técnica sobre o padrão rítmico 5, concentrando a escolha das notas no baixo dos acordes, com a exceção do compasso 94, na *coda* (exemplo há pouco ilustrado), em que alterna entre fundamental e quinta justa do acorde E9. Percebe-se claramente que é um *groove* construído na ideia de contratempo, intercalando notas curtas e percussivas com notas cheias, buscando emudecer a primeira colcheia de cada tempo, utilizando-se dos recursos de *ghost note*, da técnica do *pick up* e, em alguns pontos, tocando em *staccato*, deixando soar muito brevemente algumas, como na primeira colcheia do compasso 89, abaixo:



Exemplos de aplicação do *pick up*, *ghost notes* e *staccato* – Padrão rítmico 5
Compassos a) 65 e 66 ; b) 89 e 90 – *Águas de Março* (Elis, 1972)

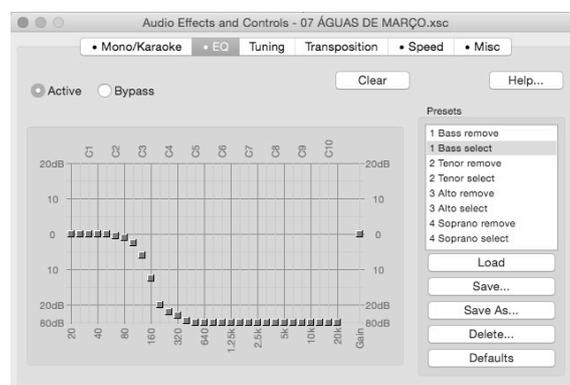
Por fim, ressalta-se aqui a grande dificuldade em decifrar as *ghost notes*. Durante todo o processo de transcrição e análise, surgiam dúvidas e impasses acerca da real intenção de Luizão em algumas notas. Fica nítido, já desde o início da música, que existem pelo menos três tipos de articulação em sua mão direita: (a) nota real ou cheia, (b) *staccato* e (c) *ghost note*, além de uma boa quantidade de notas “flutuando” entre estes níveis todos, típico na música popular, tocada de forma mais livre e solta, mesmo quando obedecendo a um arranjo. Em suma, por diversos momentos havia impasse se determinada nota foi articulada cheia ou *staccato*, ou se foi *staccato* ou *ghost note*. Na dúvida, resolveu-se grafar *ghost note* e *staccato* apenas quando não havia incertezas. Todas as outras notas estão escritas na pauta como figuras normais, sem o uso de nenhuma notação musical especial. A seguir, um pequeno trecho em que Luizão articulou algumas notas mudas em sua linha de baixo:



Exemplo de *groove* com *ghost notes* – Padrões rítmicos 1 e 8
Compassos 67 a 70 – *Águas de Março* (Elis, 1972)

* * *

Para a transcrição desta música, moveu-se o *balance* todo para o lado esquerdo, utilizando-se a seguinte equalização no aplicativo *Transcribe*:



Equalização utilizada no *Transcribe* – *Águas de Março* (Elis, 1972)

4.3. Análise musical: *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Já a versão de 1974 do samba *Águas de Março*, do disco *Elis & Tom*, é uma música bem mais complexa em termos de arranjo de grupo. É possível perceber diversas convenções musicais entre a secção rítmica, com interessantes *kicks* e *breaks*, uma *bridge* que não tinha na versão de 1972, além de trechos trazendo novas rearmonizações, como na parte final da música. Quanto à linha de baixo de Luizão, nota-se diversos recursos estilísticos, como o contraste criado na alternância entre notas curtas e longas, acentuações, *legatos*, *staccatos*, *ghost notes* e, muito interessantemente, alguns longos trechos utilizando o recurso do baixo pedal. A tonalidade é igualmente em Bb maior, como na versão de 1972, e a harmonia é também muito semelhante, com as mesmas inversões e substituições de acordes na maior parte da progressão.

A

B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm⁶ Ebm⁶/G \flat

B \flat maj7/F E⁹ Ebmaj⁹ A \flat ⁹

B

B \flat maj7/F B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ Em⁷(b5) Ebm⁶

Progressão harmônica base – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Até aqui, nada de muito novo. Como dito anteriormente, a base da música guarda grande semelhança com a versão anterior. Novamente temos acordes diferentes componto as duas secções, A e B, contudo, são nada mais do que substituições, enarmonias e rearmonizações dos mesmos acordes. A parte “A” tem dois sistemas, aos quais chamaremos também de [A1] e [A2], e possui exatamente os mesmos acordes da versão de 1972, além da parte “B”, também composta de apenas um sistema, e também com os mesmos acordes de antes. A

exemplo do que tínhamos no arranjo de 1972, aqui também a sequência com que [A1], [A2] e [B] aparecem e se organizam pode gerar confusão para memorizar a música, especialmente porque há agora uma *bridge*, novas partes, como a secção “C”, alguns pontos com baixo pedal, em Bb, acordes que não haviam na antiga versão, além da conclusão, original desta gravação. Vejamos, primeiro, a *bridge*:

The musical notation shows four systems of bass clef staves in 2/4 time. The first system contains four measures with chords Bb^{maj7} , E/D , $C\#/B$, and a fermata. The second system contains four measures with chords Bb/Ab , Gm^6 , Ebm^6/Gb , and Bb/F . The third system contains three measures with chords $Em^{7(b5)}$, $Eb^6/9$, and Ab^9 . The fourth system contains four measures with chords Bb^{maj7} , Bb/Ab , Gm^6 , and Ebm^6/Gb .

Bridge, compassos 65 a 79 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

À exceção do início da *bridge*, nos três primeiros compassos, um trecho modal com uso dos acordes E/D e $C\#/B$, ambos na terceira inversão, esta secção da música possui basicamente os mesmos acordes de [A1] e [B]. Entretanto, aparecem dispostos de maneira diferente, eliminando alguns acordes e misturando a ordem em que aparecem – [A1] [B] [A1]. Outro detalhe é o acorde $Eb^6/9$, no terceiro sistema, até então inexistente na música. Além disso, chama atenção aqui a forma atípica da *bridge*, contendo quinze compassos.

Pouco depois da *bridge* temos dois trechos com utilização do baixo pedal, em Bb, contendo também novos acordes por conta do jogo melódico entre as vozes sobrepostas do arranjo. No primeiro destes pontos, há uma melodia a descer cromaticamente, de Db até Cb, compassos 85 a 87, formando os acordes Bbm^7 , C/Bb e Cb/Bb . A esta seção chamaremos de parte “C”, que tem como progressão a sequência de acordes $Bbmaj7$ | Bbm^7 | C/Bb | Cb/Bb . Dois sistemas

a seguir, vê-se novamente esta progressão de acordes, desta vez com uma pequena diferença no final, em que a melodia acima mencionada não desce até Cb, mantendo-se em C por dois compassos, resultando no acorde Ebm6/Bb. A esta variação, formada por Bbmaj7 | Bbm7 | C/Bb | Ebm6/Bb, chamaremos “C*”. No quarto e último sistema, na segunda aparição do baixo pedal, temos a mesma progressão da parte “C”. Vejamos:

C
Bbmaj7/F Bbm7 C/Bb Cb/Bb

B
Bbmaj7 Bb9(sus4)/F Bb9 Em7(b5) Ebm6

C*
Bbmaj7/F Bbm7 C/Bb Ebm6/Bb

C
Bbmaj7 Bbm7 C/Bb Cb/Bb

Compassos 84 a 99 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Conforme já se havia mencionado anteriormente, temos nesta gravação uma conclusão diferente. Pouco antes da *coda*, aparecem duas repetições da progressão harmônica [A*], muito semelhante à [A2], porém, com a substituição, do acorde E9 pelos acordes Bb9sus4/F e Bb9, na primeira vez, e Bb9sus4 e Bb9, na segunda. Para finalizar o trecho pré-*coda* tem-se novamente a parte [B].

A*
Bbmaj7 Bb9(sus4)/F Bb9 Ebmaj9 Ab9

Bbmaj7 Bb9(sus4) Bb9 Ebmaj9 Ab9

B

B \flat maj7 B \flat 9(sus4) B \flat 9 Em7(b5) Ebm6

Compassos 100 a 111 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Daí o arranjo encaminha-se para o final, com uma *coda* de 14 compassos, em que os quatro primeiros são iguais à [B], partindo a seguir para um trecho semelhante à parte “C”, porém, mais extenso e com alterações nos recursos harmônicos e melódicos. A melodia auxiliar a descer cromaticamente inicia-se agora em Ab, sétima menor de B \flat 9sus4 e B \flat 9, no segundo compasso da *coda*, passando pelas notas G, terça menor de Em7(b5) e Gb, terça menor de Ebm6. No sistema a seguir a melodia é interrompida por um compasso, retomada a partir do segundo com o reforço da voz de Tom Jobim, começando na nota F, quinta justa de Bbm7, passando por E e Eb, fundamentais dos acordes Em7(b5) e Ebm6. A partir do terceiro sistema há o retorno do baixo pedal, e a melodia a continuar sua descida cromática, iniciando em D, terça maior de Bbmaj7, passando por Db, C e Cb, exatamente como na progressão [C], até chegar à nota Bb, no *break* sobre o acorde Bbmaj7, compasso 124, concluindo-se a música no compasso 125.

B \flat maj7 B \flat 9(sus4) B \flat 9 Em7(b5) Ebm6

B \flat maj7 Bbm7 C/E Cb/Eb

B \flat maj7 Bbm7 C/Bb

Bb bass pedal -----

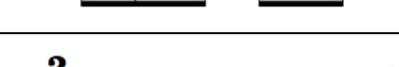
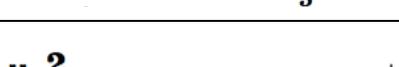
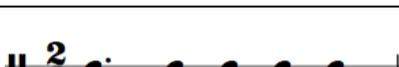
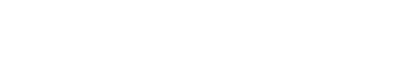
Cb/Bb Bbmaj7 /

Coda, compassos 112 a 125 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

4.3.1. Padrões rítmicos

Começamos a análise identificando os padrões rítmicos presentes na linha de baixo. Ao total, foram identificados 16 padrões, os quais, devido à semelhança existente entre alguns, foram reunidos em grupos e padrões, conforme veremos.

Tabela 06

	Padrão/Grupo Rítmico	Repetições	Compassos
1		84x	9, 10, 13-16, 18-20, 26, 28-36, 42, 44-54, 56, 60, 62, 64, 66-73, 76-79, 82-91, 93-99, 101-105, 107, 109-111, 113-123
2		9x	21-24, 37-40, 55
3		4x	7, 8, 12, 75
4		3x	25, 41, 61
5		3x	27, 43, 63
6		3x	106, 108, 112
7		2x	17, 92
8		2x	58, 59
9		1x	11
10		1x	57
11		1x	74

A exemplo do que ocorre na versão de 1972, também esta possui uma introdução de piano e guitarra, com Elis a cantar a partir do quinto compasso e Luizão a tocar a partir do sétimo compasso. Embora comece a música com outro padrão, nota-se novamente a grande frequência do ritmo pontuado na linha de baixo. Dos 125 compassos da música, em 84 deles Luizão executa o referido padrão, dividido em três variações, compondo o grupo rítmico 1. Vejamos:

Grupo rítmico 1

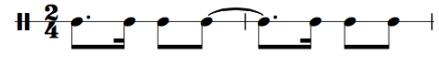
	Variações	Repetições	Compassos
1.1		29x	9, 10, 13-16, 18-20, 26, 28-30, 33-36, 42, 44, 49-54, 56, 60, 62, 64, 66-73, 76, 84-91, 93-99, 101-103, 109-111, 113-123
1.2		10x	31, 32, 45-48, 77, 104, 105, 107
1.3		5x	76, 78, 79, 82, 83

Estas diferenças de execução no ritmo pontuado, aparentemente sutis na escrita, com curtas pausas de semicolcheia (ou algo próximo a isto), colocadas na metade do tempo, padrões 1.2 e 1.3, conferem ao *groove* um forte contraste, proporcionando mais *swing* à linha de baixo. Como afirma Lopes (2006), através deste tipo de recurso, equilibrando de certa forma os tempos fortes, obtém-se uma maior sensação de criação de movimento nos padrões. Luizão os utiliza de maneira muito criativa, alternando diferentes padrões, a fim de potencializar as nuances do acompanhamento. É o que ocorre entre os compassos 76 a 79, em que Luizão faz uso do padrão 1.3, intercalando com o padrão 1.2, no compasso 77, criando interessante contraste rítmico e melódico na sua linha.



Exemplo de condução rítmica alternando entre os padrões 1.2 e 1.3
Compassos 76 a 79 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Grupo rítmico 2

	Variações	Repetições	Compassos
2.1		8x	21-24, 37-40
2.2		1x	55

Outra estrutura que aparece reiteradas vezes é esta combinação do ritmo pontuado no primeiro tempo, seguido de duas colcheias no segundo, num total de nove vezes no decorrer da música. Por apresentar duas variações, chamamos de grupo rítmico 2. Como é possível notar, a diferença entre os padrões 2.1 e 2.2 reside na existência de um sinal de ligadura entre a última colcheia do primeiro compasso e a primeira nota do compasso seguinte. Este recurso de ligar as notas, padrão 2.1, se repete por oito vezes, em dois trechos da música, executados em forma de convenção com a secção rítmica da banda, entre os compassos 21 a 24, e também nos compassos 37 a 40. Esta estrutura rítmica assemelha-se muito ao ritmo do sambaião, que segundo Giffoni (1997, p. 20), como diz o próprio nome, “trata-se de uma mistura dos elementos do samba com o ritmo nordestino do baião”, que tem como característica principal a antecipação na última colcheia do compasso. Deste modo, a antecipação e inerente ligadura para o tempo forte seguinte, cria uma grande antecipação cinética, inferindo grande sensação de movimento a esta célula rítmica (Lopes, 2003; Lopes, 2008a; Lopes; 2008b).

Abaixo, um pequeno exemplo de condução de sambaião oferecido por Giffoni, em compasso 2/4. Como se percebe, a presença da ligadura, conectando a última colcheia do primeiro compasso ao próximo tempo forte, possibilita a antecipação de acorde, como ocorre na troca de D7 para Bm7.



Exemplo de linha de baixo para Sambaião (Giffoni, 1997, p. 20)

Abaixo, portanto, temos a transcrição de baixo elétrico e de bateria¹³, na primeira aparição da referida convenção, entre os compassos 21 a 24, através do padrão rítmico 2.1. É possível notar a execução conjunta da linha de baixo com o bumbo da bateria, além das antecipações de acorde na troca dos compassos:

Exemplo de condução com ligadura e convenção rítmica
Padrão rítmico 2.1 / Compassos 21 a 24 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Além dos compassos acima mencionados (21 a 24 e 37 a 40), esta mesma convenção é proposta pela bateria uma terceira vez, entre os compassos 57 a 60, mas com diferença nas acentuações. Aqui, vamos rapidamente para o padrão rítmico 8, devido à semelhança que guarda com os padrões do grupo rítmico 2. Como podemos observar, na figura abaixo, Luizão interpreta o *groove* de forma diferente, sem ligaduras e antecipações de acorde, substituindo a última colcheia dos compassos 58 e 59, cada qual por duas semicolcheias. Contudo, é possível notar que a bateria repetiu a mesma estrutura anteriormente analisada. Luizão Maia conclui o trecho com a variação rítmica 1.1, no compasso 60.

Exemplo de condução com *hammer on*, *pick up*, *staccato*, *ghost note* e acento – Padrões rítmicos 1.1, 8 e 10 / Compassos 57 a 60 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

A variação rítmica 2.2 ocorre uma única vez na música, no compasso 55, sem o sinal de ligadura e sem o apoio de outros instrumentos da banda.

¹³ Os trechos de bateria que aqui aparecem foram transcritos pelo músico português Mário Lopes.

Os padrões rítmicos 3 e 4, semelhantes às variações do grupo rítmico 1, aparecem sete vezes ao total, com atenção ao compasso 25, padrão rítmico 4, que possui uma ínfima alteração, substituindo a semínima do segundo tempo por uma colcheia seguida de pausa. Já o padrão 5, uma inversão do ritmo pontuado, formado por semicolcheia seguida de colcheia pontuada, ocorre três vezes na música, sempre em convenção com a banda, na passagem de E9 para Ebmaj9. Como é possível perceber, Luizão acentua o tempo forte do acorde E9, bem como a colcheia pontuada do primeiro tempo de Ebmaj9, além de usar *ghost notes* e *slide* (*glissando*), ascendente ou descendente, a depender do trecho da música.

The image shows a musical score for Bass and Drums. The Bass line is in 2/4 time and features four measures with the following chords: Bb/F, E9, Ebmaj9, and Ab9. The Drums line shows a complex rhythmic pattern with accents, ghost notes, and slides. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Exemplo de condução com acentos, *ghost note* e *slide* e convenção rítmica
Padrões rítmicos 1.1, 4 e 5 / Compassos 25 a 28 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Grupo rítmico 6

	Variações	Repetições	Compassos
6.1		2x	106, 108
6.2		1x	112

Por fim, chamamos atenção também ao grupo 6, o qual aparece três vezes nesta gravação, nos compassos 106, 108 e 112, próximo ao final da música. Este grupo consiste na síncope característica, conforme já vimos na secção 2.4 deste trabalho, também presente na tabela de síncopes de samba de Giffoni (1997). A diferença entre os padrões reside na pausa da terceira semicolcheia do primeiro tempo, padrão 6.1, o que não ocorre no compasso 112, padrão 6.2.

Também detecta-se a existência de quatro *breaks* nesta versão, tocados em convenção rítmica por toda a banda, nos compassos 65, 80, 81, 100 e 124. Três das convenções são simples, executadas a tempo, na cabeça dos compassos, com semínimas ora mais curtas, ora menos curtas, em alguns pontos acentuadas, já noutros articuladas sem acento. Um desses *breaks*, contudo, divide-se em duas partes, com uma semínima a tempo, em *staccato*, no início do compasso 80, seguido de uma segunda nota executada na última semicolcheia do compasso, com acento e ligada ao tempo forte do compasso 81, antecipando o acorde.



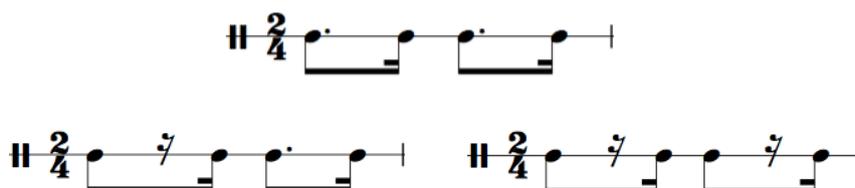
Exemplo de *break* com aplicação de *staccato*, acento e ligadura
Compassos 80 e 81 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Quanto aos demais padrões rítmicos detectados nesta transcrição que não foram esmiuçados até aqui, por conta de suas poucas aparições na música, serão rapidamente abordados na parte final da seguinte secção.

4.3.2. Padrões melódicos

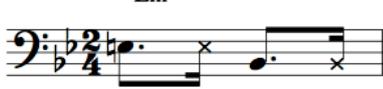
Com relação aos padrões melódicos, novamente se analisará aqueles mais recorrentes e os que proporcionaram maior contraste à linha de baixo como um todo, reivindicando nossa atenção. Mais uma vez se tomará por base os padrões rítmicos mais frequentes.

Grupo rítmico 1 (variações 1.1, 1.2 e 1.3)



Com relação ao grupo rítmico 1 e suas três variações, foram identificados basicamente quatro tipos de padrões melódicos: condução no baixo dos acordes (padrão 1), notas de passagem ou aproximação diatônica e cromática (padrão 2), baixo pedal (padrão 3), e movimentação pelas notas do acorde (padrão 4).

Tabela 06

	Padrão Melódico	Repetições	Compassos
1		36x	9, 10, 16, 20, 29-33, 36, 46, 49-53, 56, 60, 66, 67, 69-73, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 101, 105, 109, 111, 116
2		21x	14, 15, 18, 28, 34, 35, 44, 48, 54, 64, 68, 77, 84, 102, 103, 107, 110, 113, 114, 117, 118
3		14x	85-87, 93-99, 120-123
4		13x	13, 19, 26, 42, 45, 47, 62, 76, 78, 79, 104, 115, 119

Das 84 vezes que toca esta estrutura, em 36 delas Luizão mantém-se no baixo dos acordes. Já em 21 dos compassos Luizão executa alguma nota de passagem ou aproximação. Também, como já citado, Luizão emprega o recurso do baixo pedal, em Bb, em três momentos da música, num total de catorze compassos. Ademais, foram encontrados treze compassos em que Luizão alterna entre as notas do acorde, saltando da fundamental para o quinto grau, às vezes também para o terceiro ou sétimo grau, ou então saltando entre oitavas. Abaixo, um pequeno recorte exemplificando a condução no baixo de cada acorde, estejam invertidos ou na posição fundamental.



Exemplo de condução no baixo dos acordes – Padrão rítmico 1.1
Compassos 9 e 10 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Muitos são os compassos em que Luizão Maia toca alguma nota de aproximação diatônica ou cromática, alguma nota de passagem ou algum simples cromatismo (padrão 2). No total, tocando sobre o grupo rítmico 1, identificou-se 21 pontos com alguma transição entre os acordes. São catorze notas de aproximação, sendo doze diatônicas, dentre as quais, onze distando um semitom ao acorde seguinte, ou seja, aproximações diatônicas e cromáticas ao mesmo tempo, e apenas uma aproximação diatônica de tom inteiro. Para completar, há dois casos de aproximação cromática e cinco compassos contendo cromatismo, todos ascendentes, em que Luizão movimenta-se em semitons consecutivos até chegar ao próximo acorde. Por fim, nota-se dois pontos com notas de passagem, uma ascendente e outra descendente. Daremos atenção especial às aproximações diatônicas por semitom, bem como aos cromatismos, tendo em vista que se mostraram mais recorrentes nesta linha de baixo.

Dos onze casos acima mencionados, de aproximações que são ao mesmo tempo diatônicas e cromáticas, em nove delas se identificou alguma combinação de padrões melódicos. Contudo, optou-se por reunir estes casos de duplo padrão no grupo das denotas de aproximação e de passagem, devido à força de atração que este tipo de movimento gera, como que “pedindo” o próximo acorde, sendo, portanto, preponderantes em relação às movimentações melódicas simples. Na imagem abaixo, podemos ver dois exemplos de aproximação, uma simples e outra dupla. No primeiro compasso temos aproximação diatônica através da nota F, quinta justa de Bb9, distante em meio-tom da fundamental de Em7(b5). Já no segundo compasso temos uma movimentação melódica entre fundamental, no primeiro tempo, quinta diminuta no segundo tempo, passando também pela sétima menor, na última semicolcheia do compasso, funcionando como nota de aproximação para o acorde Emb6. Vejamos:

The image shows a musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. It contains two measures of music. Above the staff, four chords are indicated: Bb9(sus4) and Bb9 above the first measure, and Em7(b5) and Emb6 above the second measure. The melody in the first measure consists of quarter notes: Bb2, Bb3, Bb4, and Bb5. The second measure starts with a quarter note Bb2, followed by an eighth note Bb3, an eighth note Bb4, and a quarter note Bb5. The notes Bb3 and Bb4 have 'x' marks above them, indicating they are muted. The final note Bb5 is followed by a quarter rest.

Exemplos de nota de aproximação diatônica e movimentação melódica
Grupo rítmico 1 / Compassos 14 a 16 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Vale ressaltar que, em alguns pontos de aproximação dupla, diatônica e cromática, e que sejam combinadas com movimentação melódica, a nota que prepara o acorde seguinte pode ser a própria fundamental, como ocorre do compasso 114 para o 115, e do compasso 118 para o 119. Vejamos um exemplo:



Exemplos de movimentação melódica e nota de aproximação diatônica
Grupo rítmico 1 / Compassos 114 e 115 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Com relação aos cromatismos, Luizão Maia os aplica nas passagens de Ab9, último acorde da sequência [A2], para o acorde Bbmaj7, passando pela nota A. Das sete vezes em que ocorre esta troca de acorde, em seis delas Luizão realiza o cromatismo, sendo que em cinco delas sobre as variações do grupo rítmico 1.



Exemplo de linha de baixo com cromatismo – Grupo rítmico 1
Compassos 28 e 29 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Também temos quinze compassos em que Luizão aplica o recurso do baixo pedal, em Bb (padrão melódico 3), alternando de forma quase livre entre as oitavas da nota – muito embora em alguns trechos haja um “esboço” de padrão de alternância. Abaixo, dois exemplos:



Exemplo de baixo pedal em Bb – Grupo rítmico 1
Compassos 85 a 87 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)



Exemplo de baixo pedal em Bb – Grupo rítmico 1
Compassos 120 a 123 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Por fim, falta-nos falar acerca das movimentações melódicas diatônicas (padrão 4), a ocorrer em treze compassos, em que Luizão alterna entre notas do acorde, geralmente quinto e oitavo graus, como vemos na figura abaixo:

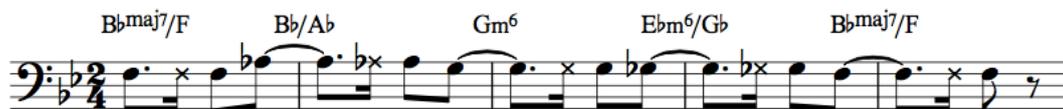


Exemplos de linha de baixo com movimentação melódica – Grupo rítmico 1
Compassos a) 13 ; b) 62 ; c) 115 ; d) 19 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Grupo rítmico 2 (variação 2.1)



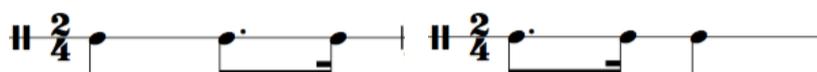
Por conta da variação rítmica 2.2 aparecer só uma vez, concentraremos a explicação nos movimentos melódicos sobre a variação 2.1, presente em oito compassos, em dois momentos distintos, do compasso 21 ao 24 e do compasso 37 ao 40, na forma de convenção rítmica. Nota-se a troca do ritmo pontuado do segundo tempo por duas colcheias, com a segunda colcheia sempre a antecipar o acorde do compasso seguinte em meio tempo, semelhante ao ritmo do sambaião, conforme há pouco mencionado. Vejamos um exemplo:



Exemplo de linha de baixo com antecipação de acorde – Variação rítmica 2.1 e padrão rítmico 4 / Compassos 21 a 25 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Como podemos facilmente perceber, começa o trecho no compasso 21, com o acorde Bbmaj7/F, na segunda inversão. Na última colcheia do compasso Luizão toca a nota Ab, baixo de Bb/Ab, acorde do compasso 22. O mesmo efeito ocorre nos compassos subsequentes, antecipando em uma colcheia os baixos de Gm6, Ebm6/Gb e Bbmaj7/F, encerrando o trecho com uma variação do padrão rítmico 4, substituindo a última semínima por uma colcheia seguida de pausa, na única aparição deste padrão na música. À exceção das duas ocasiões acima mencionadas (compassos 21 a 24 e 37 a 40), foram detectados apenas mais dois casos de antecipação de acorde nesta linha de baixo.

Padrões rítmicos 3 e 4

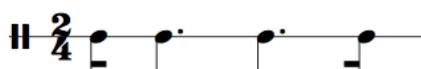


Em todas as sete ocasiões que aparecem os padrões rítmicos 3 e 4, quatro vezes para o padrão 3 e três vezes para o padrão 4, Luizão mantém-se no baixo dos acordes, com o único detalhe para o compasso 25, em que Luizão interrompe a duração da semínima do segundo tempo, conforme já se explicou, além do compasso 41, também padrão rítmico 4, em que Luizão executa um *glissando* ascendente. Vejamos:



Exemplo linha de baixo com *glissando* - Padrão rítmico 4
Compasso 41 - *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Padrão rítmico 5



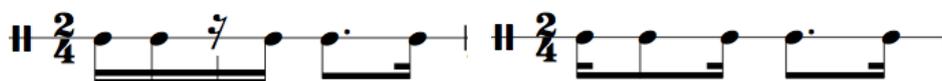
O padrão rítmico 5, conforme dito antes, ocorre três vezes, todas em convenção rítmica com a banda, todas elas após o padrão rítmico 2, da célula de sambaião. A escolha das notas no padrão 5 é quase sempre a mesma, alternando

entre duas oitavas de Eb, seguido de G, terça maior do acorde Ebmaj9. Na primeira vez que o *kick* é executado, Luizão faz um *glissando* descendente, a partir do Eb agudo, na colcheia pontuada do primeiro tempo, recurso que volta a repetir somente na terceira aparição desta convenção. Outro detalhe é que na segunda e terceira vez Luizão completa a última semicolcheia do compasso com um Ab, antecipando o baixo do acorde seguinte. Em todas as três vezes desta convenção, Luizão Maia acentua a colcheia pontuada do primeiro tempo, nota Eb do registro agudo, reforçando o efeito rítmico do *kick* em questão. Vejamos:



Exemplos de convenção rítmica com uso de oitavas, *glissandos*, acentos e antecipação de acordes
Padrão rítmico 5 / Compassos a) 27 ; b) 43 ; c) 63 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Grupo rítmico 6 (variações 6.1 e 6.2)



Se somadas, as duas variações do grupo rítmico 6 aparecem apenas três vezes, todas no final da música. A variação 6.1 é tocada nos compassos 106 e 108, e a variação 6.2 no compasso 112. A diferença entre elas já foi explicada. A escolha das notas, que é o que interessa neste momento, concentra-se nas tríades dos acordes, especialmente fundamental e quinta, mas também passando pela terça maior de Ebmaj9, no exemplo do compasso 106. Outro fator interessante é a rápida troca de notas entre as primeiras semicolcheias do primeiro tempo, o que se nota facilmente nos compassos 106 e 112. No primeiro caso, o baixista troca de Eb, fundamental do acorde, para Bb, quinta justa. No segundo caso, Luizão começa o compasso em F, quinta justa de Bbmaj7, trocando rapidamente para a fundamental do acorde, Bb, razão pela qual o acorde foi cifrado na posição fundamental. Também se detecta a presença de alguns acentos, um deles no compasso 106, fazendo parte da convenção rítmica, além do acento no compasso

112, aqui sim, um recurso usado isoladamente por Luizão, destacando a célula rítmica usada, conferindo ainda mais atenção ao *swing* da síncope. Em dois dos exemplos também se nota a presença de *ghost notes*, na última semicolcheia do primeiro ou do segundo tempo, conforme vemos nos exemplos abaixo:

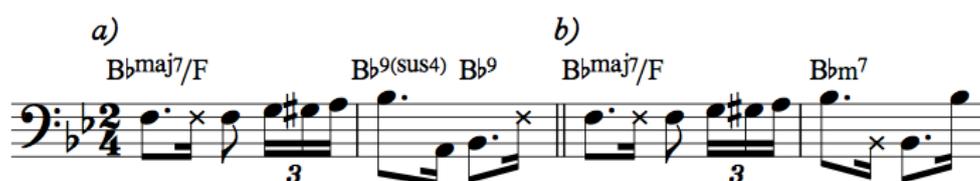


Exemplos de condução rítmica e melódica com uso de notas da tríade, acentos e *ghost notes*
 Grupo rítmico 6 / Compassos a) 106 ; b) 108 ; c) 112 - *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Padrão rítmico 7



A respeito do padrão rítmico 7 e da abordagem melódica utilizada por Luizão Maia, trata-se de um compasso que reúne o ritmo pontuado no primeiro tempo, e uma frase composta por colcheia e três quiálteras de semicolcheia no segundo tempo, igual ao que fez na versão de 1972, novamente destacando cada nota individualmente, enfatizando o efeito rítmico e percussivo da frase. Nesta gravação, contudo, a frase é executada sobre outro acorde, partindo de Bbmaj7/F para Bb9sus4, nos compassos 17 e 18, vindo a reaparecer novamente na segunda metade da música, partindo de Bbmaj7/F para Bbm7, compassos 92 e 93. A frase é igual em suas duas aparições, começando na nota F, baixo do acorde, subindo cromaticamente de G a A, resolvendo na nota Bb, baixo dos acordes Bb9sus4 e Bbm7, compassos 18 e 93, respectivamente. Nota-se grande semelhança não somente no *lick*, mas também na movimentação das notas que o sucedem.



Exemplos de frase melódica - Padrões rítmicos 7 e 1.1
 Compassos a) 17 e 18 ; b) 92 e 93 - *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Padrão rítmico 9



Este padrão rítmico apareça somente uma vez, no compasso 11, e tanto a rítmica quanto a melodia são as mesmas que Luizão tocou na gravação de 1972, também sobre o mesmo acorde. Nos dois casos Luizão toca o ritmo pontuado sobre a fundamental de Ebmaj9, com um arpejo descendente no segundo tempo, notas Eb, Bb e G, composto de duas semicolcheias e uma colcheia acentuada, articulando-as de modo a enfatizar o ritmo, soando percussivamente, sem legato.



Exemplo de arpejo - Padrões rítmicos 9 e 3
Compassos 11 e 12 - *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Padrão rítmico 10

Rica nos aspectos técnico e interpretativo, e gerando sonoridade muito *swingada*, Luizão aplica o padrão rítmico 10 no compasso 57, na abertura de um trecho em convenção rítmica. A frase começa com quatro semicolcheias, as duas primeiras articuladas em *hammer on*, seguido de um *pick up* com *ghost note* na terceira semicolcheia, concluindo com outra semicolcheia, corda Mi solta, nota de aproximação para F, baixo do acorde. Para concluir o compasso, Luizão toca mais uma colcheia, em G, acentuada, atuando como nota de passagem para Ab, baixo do acorde Bb/Ab. Embora ocorra uma única vez, é uma frase perfeita para ilustrar a qualidade técnica e a criatividade musical de Luizão!



Exemplo de arpejo - Padrões rítmicos 10 e 3
Compassos 57 e 58 - *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

4.3.3. Outros padrões e recursos técnico-interpretativos

Primeiramente, temos mais uma linha de baixo sem o acento constante no segundo tempo de cada compasso. Parece-nos que Luizão escolhe momentos específicos para sua utilização, buscando enfatizar o arranjo e as convenções, gerando contraste e destacando as trocas de acorde, trocas de quadratura, de secção, *etc.* Este contraste interpretativo ocorre, por exemplo, no excerto abaixo, do compasso 45 ao 48, em que fica nítida a alternância entre notas sem alteração de dinâmica e notas acentuadas, e executado em convenção com a secção rítmica. O efeito contrasta ainda mais por con do uso de *staccato* na cabeça dos tempos.

The image shows a musical score for Bass and Drums (Dr.) in a 4/4 time signature. The Bass line is in the bass clef and features a rhythmic pattern of quarter notes with accents on the second and fourth beats of each measure. The chords above the Bass line are Bbmaj7, Bb9(sus4), Bb9, Em7(b5), and Ebm6. The Drums line is in the treble clef and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents on the second and fourth beats of each measure. The score is divided into four measures, each corresponding to one of the chords listed above.

Exemplo de condução com *staccato*, acento no segundo tempo e convenção rítmica
Padrão rítmico 1.2 / Compassos 45 a 48 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Aproveitando este mesmo exemplo, percebe-se que a última semicolcheia de cada um dos primeiros tempos é tocada com *ghost note*, ao passo que a última semicolcheia de cada segundo tempo é tocada com duração cheia. O contraste gerado pelo intercar de diferentes articulações, estando posicionadas em pontos equidistantes dos tempos e dos compassos, facilita a identificação dos recursos técnicos e interpretativos que utilizados. Trechos deste tipo repetem-se noutros pontos da gravação, como nos compassos 57 a 60, já previamente mencionados.

Na imagem a seguir, novamente um trecho em que Luizão Maia explora diferentes elementos técnicos e interpretativos, enriquecendo substancialmente o arranjo da música. Aqui, entre os compassos 100 a 107, durante a secção [A*], ocorre primeiramente um *break* em semínima, realizado em conjunto com a secção rítmica, apenas com melodia no piano e na voz de Elis Regina, seguidos da voz de Tom Jobim, no compasso 101, quando retorna o *groove* com toda a banda. A partir daí, nos compassos 101 e 102, além dos colcheias pontuadas ganharem o

acento no segundo tempo, Luizão as executa com um *legato* bastante expressivo, diferente de praticamente tudo o que houvera tocado até então nesta música. No sistema seguinte, entre os compassos 104 a 107, Luizão volta a intercalar notas *staccato* e notas mudas no primeiro tempo, contrapondo a colcheias pontuadas com acento no segundo tempo, gerando muito *swing* ao trecho. No compasso 106, o único diferente, Luizão executa uma rápida frase sincopada no primeiro tempo, sobre o padrão rítmico 6.1. De modo geral, a combinação de abordagens interpretativas diferentes tão próximas confere intenso contraste à passagem, destacando enormemente o papel do baixo elétrico no contexto geral do *groove*.

The image shows two staves of bass guitar notation in 2/4 time. The first staff illustrates a legato line with the following chords: B \flat maj7, B \flat 9(sus4)/F, B \flat 9, E \flat maj9, and A \flat 9. The second staff illustrates a staccato line with the following chords: B \flat maj7, B \flat 9(sus4), B \flat 9, E \flat maj9, and A \flat 9. The notation includes various rhythmic markings such as accents and slurs.

Exemplos de *break*, condução com *legato*, *staccato* e acento no segundo tempo – Padrões rítmicos 1.1, 1.2 e 6.1 / Compassos 100 a 107 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

Para além dos trechos em convenção, há outros trechos em que Luizão volta a intercalar notas cheias com notas mudas, aparentemente de forma intencional, conferindo outra “atmosfera” ao *groove*. Abaixo, temos um destes momentos. Luizão troca de articulação, e passa a tocar a quarta semicolcheia de cada tempo com notas mudas. Desta forma, reitera-se, Luizão confere um maior contraste a sua linha, destacando o aspecto percussivo da linha de baixo.

The image shows a single staff of bass guitar notation in 2/4 time. The chords are B \flat /A \flat , Gm 6 , E \flat m 6 /G \flat , and B \flat maj7/F. The notation includes 'ghost notes' (marked with 'x') and accents.

Exemplo de condução com uso de notas cheias e *ghost notes*
Padrão rítmico 1.1 / Compassos 50 a 53 – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

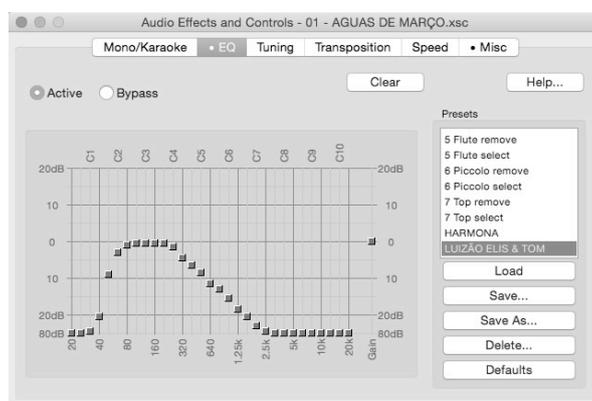
Existem outros pontos em que se identificou possíveis *legatos*, *staccatos*, *ghost notes* e notas mudas soando mais percussivamente, além de toda a gama de

notas articuladas de forma intermediária, as quais, conforme já mencionado, mostram-se muito difíceis de serem transcritas com exatidão. Identificar todas as nuances existentes na maneira como Luizão Maia conduz seu baixo não é tarefa fácil. Se em alguns momentos, por conta dos contrastes aqui insistentemente mencionados, as articulações se mostram nítidas, já noutros parecem bastante confusas, por vezes competindo com as notas da bateria.

Nesta gravação de 1974, em contraponto à anterior, não há possibilidade de mover o *balance* para a direita ou para a esquerda, impedindo o acesso ao registro do baixo elétrico de forma um pouco mais “isolada”, menos poluída, com menos instrumentos soando junto. Entretanto, parece-nos que nesta segunda versão o *groove* de Luizão Maia está a soar mais firme e sólido, com um timbre bastante encorpado, auxiliando na identificação dos elementos interpretativos e técnicos. Ainda assim, mesmo sendo mais fácil de se transcrever o baixo desta versão do samba *Águas de Março*, também aqui foi possível detectar os mesmos três níveis de articulação e de interpretação da gravação de 1972, quais sejam: (a) notas cheias, (b) notas *staccato* e (c) *ghost notes*. Além disso, temos também nesta versão uma gama de notas flutuando entre estes níveis todos.

* * *

Para esta transcrição, sem a possibilidade de mover o *balance* para um dos lados, utilizou-se a seguinte equalização para transcrever a linha do baixo:



Equalização utilizada no *Transcribe* – *Águas de Março* (Elis & Tom, 1974)

4.4. Considerações finais sobre as duas análises

Aspecto muito importante na linguagem musical de Luizão, e que fora salientado por Maragno (2008), refere-se à postura que assumida nos seus diversos trabalhos, sobretudo nas gravações de estúdio, atuando em favor da música, buscando o que a obra está “pedindo” ao baixista. Segundo esta autora, “com Luizão percebemos como é importante o trabalho de acompanhamento do baixista” (idem, p. 16). Zé Luiz Maia, em depoimento a Castanheira, menciona justamente acerca do bom gosto e preocupação que seu pai tinha com a música, com o *groove* adequado para cada momento:

“Mas o Luizão tinha uma preocupação de fazer o ritmo que, de repente, *tava* faltando na música, pra não ficar aquela coisa de todo mundo tocando a mesma coisa, todo mundo fazendo a mesma batida. E ele se ligava na percussão em geral, assim, aonde que *tava* faltando, ele complementava, fazia uma levada dali pra frente, né? Ou às vezes não fazia nada, deixava uma nota parada, longa, branca, né? E a percussão toda swingando, aí é melhor ficar parado, ele fazia muito isso também” (citado por Castanheira, 2016, p. 82).

Ao ouvirmos os áudios e acompanharmos as transcrições das gravações de *Águas de Março*, percebemos que Luizão toca para a música, e sua linguagem e musicalidade reside no uso criativo, econômico e cirúrgico que faz a partir dos meios materiais musicais de que dispõe. Nota-se, desde os instantes iniciais das duas gravações, que Luizão já apresenta a base do que vai ser a linha de baixo no decorrer das músicas. Quando resolve “sair fora”, é porque antes já estabeleceu o “chão” em que está a pisar. Analisemos os principais aspectos das suas linhas.

Primeiramente, com relação aos padrões rítmicos, Luizão utiliza de forma predominante o ritmo pontuado, em alguns momentos substituindo as notas do primeiro ou do segundo tempo por uma semínima, noutros intercalando pausas intermimentes no meio de um dos tempos, por vezes em ambos, “secando” a colcheia pontuada, em alguns casos acrescentando também o *staccato*.



Exemplos de variações para o ritmo pontuado

Somadas as duas gravações, temos mais de 150 compassos em que Luizão utiliza alguma dessas variações. Eis, portanto, o primeiro aspecto fundamental do samba de Luizão Maia: predominância do ritmo pontuado e variações com semínima ou pausas intermitentes na linha do baixo. Entretanto, por vezes Luizão também combina o ritmo pontuado com grupos de semicolcheias consecutivas ou com frases em quiáltera de semicolcheia, como ocorre nos arpejos de ambas as gravações e nas frases cromáticas da versão de 1974.

Também detectou-se algumas combinações rítmicas bem interessantes, presentes em quantidade discreta, contudo, contribuindo muito para o arranjo, e ganhando destaque nas mãos de Luizão. Na primeira gravação, temos presente algumas sequências em que Luizão toca várias semínimas, consecutivamente, marcando apenas a cabeça dos tempos, além de alguns pontos, no final da música, em que toca ostinatos em colcheia em convenção rítmica com a banda.



Exemplos de estrutura rítmica em semínima e ostinado de colcheia

Já na gravação de 1974 detectamos outras duas células que, embora um pouco diferentes entre si, possuem o mesmo “ataque” na segunda semicolcheia do primeiro tempo, combinado com ritmo pontuado no segundo. Também nesta mesma gravação, notamos que Luizão toca uma estrutura rítmica semelhante à célula do sambaião, combinando ritmo pontuado no primeiro tempo com duas colcheias e ligadura de prolongamento no segundo, antecipando o acorde do compasso seguinte.



Exemplos de estrutura rítmica com síncope e ritmo do sambaião

Já com relação à escolha das notas, as linhas de Luizão obedecem sempre às inversões presentes na harmonia, movimentando-se mais entre fundamentais e quintas e menos pelas outras notas dos acordes. Ademais, Luizão não toca

somente as quintas dos acordes em registro mais grave do que as fundamentais, como alguns baixistas e professores costumam sugerir para a condução do baixo do samba. Como é possível notar nas transcrições, Luizão explora tanto as quintas graves quanto as agudas. Ainda assim, na maior parte do tempo, Luizão concentra suas linhas apenas nos baixos dos acordes. Eis, portanto, mais dois elementos da linguagem musical de Luizão Maia: condução predominantemente nos baixos dos acordes, estejam na posição fundamental ou invertidos; e movimentação melódica entre tônica e quinta dos acordes, podendo estar abaixo ou acima do registro da fundamental.

Ademais, outro ponto relativo aos aspectos melódicos, refere-se à escolha predominante pelos registros médios para a linha de baixo. Muito embora na versão de 1974 Luizão tenha explorado de forma mais abrangente a escala do baixo elétrico, de modo bem geral, reunindo-se as duas gravações, percebemos que ele concentra-se mais no registro entre Bb1 e Bb2, ou seja, Bb do primeiro traste da corda Lá ou sexto traste da corda Mi, e terceiro traste da corda Sol ou oitavo traste da corda Ré.

Um dos elementos que, embora pareça discreto, mais chama atenção, é o uso de notas sem alteração de dinâmica, especialmente na versão de 1972. Salvos os trechos em convenção rítmica com a banda, ou em alguns poucos momentos isolados, a concepção geral da linha de baixo de Luizão consiste no toque sem grandes diferenças de acentuação. Muito embora o próprio Luizão mencione o baixo como uma espécie de “surdo inteligente”, que pode realizar a marcação dos surdos de escola de samba e regionais e caminhar através das notas da harmonia, nota-se, de forma preponderante, um aspecto de igualdade na intensidade de todas as notas. Dito de outra forma, não parece existir um deslocamento do tempo forte, mas sim uma aparente igualdade de dinâmica na execução das notas. Temos aí, portanto, mais um aspecto do estilo de Luizão no samba *Águas de Março*: condução do baixo predominantemente sem alteração de dinâmica, com semelhante acentuação em toda a música.

Contudo, reitera-se novamente, existem momentos de convenção rítmica entre os membros da banda, bem como alguns pontos isolados do baixo, em que Luizão deixa esta condução linear e atua de forma mais contrastante. Esta diferença fica ainda mais marcante na segunda versão analisada, devido ao

arranjo interpretado pela banda. Neste gravação de 1974 a banda está a soar ainda mais madura e coesa, tocando sobre um arranjo complexo e repleto de convenções, re-harmonizações e acrescido também de novas partes. Além das impecáveis interpretações de Elis Regina e Tom Jobim, dois gigantes da música, ouve-se neste disco uma banda tocando incrivelmente conectada, executando *kicks* e convenções de maneira firme e musical. Terreno perfeito, logicamente, para que Luizão Maia se destacasse e pudesse explorar sua criatividade musical, consolidando seu estilo moderno como a nova linguagem do baixo para a MPB.

Ao contrário do baixo de 1972, predominantemente na mesma dinâmica, e com uma condução rítmica bastante linear, no disco *Elis & Tom* vemos Luizão acrescentando outros recursos, sobretudo de caráter interpretativo e técnico, não somente nos trechos em convenção, mas também de forma isolada em sua própria condução, com alterações de dinâmica e articulação. Desta forma, o baixo de Luizão eventualmente incorpora o papel do surdo da percussão, conferindo muito balanço e *swing* ao *groove* da música. Se quando o acento é executado em conjunto com a banda potencializa-se o efeito proposto no arranjo, a aplicação deste recurso de forma isolada, em pontos específicos da gravação, sobretudo depois de já ter estabelecido a base da condução, destaca sobremaneira o papel do baixo elétrico na música. A alternância entre longos trechos com dinâmica linear, interrompidos pela inserção de notas com acentuação no segundo tempo, além da diferença que se nota através da mistura com notas curtas e “secas” no primeiro tempo, e notas mais longas e acentuadas no segundo tempo, são “temperos” importantes no *groove*. Temos aí, portanto, o sexto aspecto da linguagem de Luizão, detectado nas duas gravações, mas com maior ênfase na versão de 1974: a presença de contrastes, na dinâmica e na articulação rítmica, como forma de enriquecer o arranjo e a linha de baixo.

Acompanhado em ambas as gravações por grandes músicos, a atuação de Luizão Maia, embora sempre muito musical e privilegiando o arranjo, apresenta alguns momentos de maior “ousadia” e inovação. Luizão enriquece suas linhas com recursos interpretativos e técnicos como *pick ups*, *ghost notes*, *staccatos* e *legatos*, também arpejos, notas de antecipação de acorde, notas de passagem, cromatismos e notas de aproximação cromática. Além disso, nestes momentos, Luizão explora muito bem os diferentes registros do instrumento, tocando com

bastante definição e precisão rítmica, proporcionando sólido alicerce aos demais músicos da banda. Em suma, é o baixista colocando-se de forma mais ativa e presente, mas sem “duelar” com o restante do grupo ou contra a proposta do arranjo, conferindo ao *groove* maior interação e *swing*, aplicando os recursos disponíveis na medida adequada. Eis outro aspecto de sua linguagem: uso de técnicas alternativas e de elementos interpretativos melódicos e de articulação.

Acerca do *pick up*, foi detectado sua aplicação em ambas as gravações. Entretanto, há de se salientar que é um recurso utilizado com certa economia, sem exagerar na sua aplicação. Com relação às *ghost notes*, foram encontradas cerca de dezoito vezes no disco *Elis*, e 103 vezes no disco *Elis & Tom*. Conforme já fora dito anteriormente, ainda que não tenhamos a opção de mover o *balance* e ouvir o baixo um pouco mais isolado, parece-nos que na segunda versão o baixo de Luizão soa mais firme, facilitando na identificação das notas mudas. Além disso, este último arranjo possui trechos mais contrastantes, o que contribui para a identificação das *ghost notes*. É sempre muito mais fácil perceber o uso de um recurso técnico ou interpretativo quando as notas que antecedem ou sucedem são articuladas de forma diametralmente diferente. Abaixo, um rápido exemplo:



Exemplo de condução alternando nota cheia e *ghost note* no ritmo pontuado

Como podemos observar, no primeiro tempo temos a última semicolcheia tocada de forma muda, ao passo que no segundo tempo a última semicolcheia é tocada como nota cheia. Este tipo de contraste proporciona uma fácil e rápida identificação dos recursos utilizados por Luizão. Na gravação de 1972 este tipo de articulação não está tão nítida, ao passo que na gravação de 1974 fica um pouco mais claro para perceber onde há *ghost notes*. O mesmo pode-se dizer sobre os *staccatos*, elemento utilizado de forma predominante na gravação de 1974, aparece oito vezes nesta versão e apenas duas na primeira, a despeito das dificuldades inerentes ao trabalho de transcrição dos fonogramas. Por fim, temos um *legato* utilizado de forma bastante expressiva, entre os compassos 101 a 103 da versão de 1974, destoando substancialmente das outras partes da música,

produzindo, por conta disto, grande contraste. Não parece ter ocorrido o mesmo recurso em outro trecho desta gravação ou na versão de 1972.

Com relação aos arpejos, embora não sejam elementos interpretativos ou técnicos, mas sim um recurso melódico, chama-se a atenção a sua aplicação, o que ocorreu duas vezes em cada uma das gravações, ambas sobre Ebmaj9. A seguir, uma amostra de duas frases com arpejo, encontradas nas gravações:



Exemplos de arpejos sobre Ebmaj9

Também foi possível detectar, em ambas as gravações, muitas notas de antecipação de acorde, aproximação diatônica e cromática, cromatismos, notas de movimentação melódica e algumas poucas notas de passagem. Um recurso que merece destaque, presente somente na gravação de 1974, refere-se aos três momentos com o uso do baixo pedal, em Bb, realizado com alternância entre as oitavas e notas mais ligadas, conferindo uma atmosfera especial ao arranjo.

* * *

Abaixo, os aspectos mais relevantes da linguagem musical de Luizão Maia, encontrados nas duas gravações do samba *Águas de Março*:

- Estrutura rítmica mais utiliza condução da sua linha de baixo: ritmo pontuado (contendo variações, com inserção de pausas intermitentes, e poucas substituições por semínima em um dos tempos do compasso);
- Presença de estruturas alternativas ao ritmo pontuado, proporcionando movimentação e contraste ao arranjo (semínimas, colcheias, quiáltera, síncopes e ritmo do sambaião);

- Linha de baixo conduzida predominantemente nos baixos dos acordes, estejam na posição fundamental ou invertidos;
- Uso de fundamentais e quintas dos acordes nas movimentações melódicas da linha de baixo;
- Escolha dos registros médios do instrumento para construção da linha de baixo;
- Condução predominantemente sem alteração de dinâmica, aplicando semelhante acentuação em ambos os tempos dos compassos;
- Contrastes pontuais na dinâmica e na articulação rítmica, a partir da alternância entre diferentes elementos técnicos e interpretativos;
- Uso de técnicas alternativas e elementos interpretativos melódicos e de articulação na linha de baixo, tais como:
 - *staccato*;
 - *ghost notes*;
 - *pick up*;
 - *legato*;
 - arpejos;
 - notas de aproximação diatônica e cromática;
 - notas de antecipação de acordes;
 - notas de passagem;
 - baixo pedal;
- A rítmica e o ataque das notas são executados com bastante precisão, *swing* e definição, por vezes enfatizando o aspecto de caráter mais percussivo na execução das notas, tanto no *groove* quanto nas frases e convenções com a secção rítmica.

5. CONCLUSÃO

Neste capítulo será feita uma breve retrospectiva dos assuntos abordados no decorrer da investigação, bem como das conclusões às quais chegamos.

Na introdução deste trabalho foi falado acerca da importância de Luizão Maia para o baixo elétrico e para a música popular brasileira como um todo, manifesto tanto na imensa quantidade de artistas brasileiros e estrangeiros com que tocou e gravou, no vasto currículo de atuações dentro e fora do Brasil, além do que se depreende do depoimento de diversos músicos sobre sua contribuição estética para a linguagem do baixo elétrico na MPB. De modo geral, a maior parte dos baixistas atribuem a Luizão Maia a criação de uma nova concepção de linha de baixo para o samba, mais próximo ao estilo batucado das escolas de samba, fazendo do próprio baixo como que um surdo de percussão, por vezes até mesmo percutindo as cordas do instrumento, sempre com muito *swing* e musicalidade.

Também na introdução do trabalho se comentou, preliminarmente, sobre o longo tempo de atuação de Luizão Maia ao lado de Elis Regina, dos importantes discos e shows que realizaram juntos, bem como se explicou sobre o objeto da pesquisa, qual seja o samba *Águas de Março* em duas diferentes versões, ambas gravadas com a banda de Elis no início dos anos 1970. Selecionamos este recorte temporal justamente por se tratar do período em que Luizão ainda estava, muito provavelmente, concebendo seu estilo no baixo elétrico, que à época ainda era uma novidade no Brasil, especialmente no contexto da música popular brasileira. Desta forma, pensamos que debruçar-se sobre as linhas de baixo de Luizão na primeira metade dos anos 1970 é de profunda relevância para compreender a evolução do baixo no samba e na MPB até os dias atuais.

Por fim, encerrou-se a introdução com a apresentação das perguntas que pretendíamos responder quando da elaboração desta pesquisa: quais elementos rítmicos, melódicos, técnicos e interpretativos se mostram mais presentes em suas linhas de baixo para o samba *Águas de Março*; quais elementos se destacam e contrastam no contexto de ambas as linhas ora analisadas; quais elementos se mostram repetidos ou semelhantes nas duas gravações, de modo a configurar um estilo de samba de Luizão Maia no baixo elétrico?

O primeiro capítulo foi dedicado ao estado da arte e o atual estágio da pesquisa acadêmica sobre baixo elétrico na música popular brasileira. Após extensa pesquisa através de mecanismos de busca virtual, constatou-se o quão carente ainda é esta área de investigação. Apesar de se encontrar alguns artigos e monografias sobre o tema, ainda são raros os trabalhos publicados no âmbito dos mestrados acadêmicos. Entretanto, três das pesquisas encontradas foram de grande valia: Carvalho (2006), Campos (2014) e Castanheira (2016). Trata-se o primeiro de uma investigação sobre a evolução da linha de baixo desde o maxixe até o samba; o segundo sobre dois contrabaixistas acústicos e os trios de música instrumental dos anos 1960 no Brasil; e o último sobre a relação da percussão e da escuta musical no estudo e construção das linhas de baixo elétrico no samba. Muitas informações, depoimentos e referências bibliográficas foram obtidas a partir dos trabalhos destes três pesquisadores. Ainda assim, surpreendeu-nos negativamente a escassez de informações sobre Luizão Maia, inclusive em trabalhos sobre baixo elétrico e acústico na MPB. Com exceção de Castanheira (2016), a maior parte das publicações encontradas não menciona o nome do baixista ou o faz de forma muito superficial, muito embora seja considerado um dos mais importantes músicos brasileiros de todos os tempos.

No segundo capítulo trazemos a história da linha de baixo, desde sua origem na música erudita europeia, passando por diversos estilos e gêneros, até chegar no baixo da moderna formação *jazz band*. Nesta parte do trabalho são mencionados alguns instrumentos utilizados na função da linha de baixo, tanto no contexto da música de concerto quanto no contexto da música popular, como o piano, o violão de seis ou sete cordas, oficlíde, saxofone, tuba, trombone e contrabaixo acústico. Além disso, tratamos sobre o surgimento do baixo elétrico, nos anos 1950, suas vantagens e sua chegada no Brasil. Também abordamos sobre as síncopes da música brasileira, suas origens e principais variações, o samba batucado dos Bambas do Estácio, o toque de surdo e suas variações, a origem do ritmo pontuado e sua transposição para a bateria e para o *groove* de samba nas linhas de baixo. Por fim, temos alguns exemplos de condução de samba, presentes em livros sobre baixo elétrico e música popular brasileira, além do depoimento de vários baixistas sobre a relevância da percussão na construção de uma linha de baixo e a influência de Luizão Maia para suas carreiras.

Nos terceiro capítulo foi contada a história de Luizão Maia, de forma bastante sucinta, desde seu início musical, em sua casa, no bairro carioca de Vila Isabel, sua passagem do violão para o contrabaixo acústico e, no final dos anos 1960, para o baixo elétrico, até o sucesso como baixista da cantora Elis Regina. Como vimos, Luizão acompanhou Elis por mais de dez anos, até o falecimento da intérprete, em 1982. Após isto, seguiu com outros projetos a solo, estreando como compositor, também teve alguns trabalhos com outros grupos de *jazz* e música brasileira, além de acompanhar artistas brasileiros e estrangeiros ao redor do mundo. Faleceu em 2005, na cidade de Tóquio, capital japonesa, depois de lutar por dez anos contra as sequelas de um AVC que lhe causou a paralisação do lado direito de seu corpo. Durante esse tempo, vale ressaltar, Luizão seguia tocando baixo apenas com sua mão esquerda.

Por fim, no capítulo cinco, entramos efetivamente nas análises das duas gravações. Transcritas pelo autor deste trabalho, e revisadas pelo grande baixista Adriano Giffoni, o primeiro passo em cada um das versões foi apresentar um panorama geral sobre a forma da música, as diferentes partes que compõem cada uma, a tonalidade e as progressões harmônicas presentes, o andamento, em suma, os elementos mais gerais da composição e do arranjo como um todo. A seguir, passou-se à identificação dos padrões rítmicos e da frequência com que aparecem em cada gravação, bem como os padrões melódicos mais corriqueiros. Por último, analisou-se também os elementos interpretativos e técnicos mais salientes em cada um das versões. Ao final do capítulo realizou-se o cruzamento dos dados obtidos em cada análise individualmente, buscando encontrar os elementos de maior incidência em ambos os registros, apontando os traços que se mostraram mais frequentes ou aqueles que se mostraram mais contrastantes e característicos nas linhas de baixo de Luizão Maia. Repetimos aqui, novamente, alguns dos principais pontos que chamaram atenção:

- Prevalência do ritmo sincopado, contendo variações com inserção de pausas intermitentes e poucas substituições por semínima em um dos tempos do compasso; estruturas rítmicas alternativas ao ritmo pontuado que proporcionam movimentação e contraste ao arranjo, com semínimas, colcheias, síncope e ritmo de sambaião;

- Linha de baixo conduzida basicamente nos baixos dos acordes, estejam na posição fundamental ou invertidos; uso da fundamental e da quinta dos acordes nas movimentações melódicas da linha de baixo; algumas frases e pequenos arpejos com quiáltera de semicolcheia; as linhas de baixo são conduzidas majoritariamente no registro médio do baixo elétrico;
- Condução com poucos acentos, dinâmica muito semelhante em ambos os tempos do compasso; contrastes pontuais na alternância entre diferentes dinâmicas, figuras rítmicas e elementos interpretativos;
- Condução predominantemente sem alteração de dinâmica, aplicando semelhante acentuação em ambos os tempos dos compassos; contrastes pontuais na dinâmica e na articulação rítmica, a partir da alternância entre diferentes elementos técnicos e interpretativos;
- Uso de técnicas alternativas e elementos interpretativos na linha de baixo, quais sejam: *staccato*, *ghost notes*, *pick up*, *legato*, *arpejos*, aproximação diatônica e cromática, notas de antecipação de acordes, baixo pedal e notas de passagem; a rítmica e o ataque das notas apresenta bastante precisão, *swing* e definição, por vezes enfatizando o elemento de caráter mais percussivo na execução das notas, tanto no *groove* quanto nas frases e convenções com a secção rítmica

Como afirma Meyer (1989, p. 20), “*most changes in the history of Western music have involved the devising of new strategies for the realization of existing rules, rather than the invention of new rules*”. Neste sentido, não nos parece que Luizão Maia tenha criado novas regras. Entretanto, a partir dos diversos relatos citados, acerca de sua relevância e influência de Luizão para o baixo elétrico e para a música popular brasileira, somado aos estudos bibliográficos e musicais realizados durante a investigação, isto tudo nos leva a crer que Luizão soube explorar de forma única e muito criativa as regras existentes.

Para a presente dissertação, além das referidas transcrições e de todos os materiais mencionados, realizou-se vasta pesquisa documental, bibliográfica e

histórica, através de livros e trabalhos acadêmicos. A partir destas análises, percebemos que os padrões de condução do samba utilizados até hoje, já vinham se consolidando no período entre guerras, e acentuando-se sobremaneira nas décadas de 1940 e 1950. O estilo batucado do samba das escolas do Rio de Janeiro, a presença e influência dos ritmos do *jazz* e do bolero, as melhorias em termos de captação e amplificação, a adoção do formato de instrumentação *jazz band* e a demanda por uma música mais própria aos anseios de um público identificado com a moderna vida urbana, tudo isto teve reflexo na sonoridade dos trios e grupos de samba-*jazz*, bossa nova e MPB dos anos 1960 e 1970, particularmente na maneira como bateristas e baixistas passaram a conduzir sambas e *standards* do *jazz* e da música brasileira.

Luizão, parece-nos evidente, absorveu esta atmosfera e, adotando de forma pioneira o baixo elétrico num contexto em que predominava o uso do acústico, colocou seu toque musical único, cheio de *swing* e balanço, com efeitos percussivos e muita educação musical, escolhendo bem os pontos em que aplica contrastes estéticos e alterações de dinâmica. Ademais, Luizão soube oferecer o alicerce que a banda precisava, conectado ao conteúdo harmônico e melódico de cada música, soando técnica e ritmicamente preciso, casando perfeitamente com as belas harmonias do repertório de Elis e com os ousados arranjos do pianista César Camargo. A linguagem que Luizão adota nestas duas gravações certamente configura o que havia de mais moderno no âmbito da MPB daquele período, e são análises imprescindíveis a todo que pretenda aprofundar-se no estudo das linhas de baixo elétrico, não apenas de Luizão, mas de todo baixista que tenha surgido depois dele. Mas especialmente a quem tenha intenção de se debruçar sobre a obra de Luizão Maia, esperamos que o conteúdo aqui presente possa servir de apoio e até mesmo como uma espécie de “embrião”, e que mais pesquisas sobre este importante baixista sejam publicadas, investigando toda a evolução estética por ele empreendida no baixo elétrico do samba e da música popular brasileira.

Por fim, encerramos com a afirmação de Campos (2014, p. 208), quando diz que “percebemos a importância do estudo da história do estilo que se pretende tocar e das transcrições para o desenvolvimento do estilo próprio de tocar contrabaixo”, porque “a música está sempre se renovando, porém, não se deve deixar de lado o estudo da tradição”.

6. ANEXOS

6.1. Águas de Março (Elis, 1972)

ÁGUAS DE MARÇO

Tom Jobim

Album: Elis (1972)
Bassist: Luizão Maia
Transcribed by Ivan Beck

♩ = 72 - 78

Intro

B \flat /A \flat **3**



5 **A** **2** G m^6 E b^m6/G^b

mf



9 B \flat maj7/F E 9 E b maj 9 A b^9

3



13 **B** B \flat maj7 B \flat^9 (sus4) B \flat^9 E $m^7(b5)$ E b^m6



17 B \flat maj7/F B \flat (sus9) B \flat^9 E $m^7(b5)$ E b^m6



21 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat G m^6 E b^m6/G^b



25 B \flat maj7/F E 9 E b maj 9 A b^9



29 B \flat maj7 B \flat /A \flat G m^6 E b^m6/G^b



2

33 **B** B \flat maj7/F B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ E \flat m7(b5) E \flat m⁶

37 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm⁶ E \flat m⁶/G \flat

41 B \flat maj7/F E⁹ E \flat maj⁹ A \flat ⁹

45 **B** B \flat maj7 B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ E \flat m7(b5) E \flat m⁶

49 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm⁶ E \flat m⁶/G \flat

53 **B** B \flat maj7/F B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ E \flat m7(b5) E \flat m⁶

57 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm⁶ E \flat m⁶/G \flat

61 B \flat maj7/F E⁹ E \flat maj⁹ A \flat ⁹

65 **A** B \flat maj7 B \flat /A \flat Gm 6 Ebm 6 /Gb 3

69 **B** B \flat maj7/F B \flat^9 (sus4) B \flat^9 Em 7 (b5) Ebm 6

73 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm 6 Ebm 6 /Gb

77 B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm 6 Ebm 6 /Gb

81 **B** B \flat maj7/F B \flat^9 (sus4) B \flat^9 Em 7 (b5) Ebm 6

85 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat Gm 6 Ebm 6 /Gb

89 B \flat maj7 E 9 Ebmaj9 Ab 9

Coda

93 B \flat maj7 E 9 Ebmaj9 Ab 9 (open repeat)

Fade out

6.2. Águas de Março (Elis & Tom, 1974)

ÁGUAS DE MARÇO

Tom Jobim

Album: Elis & Tom (1974)

Bassist: Luizão Maia

Transcribed by Ivan Beck

♩ = 72

Intro

B \flat /A \flat

3

5 **A** 2 G \flat m 6 Ebm 6 /G \flat

mf

9 B \flat maj7/F E 9 Ebmaj 9 Ab 9

13 **B** B \flat maj7 B \flat 9 (sus4) B \flat 9 Em 7 (b5) Ebm 6

17 B \flat maj7/F B \flat 9 (sus4) B \flat 9 Em 7 (b5) Ebm 6

21 **A** B \flat maj7/F B \flat /A \flat G \flat m 6 Ebm 6 /G \flat

25 B \flat maj7/F E 9 Ebmaj 9 Ab 9

29 B \flat maj7 B \flat /A \flat G \flat m 6 Ebm 6 /G \flat

2

B

33 B♭maj7/F B♭9(sus4) B♭9 Em7(b5) E♭m6

A

37 B♭maj7/F B♭/A♭ Gm6 E♭m6/G♭

41 B♭maj7/F E9 E♭maj9 A♭9

B

45 B♭maj7 B♭9(sus4) B♭9 Em7(b5) E♭m6

A

49 B♭maj7 B♭/A♭ Gm6 E♭m6/G♭

B

53 B♭maj7/F B♭9(sus4) B♭9 Em7(b5) E♭m6

A

57 B♭maj7/F + B♭/A♭ Gm6 E♭m6/G♭

61 B♭maj7/F E9 E♭maj9 A♭9

Bridge

65 $B\flat$ maj7 E/D C#/B f

69 $B\flat/A\flat$ Gm^6 $E\flat m^6/G\flat$ $B\flat/F$

73 $Em^7(b5)$ $E\flat 6/9$ $A\flat^9$

76 $B\flat$ maj7 $B\flat/A\flat$ Gm^6 $E\flat m^6/G\flat$

B

80 $B\flat$ maj7/F $B\flat^9(sus4)$ $Em^7(b5)$ $E\flat m^6$

C

84 $B\flat$ maj7/F $B\flat m^7$ $C/B\flat$ $C\flat/B\flat$

Bb bass pedal -----

B

88 $B\flat$ maj7 $B\flat^9(sus4)/F$ $B\flat^9$ $Em^7(b5)$ $E\flat m^6$

C*

92 $B\flat$ maj7/F $B\flat m^7$ $C/B\flat$ $E\flat m^6/B\flat$

mf Bb bass pedal -----

4

C

96 B \flat maj7 B \flat m7 C/B \flat C \flat /B \flat

A*

100 B \flat maj7 B \flat ⁹(sus4)/F B \flat ⁹ E \flat maj⁹ A \flat ⁹

104 B \flat maj7 B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ E \flat maj⁹ A \flat ⁹

B

108 B \flat maj7 B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ Em⁷(b5) E \flat m6

Coda

112 B \flat maj7 B \flat ⁹(sus4) B \flat ⁹ Em⁷(b5) E \flat m6

116 B \flat maj7 B \flat m7 Em⁷(b5) E \flat m6

120 B \flat maj7 B \flat m7 C/B \flat

B \flat bass pedal

123 C \flat /B \flat B \flat /

7. APÊNDICE: ELIS REGINA & AS ÁGUAS DE MARÇO

Gaúcha¹⁴ de Porto Alegre, temperamento forte e impulsivo, nascida em 17 de março de 1945, Elis Regina teve uma curta estada entre nós, morrendo aos 37 anos de idade, no dia 19 de janeiro de 1982, vítima de uma overdose de álcool e cocaína, na sua casa, na cidade de São Paulo. Desde jovem despertou interesse pela música, destacando-se nas aulas de piano. Tinha como ídolos os cantores João Gilberto, Chet Baker, Ella Fitzgerald e Ângela Maria, entre outros.

Em 1961, com dezasseis anos de idade, gravou seu primeiro compacto e LP, repetindo o feito em 1962, aparecendo no rádio e na TV do centro do país. Em 1962 e 1963, aos dezoito anos, recebe os títulos de melhor cantora do Rio Grande do Sul e do rádio Gaúcho. No início de 1964 mudou-se para o Rio de Janeiro, assinando em outubro com a Philips. Enturma-se com os músicos locais e passa a se apresentar em São Paulo e Rio de Janeiro. Em dezembro ganha outro título de “Cantora do Ano”, desta vez em nível nacional. Em 1965 vence o *Primeiro Festival de Música Popular Brasileira* da TV Excelsior, defendendo a canção *Arrastão*, de autoria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. A respeito da performance e da interpretação vocal de Elis Regina no festival, segundo Nelson Motta, “[...] todo mundo ficou besta com aquela voz”, acrescentando que “desde João não se ouvia nada melhor que Elis” (citado por Faria, 2015, p. 42). Ainda neste ano ganha o Troféu Roquete Pinto de melhor cantora e assina com a TV Record, apresentando o programa *O Fino*, fazendo sua popularidade explodir no país, transformando-a na porta-voz da moderna MPB, sendo acompanhada pela banda *Zimbo Trio*, do contrabaixista Luiz Chaves.

Além dos diversos prêmios, 1965 encerrou com dois LPs ao vivo e outro em estúdio, apresentando repertório bem mais maduro, como que definindo a estética da MPB, ligada aos sambas-jazz e à canção de protesto, sempre acompanhado pelos melhores músicos de jazz e bossa nova do Brasil, como o *Rio 65 Trio*, do contrabaixista Sérgio Barroso. Elis Regina tinha somente 20 anos de idade, e havia saído de Porto Alegre há apenas um ano. Já tinha vários discos lançados, um programa de televisão em rede nacional, contrato com a gravadora

¹⁴ 1. Relativo ao estado brasileiro do Rio Grande do Sul ou o seu natural ou habitante. “gaúcha”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/ga%C3%BAcha> [17-10-2020].

Philips, o prestígio de universitários, jovens, adultos, músicos e críticos de arte. Para Severiano, “mal saída da adolescência, ela se tornou em definitivo estrela de primeira grandeza da música brasileira, ícone da geração 1960” (2017, p. 378).

Segundo Faria, não era preciso mais do que alguns poucos segundos para Elis fazer o público levantar das cadeiras e enlouquecer, às vezes até mesmo invadindo palcos. Acerca de concerto realizado em 1964, nas palavras do autor:

“A música então explode, com Elis usando vários truques vocais jazzísticos que tinha na manga, acompanhada com empolgação pelos amigos do Copa Trio. O efeito foi imediato: a plateia urrava, jogando paletós e bolsas para o alto, no ato inaugural de um comportamento passional que envolveria cada vez mais público e artistas da novidade que ainda estava por se chamar MPB” (2015, p. 38).

Após *O Fino* sair do ar, em 1967, Elis passa a ser acompanhada pelo *Bossa Jazz Trio*, com Jurandir Meirelles como baixista. Elis transforma-se numa artista internacional, com shows e apresentações na TV e nos palcos de diversos países. Após duas atuações no mesmo ano no *Olympia*, em Paris, grava um compacto duplo e logo após o especial *Elis em Paris*, na TV Record. Em 1968 ganha como melhor cantora no festival *Bienal do Samba*. Em 1969 grava um disco na Suécia, *Elis & Toots Thielemans*, e outro na Inglaterra, *Elis in London*, com banda e orquestra. Entre 1970 e 1971 grava mais três discos, quando ocorre então uma forte mudança estética e conceitual. Segundo Faria, Elis enterrou “o que ainda restava nela da intérprete de samba-jazz meio Broadway”, reinventa-se, “cool e engajada, com um repertório definitivamente MPBista” (2015, p. 82).

Em setembro de 1971, César Camargo assume como diretor musical e organiza um novo time para Elis Regina, momento em que Luizão Maia torna-se baixista da cantora. O time ainda teria Paulinho Braga na bateria, Luiz Claudio Ramos na guitarra, logo após substituído por Olmir Stocker e depois Hélio Delmiro, vindo juntar-se ao grupo, mais tarde, o percussionista Chico Batera. Em suma, basicamente o mesmo grupo que já tinha realizado um belo trabalho no disco *Em Pleno Verão* (1970). Segundo Faria, “esses caras seriam o segredo do novo som de Elis”, assumindo os graves “o esplendoroso baixista Luizão Maia, que redefiniria o som, o suinge e até a função do baixo elétrico na música popular brasileira” (2015, p. 83). Após meses de ensaios e atuações ao vivo, ganhando entrosamento e gravando o novo trabalho sem pressa, o disco *Elis* é lançado no

final de 1972. Para Faria (idem, p. 85), o trabalho “é uma sucessão de maravilhas de uma intérprete muitíssimo mais contida, com arranjos que estabeleceriam um novo padrão para a música brasileira”, e acrescenta:

“A partir desse momento, e ao longo de toda a década de 1970, uma Elis cada vez mais madura aliará técnica e emoção, doçura e arrebatamento. Você ouve os discos ou vê os vídeos na internet e é seriamente tentado a engrossar o coro dos que acham que nenhuma outra cantora brasileira, antes ou depois, conseguiu colocar tão profundamente cada poro, cada músculo, cara respiração a serviço do encantamento de quem a vê e escuta” (idem, p. 87).

Neto também corrobora acerca da mudança estética de Elis Regina:

“De 1971 em diante o repertório de Elis começa a ficar mais diversificado, eclético e considerado moderno. Ainda assim, com menos frequência, artistas tradicionais como Cartola [...] integravam a discografia de Elis. Só que estes também buscaram a modernização de suas canções de acordo com os novos padrões da MPB para a década” (2018, p. 38)

Neste disco Elis Regina apresenta uma série de compositores que eram praticamente inéditos, como João Bosco, Fagner e Belchior, além de apresentar uma das novidades de Tom Jobim, o samba *Águas de Março*. Segundo explica Maria (2015), Menescal havia “roubado” a canção numa visita à casa de Tom Jobim, ao ouvir enquanto o maestro ensinava a música para que uma outra cantora lançasse a novidade. Ainda segundo o autor, em seu livro de memórias o pianista César Camargo sustenta que foi Tom Jobim quem visitou Elis para lhe apresentar com a música. Em depoimento a Echeverria, Menescal dá outra versão:

“Com *Águas de Março* aconteceu outra história. Fui à casa de Tom Jobim e ele estava escrevendo um livro, não uma letra de música, e me disse que não estava pronta. Parecia um telex daqueles bem grandes. Para ele, aquilo era só a introdução. Gravamos como estava” (1994, p. 99).

Seja como for, Elis Regina gravou a música, lançando-a primeiro em seu álbum *Elis*, de 1972, repetindo o feito, depois anos mais tarde, desta vez em duo com o próprio maestro Tom Jobim, em 1974, no disco *Elis & Tom*.

Conta-nos Cabral que em março de 1972, Tom Jobim estava mais uma vez no sítio de Poço Fundo, junto de sua esposa, Teresa, em São José do Rio Preto,

aquele mesmo onde no final dos anos 1950 compôs *Chega de Saudade*. Ambos observavam o movimento das águas de um pequeno córrego, até que, de repente, as palavras começaram a “brotar” em sua cabeça. Por sorte, Teresa portava lápis e papel, e Tom então desatou a dizer: “é pau, é pedra, é o fim do caminho”. E assim foi criando a letra de mais uma notável obra-prima de seu repertório. O pouco que faltava, compôs quando voltou para a casa. De volta do passeio no sítio, convocou os amigos para lhes mostrar aquela que seria um novo clássico da música brasileira, e que de acordo com Chico Buarque, talvez seja “o samba mais bonito do mundo” (citado por Cabral, 1997, p. 299).

Para comemorar os dez anos de Elis na gravadora (nove, na verdade), a Philips/Phonogram propõe presentear a cantora. Seu pedido foi nada menos que um disco com Tom Jobim. Segundo Echeverria, seria um passo crucial na carreira de Elis, um encontro com o grande maestro compositor e criador da bossa nova, músico de raízes cultas, “um grande artista a quem ela tinha de tirar o chapéu”, e finaliza afirmando que “eram poucos a quem Elis tinha de tirar o chapéu” (1994, p. 120). Considerado um dos melhores discos de música popular do século XX, *Elis & Tom* foi gravado entre 22 de fevereiro a 9 de março de 1974, em Los Angeles, e lançado em agosto do mesmo ano. A banda era formada por César, Hélio, Paulinho, Chico e Luizão, com participação também de Oscar Castro Neves e mesmo Tom Jobim em alguns pianos. Segundo Faria:

“Muitos consideram esse não só o melhor disco de Elis e de Tom quanto ‘o’ LP brasileiro da década. Leonard Feather, dos críticos mais respeitados do jazz, pinça dali ‘Águas de Março’ para sua lista das dez músicas do século 20. A mesma gravação que, quanto mais passam os anos, mais frequentemente aparece no topo das melhores da música brasileira, em qualquer tempo ou lugar” (2015, p. 102).

Como se pôde observar, Elis teve vida intensa. Profissionalmente, atuou em emissoras de rádio e TV, apresentou programas em cadeia nacional, cantou em festivais logrando duas vitórias, gravou 24 álbuns, alguns dos quais em solo estrangeiro, realizou concertos nos maiores eventos de *jazz* do planeta, como o *Festival de Jazz de Montreaux*, em 1979. Elis foi responsável por lançar novos compositores como Edu Lobo, Milton, Gil, Caetano, Ivan Lins, além de João Bosco e Aldir Blanc, este último, o segundo artista mais gravado pela cantora, perdendo

somente para Tom Jobim. Também teve desentendimentos com artistas rivais da tropicália e jovem guarda, em alguns momentos até mesmo com bossanovistas.

Na vida pessoal e afetiva, não tinha relação muito próxima com a família, teve um casamento desastroso com Ronaldo Bôscoli, com apenas 22 anos de idade e ele 38, alguns casos passageiros e um casamento de nove anos com César, seu pianista e arranjador. Teve três filhos, João Marcelo, produtor musical, do primeiro casamento, Maria Rita e Pedro Mariano, ambos cantores, do segundo casamento. Por fim, deixou um enorme legado para a música brasileira. É até hoje considerada por muitos a maior cantora brasileira de música popular.

8. BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVITZ, R.S.d.M. (1999). *O ensino do contrabaixo-elétrico baseado em levadas de samba*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

ANDREOTTI, M.C. & CARDOSO, R. (2013). *Sizão Machado: a escola do contrabaixo brasileiro*. Campo Limpo Paulista, SP: UNIFACCAMP.

BERLINER, P.R. (1994). *Thinking in Jazz: the infinit art of improvisation*. Chicago, USA: The University of Chicago.

BOLÃO, O. (2010). *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. São Paulo,SP: Irmãos Vitale.

BOLLOS, L.H.; CORRÊA, F.A.d.A.; COSTA, C.H. (2017). *As gravações históricas da canção "Desafinado": desdobramentos da bossa nova no cenário internacional*. Brasil: Art Research Journal.

CABRAL, S. (1997). *Antônio Carlos Jobim: uma Biografia*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 2ª Edição.

CALDAS, W. (2010). *Iniciação à música popular brasileira*. Barueri, SP: Manole.

CALDEIRA, J. (2007). *A construção do samba*. São Paulo, SP: Editora Mameluco.

CAMPOS, D.R. (2014). *Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo*. Campinas, SP: UNICAMP.

CARDOSO, E. (1958). *Canção do Amor Demais*. [disco]. Rio de Janeiro, RJ: Festa.

CARPIN, T.D. (2019). *O brilho da noite no Querosene: o Bumba-meu-boi de Tião Carvalho em uma proposta de linguagem para o contrabaixo*. Campinas, SP: UNICAMP.

CARRARO, G. (2011). *Música e educação – o contrabaixo e a bossa: uma perspectiva histórica e prática*. [e-book]. Passo Fundo, RS: Projeto Passo Fundo.

CARVALHO, J.A.L.L. (2006). *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Campinas, SP: UNICAMP.

CASTANHEIRA, S. (2016). *O baixo elétrico no samba e a escuta nos processos de aprendizagem: a importância da relação entre o baixo e a percussão*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

CASTRO, R. (2016). *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.

CHEDIAK, A. (1994). *Songbook Tom Jobim – Volume 2*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar.

CONCEIÇÃO, N. (2008). *Toque Junto Bossa Nova – Baixo Elétrico*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acedido em Mar. 18, 2020, disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>.

Dicionário de música Zahar (1985). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores.

DUPRÁ, M. (S/d). *Luizão Maia- O baixista das feras da Mpb*. Acedido em Mar. 10, 200, disponível em <https://primeirosacordes.com.br/dicas-de-contrabaixo/luiz-o-maia-o-baixista-das-feras-da-mpb> .

ECHEVERRIA, R. (1994). *Furação Elis*. São Paulo, SP: Editora Globo.

FALCON, F.E.d.S. (2014). *O Estudo das Melodias do Gênero Musical Choro e Sua Aplicabilidade no Desenvolvimento Técnico do Contrabaixista*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

FERNANDES, C. (s/d). Acedido em Mar. 01, 2020, disponível em <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/origem-samba.htm>

FERREIRA, L.N. (2017). *Luizão Maia – a sua grande contribuição para o samba*. Três Corações, MG: UNINCOR.

FARIA, A.d. (2015). *Elis: uma biografia musical*. Porto Alegre, RS: Arquipélago editorial LTDA.

FARIA, N. & KORMAN, C. (2001). *Inside the brazilian rhythm section*. Petaluma, CA, USA: Sher Music Co.

Folha de São Paulo (2005). *Morre no Japão o baixista Luizão Maia, 55*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200534.htm>
Acedido em Mar. 9, 2020.

FREITAS, J.C. (2012). *Luizão Maia - Contrabaixo Brasil*. Acedido em Mar. 10, 2020, disponível em: <https://buziosbossablog.blogspot.com/2012/01/luizao-maia-contrabaixo-brasil.html>.

FROSSARD, R. (2018). *Quem foi Elis Regina: uma breve biografia*. Belo Horizonte, MG: UFMG.

FRUNGILLO, M.D. (2003). *Dicionário de percussão*. São Paulo, SP: UNESP, Imprensa Oficial do Estado.

GIFFONI, A. (1997). *Música brasileira para contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros*. São Paulo, SP: Irmãos Vitale.

GILBERTO, J. (1959). *Chega de Saudade*. [disco]. Rio de Janeiro, EMI-Odeon.

Google Scholar. Acedido em Maio 23, 2020, disponível em: <https://scholar.google.com/intl/pt-PT/scholar/about.html>.

Groove's Dictionary of Music and Musicians, Vols. I, II, III, IV & V (1904). Edited by MAITLAND, J.A., M.A, F.S.A. London: MacMillan & Co.

GUEDES, A.B.d.M. (2003). *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

GUEST, I. (1996). *Arranjo – Método Completo*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar.

Guitars Unlimited Meets Niels Henning Ørsted Pedersen (1989). *Three For The Road*. [disco]. Universal Music.

GUSHI, S. (2012). *Luizão Maia*. Disponível em: <http://cantorasueligushi.blogspot.com/2012/04/luizao-maia.html>
Acedido em Mar. 10, 2020.

JOBIM, T. (1987). *Inédito*. [disco] Ariola Records.

KAUPE, D. (2017). *O contrabaixo elétrico no samba e no pagode: usos e possibilidades do instrumento na contemporaneidade*. Santana do Livramento, RS: 9º SIEPE.

LOPES, E. (2003). *Just in time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Dissertation, University of Southampton.

LOPES, E. (2006). *A métrica musical na percepção do movimento: o conceito gravitacional*. In: VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, vol. 5 nr. 2, Julho/Dezembro 2006, 32-41.

LOPES, E. (2008a). *From blues to latin just in time: a rhythmic analysis of 'Unit Seven'*. In: Jazz Research Journal, vol. 2, nr. 1, 55-82.

LOPES, E. (2008b). *Rhythm and meter compositional tools in a Chopin's waltz*, Ad Parnassum Journal, vol. 6, issue 11, 64-84.

Luizão Maia no Programa do Jô, 1989 – Parte 1. Acedido em Mar. 18, 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6OyP8QtL8M> .

Luizão Maia no Programa do Jô, 1989 – Parte 2. Acedido em Mar. 18, 2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fn_CsgCmpw4 .

MARAGNO, K. (2008). *Luizão Maia – Um baixista brasileiro*. In: BAIXO BRASIL. São Paulo, SP: DPX Editorial, n. 01.

MARIA, J. (2015). *Elis Regina: nada sera como antes*. São Paulo, SP: Editora Master Books.

MARQUES, M. & LOPES, E. (2013). *O gênero musical na identidade dos instrumentos: o saxofone no séc. XX*. In: Eduardo Lopes (coord.), Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical, Fundação Luís de Molina, 149-175.

MARTINS, R.F. (2009). *A Construção das Linhas de Baixo de Luizão Maia*. Campinas, SP: UNICAMP.

MED, B. (1996). *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 4ª ed.

MEYER, L.B. (1996). *Style and music: theory, history and ideology*. London, The University of Chicago Press.

NETO, E.P.d.L. (2018). *A temática nacional-popular como estratégia de engajamento político na obra de Elis Regina (1965-1980)*. Brasília, DF: UNB

NETO, L. (2017). *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

NETO, N. (S/d). *Luizão Maia – Bass Clinic*. Acedido em Mar. 17, 2020, disponível em <http://coverbaixo.com.br/site/luizao-maia-bass-clinic/>.

OLIVEIRA, S.S.S.d. (2015). *Curso de Baixo Elétrico na EMUSC: uma experiência de ensino em uma escola especializada*. Natal, RN: UFRN

OLIVEIRA, J.A.S.d.O. (2018). *O Ensino de Contrabaixo Elétrico Baseado em Levadas de Forró*. Natal, RN: UFRN.

ONO, L. (1990) – *NaNã*. [disco]. Tóquio, Japão: Midi Inc.

PEREIRA, M. (2007). *Ritmos Brasileiros para Violão*. Rio de Janeiro, RJ: Garbolight Produções Artísticas.

PESCARA, J. (2006). *A história do contrabaixo no Brasil*. In: COVER BAIXO. São Paulo: Editora HMP, n. 40

PESCARA, J. (2008). *Manual do groove: o contrabaixo completo*. São Paulo, SP: Irmãos Vitale.

PESCARA, J. (2013). *Luizão Maia, um mestre, uma lição de vida*. Acedido em Mar. 17, 2020, disponível em: <https://jorgepescara.blogspot.com/2013/04/luizao-maia-um-mestre-uma-licao-de-vida.html> .

RANDI, D. (2015). *Luizão Maia – O Pai do Baixo no Samba*. Acedido em Mar. 18, 2020, disponível: <https://rockmusicombo.wordpress.com/2015/04/16/luizao-maia-o-pai-do-baixo-no-samba/> .

REGINA, E. (1972). *Elis*. [disco]. Philips/Phonogram.

REGINA, E. (1972). *Elis – Águas de Março*. [fonograma]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEuDvCxnElc>

REGINA, E. & JOBIM, T. (1974). *Elis & Tom*. [disco]. Philips/Phonogram.

REGINA, E. & JOBIM, T. (1974). *Elis & Tom – Águas de Março*. [fonograma]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1tOV7y94DY>

REGINA, E. (1982). *Montreaux Jazz Festival*. [disco]. Warner Music Brasil.

ROCCA E. (1985). *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

ROCHA, A. (2019). *Luizão Maia – ícone do contrabaixo brasileiro*. Acedido em Mar. 18, 2020, disponível em: <https://musicosmos.com.br/luizao-maia-icone-do-contrabaixo-brasileiro/>

SÁ, R.d. (2002). *211 Levadas Rítmicas*. São Paulo, SP: Editora Irmãos Vitale.

SANDRONI, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Zahar.

SEVERIANO, J. (2017). *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, SP: Editora 34.

SOUZA, J.O.d. (2007). *O contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

SYLLOS, G.d. & MONTANHAUR, R. (2002). *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora.

TAGG, P. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. In: *Popular Music*, vol. 2, Theory and Method, pp. 37-67. Cambridge University Press
Disponível em: <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

TEIXEIRA, N.C. (2000). *O contrabaixo no samba*. Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO.

TINHORÃO, J.R. (2013). *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo, SP: Editora 34.

VIANNA, H. (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.