



FILIFE RICARDO CABRAL DE MORAIS **O BAIXISTA MODERNO: QUESTÕES DE
VERSATILIDADE NA PERFORMANCE**



**FILIFE RICARDO
CABRAL DE MORAIS**

**O BAIXISTA MODERNO: QUESTÕES DE
VERSATILIDADE NA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Associada da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Professor Doutor Massimo Cavalli
Professor Auxiliar da Universidade Lusíada de Lisboa

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Doutora Susana Sardo por todo conhecimento que pude construir e por todo conhecimento que me foi apresentado

Aos meus queridos professores, por tudo aquilo que aprendi com as aulas, nomeadamente Rosário Pestana, Luís Figueiredo, Miguel Amado, Zé Menezes, Demian Caboud, Bruno Pedroso e Mário Delgado.

Ao amigo e professor Mario Lúcio Junior Cavalcante (Primata), meu professor de baixo elétrico, pelo estímulo constante e conselhos. Agradeço também à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e ao Conservatório de Música Dalva Stella Nogueira Freire, instituição a qual faço parte.

À minha família, meu porto seguro. Aos meus queridos pais, Maria da Conceição e Jervazio Jacó, por desde criança ter apresentado a música para mim e aos meus irmãos João Augusto e Thiago Jacó. O apoio de vocês foi fundamental para a realização deste sonho.

Agradeço aos amigos Iury Matias, Klênio Barros, Juliana Lobo, Patrícia Almeida e Edmarcos Costa, que formam para mim uma família durante o período do mestrado, pelas discussões acerca da minha pesquisa e por todo apoio. Ao professor Doutor Massimo Cavalli, pelos conselhos e instruções académicas. Aos músicos Miguel Amado, Massimo Cavalli, André Vasconcello e Paulo Pauleli, pela atenção com que me receberam durante a pesquisa.

Faço também um agradecimento muito especial aos amigos e parceiros musicais que conheci e pude partilhar música durante o período de estadia por Portugal, nomeadamente Djerdan, Paulinha, Cláudio Cesar Ribeiro, Lilian Raquel, André Sarbib, Toni Maresca.

À minha noiva Pâmela Araújo, pela companhia, mesmo na ausência, durante os longos dois anos, e por todo incentivo e amor que me é dedicado!

Aos familiares e amigos que sempre rezaram e mandaram boas vibrações durante todo este período.

A todos que direta ou indiretamente torceram e ajudaram para que eu chegasse à conclusão deste trabalho, Obrigado.

palavras-chave

Intercâmbio Idiomático; Contrabaixo acústico; Contrabaixo eléctrico; Versatilidade; Performer.

Resumo

No âmbito da performance musical, mais precisamente no jazz, podemos encontrar indivíduos que frequentemente apresentam destrezas performativas em diferentes instrumentos. Esta pesquisa, no quadro da etnomusicologia e dos estudos de jazz, propõe uma análise a partir da relação entre as variáveis instrumentos e instrumentista, pontuada nos casos dos baixistas eléctricos e baixistas de jazz. O problema central em análise prende-se com a versatilidade do baixista quando circula entre tipologias de instrumentos diferentes. A partir das entrevistas realizadas e da observação participante, optou-se por desenvolver uma análise de conteúdo, com foco em temas que constituem a abordagem principal do trabalho: “o intercâmbio idiomático”. Os elementos em análise são: músico performer, instrumento, estética e mercado. A metodologia assenta na análise destes quatro elementos e no uso retrospectivo da bricolagem.

keywords

Idiomatic interchange; Double bass; Electric bass; Versatility; Performer.

abstract

In the context of musical performance, more precisely in jazz, we can find individuals who often present performative skills in different instruments. This research, in the context of ethnomusicology and jazz studies, proposes an analysis based on the relationship between instrumental and instrumentalist variables, punctuated in the cases of jazz electric basses and double basses. The central problem in analysis concerns the versatility of the bass player when he circulates between different types of instruments. Based on interviews and participant observation, it was decided to develop a content analysis, focusing on themes that constitute the main approach of the work: "idiomatic interchange". The elements under analysis are: musician performer, instrument, aesthetics and market. The methodology is based on the analysis of these four elements and the retrospective use of bricolage.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
Universo de estudo.....	1
PROBLEMÁTICA E OBJETIVOS	4
Desafios tímbricos e multi-instrumentalidade.....	4
Procedimentos metodológicos	5
Estrutura da Dissertação	6
1. UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE CAMPO	9
1.1 Desafios no campo	9
1.2 Considerações parcelares	18
2. “A CONDIÇÃO DO CONTRABAIXO/CONTRABAIXISTA EM MÚSICAS NÃO ERUDITAS”	19
2.1 No <i>jazz</i>	19
2.2 Versatilidade Técnica/Multi-instrumentalismo	22
3. QUESTÕES DE VERSATILIDADE DO BAIXISTA NO JAZZ	25
3.1 Intercâmbio dos recursos idiomáticos	26
3.2 Recursos idiomáticos	27
3.3.1 Recursos de Mão Direita	28
3.3.2 Recursos de Mão Esquerda.....	32
3.3.3 Limitação técnica	33
3.3.4 Adequação técnica.....	36
4. APRECIÇÃO COM FOCO NO INTERCÂMBIO DE RECURSOS IDIOMÁTICOS	37
4.1 Recursos subjetivos – Adequação do instrumento ao repertório	45
4.2 Recursos subjetivos - <i>O baixista bricoleur</i>	47
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de deslocamento do trabalho de campo	9
Figura 2: Sala de aula com o professor Doutor Massimo Cavalli, Escola de Jazz Luis Villas-Boas .	12
Figura 3: Registro fotográfico do concerto do grupo Bossa Negra, com o baixista André Vasconcellos, durante a primeira observação participante, no 7º Festival internacional de música do mundo em Albergaria-a-Velha (02/07/2015).....	14
Figura 4: Sala de concerto do Jamboree Jazz Club (22/07/2015).	15
Figura 5: Registro fotográfico do concerto do Paquito D' Rivera e Trio Corrente, com o baixista Paulo Paulelli utilizando o contrabaixo, durante a terceira observação participante (22/07/2015).....	16
Figura 6: Registro fotográfico do concerto do Paquito D' Rivera e Trio Corrente, com o baixista Paulo Paulelli utilizando o baixo eléctrico, durante a terceira observação participante (22/07/2015)	17
Figura 7: Em 1919, Pixinguinha forma o famoso grupo “Os oito batutas”	20
Figura 8: Imagem do grupo de Pixinguinha já com o contrabaixo.....	21
Figura 9: Padrões de digitações – na primeira posição – das escolas tradicionais do contrabaixo clássico, e ainda a escola Inglesa.....	34
Figura 10: Recorte do mapa mental do estudo de improvisação de Ademir Junior.	37
Figura 11: Improviso de contrabaixo pelo baixista Jorge Helder na música “O Amor e a Rosa”	39
Figura 12: Compasso 1 e 2 do improviso nº1.	40
Figura 13: Visualização do movimento vertical - paralelo ao chão - no fingerboard do contrabaixo.	40
Figura 14: Solo de Scott LaFaro em “Nardis” – contrabaixo – trecho do primeiro chorus de improviso.	41
Figura 15: Visualização do movimento horizontal - perpendicular ao chão - no fingerboard do contrabaixo.	42
Figura 16: Compasso 6 do improviso nº1.	42
Figura 17: Compasso 12 e 13 do improviso nº1.	42
Figura 18: Compassos 7 e 8 do improviso nº1.....	43
Figura 19: Trecho de improviso no contrabaixo.	43
Figura 20: Trechos 1 e 2 de improviso - baixo eléctrico.....	44
Figura 21: Trecho de improviso – contrabaixo - compasso 4 e 5.....	44
Figura 22: Trecho de improviso nº2 – baixo eléctrico.....	44
Figura 23: Registro fotográfico do Paulo Paulelli utilizando seu baixo eléctrico “Camaleão	49

INTRODUÇÃO

Universo de estudo

A presente dissertação nasceu no âmbito do curso de Mestrado em Música, com habilitação em Performance/Jazz, desenvolvida no seio da Universidade de Aveiro (UA) – Portugal. O curso possui enfoque nos estudos em Performance Musical e, por este viés, optei pela pesquisa em torno dos casos de baixistas versáteis.

No quadro das práticas performativas ligadas ao *jazz* contemporâneo, tal como ocorre nos ensembles, os músicos de *jazz* têm, cada vez mais, se deparado com contextos musicais marcados por constante evolução e mudança. Refiro-me especificamente ao protagonismo dos discursos musicais associados ao contrabaixo e ao baixo eléctrico. No cenário da música popular, mais precisamente no *jazz*, existe uma busca constante pela exploração de novos recursos técnicos, tecnológicos, sonoridades e timbres que se agregam à performance do instrumentista (Figueiredo & Rodrigues, 2012). Atrélado a isso, o baixo eléctrico, desde o seu surgimento na década de 1950, passou a adquirir um protagonismo particular na era do rock, justamente pela sua fusão com o *jazz*. A transformação decorrente deste processo fez emergir novos conceitos técnicos ligados ao instrumento. Por outro lado, Carvalho (2006) pontua que, após este primeiro momento, por influência do *jazz*, a predominância do uso do baixo eléctrico nos grupos de música popular viria a se consolidar.

Já na década de 1970, o baixo *fretless*¹ passou a ganhar prestígio no cenário *jazzístico* com os baixistas Alphonso Johnson e Jaco Pastorius. Desde então e, sobretudo, a partir da utilização do instrumento por estes performers, gerou-se um terreno estilizado no qual os discursos musicais no baixo *fretless* estão frequentemente associados ao som melódico, diferentemente do modo como os instrumentistas se expressavam nos outros. Mas, também, seria oportuno referir que, de alguma forma, o modo como o baixo *fretless* passou a ser executado no *jazz* faz uma alusão explícita aos discursos musicais executados no contrabaixo (Figueiredo & Rodrigues, 2012). Atualmente, no cenário da música popular em que o *jazz* se inscreve, existe de fato uma busca constante pela exploração de questões de versatilidade na performance do baixista.

¹ *Fretless* refere-se a uma guitarra ou baixo em que não há trastes (pequenas “divisões”) atualmente de metal. O baixo *fretless* foi inventado na década de 1961 pelo Bill Wyman, ex-baixista do grupo *Rolling Stones*. Mas foi a partir

Durante o período do curso de mestrado em jazz/performance pela Universidade de Aveiro várias situações propiciaram a circulação entre os contrabaixos. Dentro da academia obtive aulas com Demian Caboud, professor de contrabaixo do primeiro ano do curso. Já no segundo ano, as aulas foram ministradas por Miguel Amado, professor de baixo elétrico. Para além disso tive a oportunidade de integrar a orquestra de jazz do Departamento de Comunicação e Arte (DECA) durante os dois anos do curso de mestrado. Deparei-me com essa mesma situação fora da academia, onde precisei adequar a utilização do contrabaixo e baixo elétrico/ *fretless* nos concertos, em detrimento da necessidade que a situação musical exigia.

A motivação para esta pesquisa surgiu a partir da ideia de realizar um estudo sobre o intercambio idiomático no caso de baixistas que circulam entre os diferentes contrabaixos. Na tentativa de recortar o meu universo de análise, optei por focar em importantes aspetos que foram elucidados durante a pesquisa de campo e entrevista semiestruturada que entretanto realizei. Assim, o projeto inicial desta pesquisa teve como proposta estudar o “intercambio idiomático”, tendo em vista os conceitos do jazz como vocabulário musical, e o modo como o baixista consegue destreza de flexibilização técnica e idiomática.

Nos momentos subsequentes da investigação, o trabalho de campo propiciou-me, para além das entrevistas, uma observação participante no concerto dos performers, onde pude confrontar os testemunhos dos performers com a sua performance. Neste sentido da análise das entrevistas emergiram diversas questões diretamente relacionadas com o “intercâmbio idiomático”. Percebi que constituía um terreno fértil a ser explorado. As questões que foram elucidadas durante essa fase da pesquisa obrigaram-me a fazer um recorte e, assim, decidi trabalhar apenas com as questões relacionadas à versatilidade do baixista moderno, designadamente: desafios tímbricos, versatilidade e mercado, intercambio dos recursos idiomáticos, limitação técnica e adequação técnica.

Nesse viés, a pesquisa propõe uma análise a partir da relação entre as variáveis instrumentos e instrumentista, pontuada nos casos dos baixistas de *Jazz*, que possuem um perfil relacionado à manipulação de diversificados contrabaixos. O resultado destas variáveis, referido anteriormente, traduz-se no que aqui designo por “questões de versatilidade”, que foram diagnosticados durante a análise das entrevistas.

Assim, o foco desta dissertação assenta na análise das questões associadas à versatilidade, que se efetiva a partir da relação entre instrumentistas (baixistas) e instrumentos (contrabaixo, baixo

do modelo *fretless Precision Bass* criado pela *Fender* lançado na década de 1970 que o instrumento foi adotado por maior número de baixistas (Jisi, 2008).

elétrico e baixo *fretless*) no quadro do jazz. Procuo assim (1) identificar as técnicas utilizadas por parte dos baixistas contemporâneo em suas performances; (2) perceber as representações que o instrumento possibilita, em detrimento da adequação do repertório; (3) compreender a relação existente na performance musical entre instrumentista e instrumentos (enquanto variáveis de análise), percebendo o intercâmbio idiomático quando o instrumentista circula entre diferentes instrumentos.

PROBLEMÁTICA E OBJETIVOS

Desafios tímbricos e multi-instrumentalidade

A busca por timbres diversificados tem vindo a ser um dos maiores desafios dos músicos da atualidade, sobretudo no contexto do jazz aqui entendido, tal como proposto por Lago, como “uma das manifestações artísticas superiores do chamado *Modernismo*, tendo como características primordiais: a liberdade e a ousadia e muitas vezes a contestação e a constante busca por renovação e inovação” (Lago, 2015, p. 17). Este processo tem levado muitas vezes à individualização do próprio instrumento, a partir de escolhas e decisões do instrumentista. Ou seja, os instrumentos são “transformados” em favor de uma identificação estética e de uma resposta encontrada pelo instrumentista para a produção de novos universos tímbricos. O contrabaixo esteve suscetível à fabricação de modelos variados, de acordo com a demanda particular de cada instrumentista, tomando grandes proporções, capazes de influenciar tanto músicos, quanto a indústria e o mercado ao redor do mundo.

Esse processo deu origem, no caso do contrabaixo e do baixo *fretted* ou *fretless* de quatro, cinco, seis ou mais cordas, às diversas formações de ensemble de *jazz* instrumental ou com voz, *big bands*, gravando ou lecionando. Por isso, é hoje necessária a utilização de um ou mais desses instrumentos no seu *set*. Da inquietação em compreender essa utilização diversificada de contrabaixos, percebeu-se que isso classificava uma tendência e que alguns baixistas apresentavam características técnicas e de discurso musical que seria suposto advir dessa utilização multi-instrumental. Esta situação fez emanar as seguintes questões:

- Que relevância tem a acuidade técnica associada à performance de cada instrumento para a construção do discurso musical do baixista?
- A circulação entre os dois tipos de instrumentos influencia a escolha do repertório dos instrumentistas?
- Qual o ponto de interceção entre esses repertórios?
- É possível importar o repertório de um instrumento para o outro? Como?

Para subsidiar esta investigação, foram entrevistados quatro baixistas considerados versáteis por utilizarem diferentes contrabaixos: Miguel Amado, concertista e professor; Massimo Cavalli, doutor em Música e Musicologia, especialista em Interpretação pela Universidade de Évora e professor da

Escola de Jazz Luiz Villas-Boas; André Vasconcellos, músico e concertista; e Paulo Paulelli, concertista e músico multi-instrumentista, integrante do grupo *Trio Corrente*. O primeiro é português, o segundo é italiano e os dois últimos são músicos brasileiros. As entrevistas foram direcionadas para identificar o que poderia ser alterado no discurso performativo dos instrumentistas, a partir do uso de diferentes instrumentos, e motivado por questões técnicas, estéticas e/ou mercadológicas. Procurei inscrever também questões de vivências e experiências específicas de cada entrevistado, com o objetivo de ampliar os dados colhidos.

Procedimentos metodológicos

A motivação principal para esta pesquisa surgiu a partir da inquietude em entender como se efetiva a performance dos baixistas versáteis, percebendo as questões que constituíam meu objeto de análise, a partir das variantes performance/performer/instrumentos. No entanto, durante o período de pesquisa bibliográfica, pude perceber a escassez de material que trata do tema proposto.

A investigação apoiou-se no conceito de *bricolagem* para desenvolver as questões metodológicas referente a este estudo, definindo os próprios baixistas versáteis enquanto *bricoleurs*. Já o conceito de bricolagem que integra a pesquisa carregara consigo o papel de costurar, agregar e juntar os elementos (questões) que foram tratadas ao longo do trabalho, dando sentido a eles, na construção da ideia do baixista versátil. Os termos bricolage e *bricoleur* foram abordados primeiramente por Levi-Strauss (1966) e trazidos, posteriormente, para o campo dos estudos organizacionais por Weick (1992).

Neste sentido, a revisão bibliográfica se constituiu não somente em torno do instrumento em questão, mas sim em outros instrumentos que possuem características técnicas e idiomáticas semelhantes ao contrabaixo. Além disso, o levantamento bibliográfico também se ampliou aos temas transversos, citados anteriormente.

Nas questões que tangem à análise musical, optei por utilizar conceitos trazidos de teses e dissertações que tratam dos idiomatismos, assim como de livros e métodos referentes à técnica do contrabaixo, baixo elétrico e outros instrumentos, e ainda de assuntos transversais ao tema proposto, que foram cruzados com os dados colhidos nas entrevistas. Por entender que serão analisados também aspectos extra-técnicos, como expressões, sentimentos e identificação pessoal, optei por utilizar retrospectivamente a bricolagem, com o intuito de oferecer uma abordagem

diversificada e mais ampla ao analisar as questões extra-técnicas da performance, aliadas ao estudo empírico. Procurei ainda inscrever questões de vivências e experiências específicas de cada entrevistado, com o objetivo de ampliar os dados colhidos.

Foram igualmente utilizados outros métodos de pesquisa que contribuíram para a realização deste estudo, designadamente:

a) *Trabalho de campo com observação participante*

O trabalho de campo foi importante para presenciar e vivenciar a performance dos baixistas entrevistados. Durante a pesquisa de campo foram realizadas entrevistas semiestruturadas a partir da técnica da história oral (Queiroz, 1988). A observação participante refere-se à técnica de estudo etnográfico por excelência. Através dela, o etnógrafo observa determinado grupo de pessoas e participa nas suas atividades diárias, produzindo assim uma recolha de dados que, posteriormente, servirá de base às suas reflexões.

b) *Pesquisa bibliográfica*

Pesquisa bibliográfica sobre o tema proposto e outros relacionados em teses, dissertações, artigos científicos e livros.

c) *Entrevistas e observação*

O trabalho de campo, no qual apliquei este método, realizou-se em duas fases. A primeira entre os dias 08 e 09 de junho de 2015, contemplou apenas a entrevista semiestruturada com o baixista italiano Massimo Cavalli e o baixista português Miguel Amando. Entre os dias 03 a 23 de julho de 2015 foram feitas observação participante e entrevista semiestruturada com os baixistas brasileiros André Vasconcellos e Paulo Paulelli. Todos concertistas.

Estrutura da Dissertação

No primeiro capítulo, *Uma experiência do trabalho de campo*, proponho explicar e descrever o meio em que foi feito o estudo, a partir do relato de campo.

No segundo capítulo, *A condição do contrabaixo/contrabaixista em músicas não eruditas*, busco contextualizar o caso dos “baixistas modernos” a partir dos relatos históricos, que vão desde a introdução do baixo no *jazz* e na música brasileira. Primeiramente, percebeu-se como houve o deslocamento do contraponto na música popular, que, em princípio, era atribuído aos instrumentos de sopro, mais precisamente à tuba, ao trombone e à guitarra clássica de sete cordas. Poucos anos mais tarde, o contrabaixo assumiu a função contrapontística do ensemble e por volta de 1951 o baixo elétrico.

Em seguida o terceiro capítulo, *Questões de versatilidade*, está dividido em dois tópicos, a começar por: *recursos técnicos e idiomáticos*. Nesta parte proponho uma discussão acerca dos recursos técnicos e idiomáticos que foram diagnosticados na análise das entrevistas e dos dados coletados assim como alguns autores.

O quarto e penúltimo capítulo é dividido em duas partes. Na primeira é proposta uma análise com foco no intercâmbio idiomático. No segundo tópico têm lugar as *questões subjectivas*, em busca de compreender as questões que são intrínsecas à performance dos baixistas versáteis. Nesta secção é verificado ainda o protagonismo do performer enquanto baixista moderno; relação com os instrumentos; adequação ao repertório; e escolha dos instrumentos para compor a performance.

No quinto e último capítulo são apresentadas as considerações finais deste estudo, quando também são respondidas as questões de investigação, as quais nortearam os procedimentos metodológicos escolhidos para a busca dos dados.

1. UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE CAMPO

1.1 Desafios no campo

O trabalho de campo foi multi-situado e realizou-se em duas fases. A primeira entre os dias 08 e 09 de junho de 2015, durante a qual procedi também à entrevista semiestruturada com o baixista italiano Professor Doutor Massimo Cavalli e o baixista concertista português Professor Mestre Miguel Amado. Entre os dias 03 a 23 de julho de 2016 foram feitas observação participante mais a entrevista semiestruturada com os baixistas brasileiros André Vasconcellos e Paulo Paulelli, ambos concertistas.

Na figura 1, apresento o mapa, com respectiva legenda, que pontua o deslocamento realizado por mim durante a pesquisa de campo.

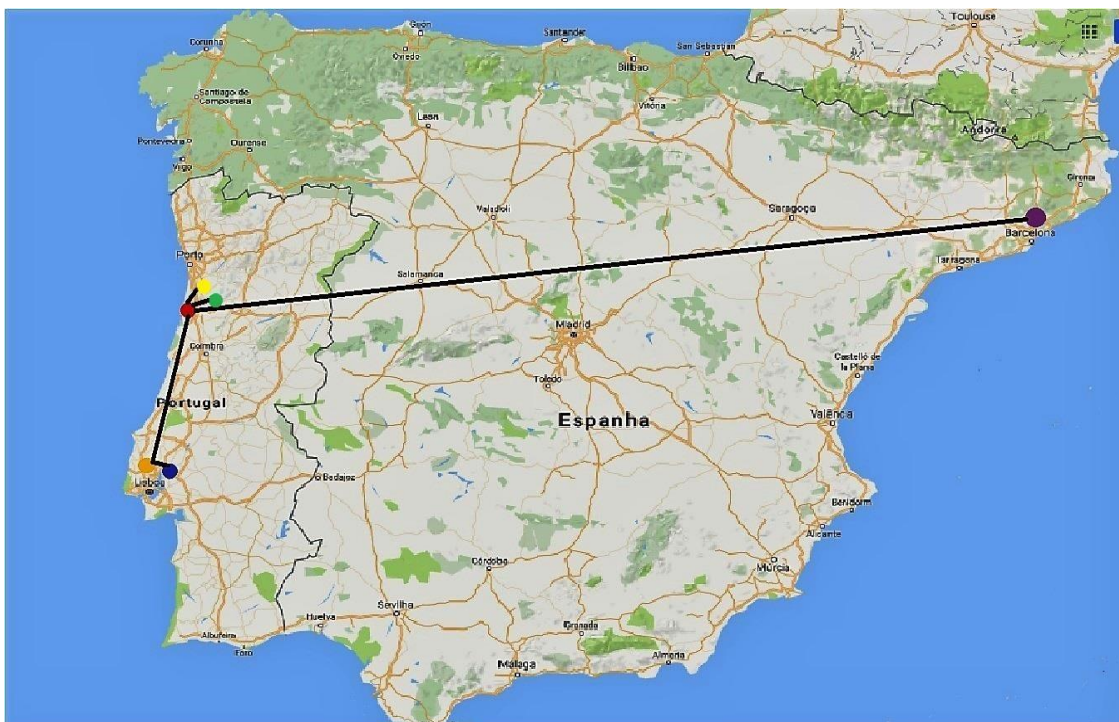


Figura 1: Mapa de deslocamento do trabalho de campo

Fonte: Google.

Legenda:

- Aveiro (Local de residência) - Portugal
- Albergaria-a-Velha (Festival Internacional Música do Mundo) - Portugal

- Estarreja (Cine-Teatro de Estarreja) - Portugal
- Lisboa (Escola de Jazz Luís Villas-Boas) - Portugal
- Lisboa (Centro Cultural de Belém - Espaço café) - Portugal
- Barcelona (Jamboree Jazz Club/Hotel Turin) - Espanha

As entrevistas decorreram em lugares distintos, mais especificamente em quatro lugares, onde fui ao encontro dos entrevistados. Dois destes momentos tiveram necessidade de adequação referente ao que eu havia planejado, sobretudo por razões que se prendem ao espaço em que foram realizadas as entrevistas – em meio ao *soundcheck* e em outra situação, às 01h20min, no hotel após o concerto, também em função da disponibilidade que cada entrevistado tinha para colaborar comigo. Ocorreram também momentos de conversas informais, apreciação dos concertos, comentários antes do concerto e pós concerto.

Nos momentos pós concerto, pude conversar e fazer perguntas relacionadas com a performance daquele concerto, o que me ofereceu uma experiência completamente nova. Ter tido a oportunidade de vivenciar esta experiência, numa posição de músico/pesquisador, fez-me observar a situação de outra forma, deixando de lado, em alguns momentos, o meu papel de espectador/músico. Apesar de não ter planejado estes momentos, no decorrer das entrevistas estive sempre atento às situações do momento que poderiam vir a acontecer e, sobretudo, tentar tirar proveito disso. Como um músico improvisador, essas situações me fizeram elaborar estratégias, respeitando os critérios éticos do pesquisador em função do espaço e entrevistado (Meyers, 1992). Lembrei de experiências de performance, onde, muitas vezes, era preciso improvisar em momentos inesperados.

Assim, optei por transcrever algumas notas de campo que espero que possam transparecer também a minha experiência sensível, numa situação tão diferente daquela a que habitualmente me exponho, seja como músico ou como ouvinte.

«Notas de campo»: *Primeira entrevista*

Lisboa/PT – Escola de Jazz Luis Vilas-Boas 08 de julho de 2016

Acordei às 06:30 para organizar os pormenores e partir com destino a Lisboa (desde Aveiro). Já passam das 7h da manhã do dia 08/06/2015 e cá estou à espera do autocarro que me conduzirá

até Lisboa, para as minhas primeiras experiências de campo. Comigo levo apenas o gravador, caderno de anotações e uma mochila com algumas roupas. Já é início de verão, mas a temperatura continua muito baixa a essa hora da manhã. Pretendo regressar para Aveiro no dia 10/06/2015 pela manhã. Chego em Lisboa por volta das 12:30. Faço um pequeno lanche e sigo com destino à estação Alcântara Mar.

A caminho do local da primeira entrevista, na Escola de Jazz Luís Villas-Boas em Lisboa, encontro no metro um rapaz chamado Fábio, que aparentava ter seus 21 anos, carregando um instrumento. Ao descermos no mesmo ponto de paragem - estação Alcântara Mar -, seguimos o mesmo caminho e aquilo me deixou inquieto e suspeitando que ele também estivesse a caminho do mesmo local. Foi aí então que resolvi abordá-lo e pedir informações mais precisas do endereço do Escola de Jazz Luís Villas-Boas.

Coincidentemente, ele respondeu que estava a caminho da escola de jazz e me pediu para acompanhá-lo, pois seguiria por um caminho que ele costuma ir, apesar de não ser o caminho mais próximo. No caminho, em uma rápida conversa com ele, me falou que estudava baixo elétrico e que era aluno do Massimo Cavalli na escola de jazz do Luís Villas-Boas. Contou que estava apreensivo, pois era dia de avaliação de baixo elétrico. Ao chegarmos no local percebo uma grande movimentação de alunos pelo corredor da escola, percebi que não era apenas avaliação de baixo elétrico, mas de vários instrumentos.

Fui apresentado a alguns amigos dele e logo em seguida fez questão de me levar até a sala do professor Massimo Cavalli, onde fui apresentado e informado que possivelmente pudesse atrasar um pouco a entrevista em decorrência das provas que estavam acontecendo naquele dia. Aproveito o tempo de espera para fazer algumas anotações no meu livro de notas.

Após algum tempo, chega o momento da avaliação do rapaz que conheci a caminho da escola. Era o último aluno a fazer a prova. Sou convidado pelo professor Massimo para assistir ao momento de avaliação do aluno, com a autorização concedida pelo aluno que seria avaliado. Neste momento, em decorrência do imprevisto, sinto-me desconcertado com a situação, pois, no caminho, o aluno já me havia falado que estava apreensivo com a avaliação. Pela minha experiência de aluno e também professor sabia que a minha presença pudesse causar timidez e nervosismo por parte do aluno pelo fato de ter uma terceira pessoa na sala de aula.

Sobre esse desconcerto no campo, Desroches e Desrosiers (s/d citados por Matos, s/d) comentam que “o campo sempre será constituído de uma parte de aleatório e de subjetividade e submetido ao reconhecimento recíproco dos atores implicados no processo”. Ao mesmo tempo, pela minha

experiência em dar aulas, tinha consciência de como um aluno se comporta nessas condições. Decidi então assistir o momento da avaliação em uma cadeira ao fundo. E ainda reforcei ao aluno: “esqueça que eu estou aqui, imagine que eu estou transparente”. No decorrer da avaliação, com todo o profissionalismo e experiência, o professor Massimo soube muito bem conduzir a prova, também deixando o aluno à vontade. Após o término da avaliação, parabeneizei o aluno pelo desempenho.



Figura 2: Sala de aula com o professor Doutor Massimo Cavalli, Escola de Jazz Luis Villas-Boas

Fonte: Fotografia de Filipe Morais

Dia de provas finalizadas, o professor Massimo me pede alguns minutos. Deixo à vontade para decidir se prefere fazer a entrevista após o almoço, mas ele me convida para irmos a um café. A caminho do café ele me apresenta as instalações da escola e começamos uma conversa informal sobre a pesquisa de doutoramento que ele está a desenvolver acerca da utilização do contrabaixo e baixo elétrico pelo mesmo performer.

Ao chegarmos no café, falei um pouco da pesquisa que estou a desenvolver. Durante esse momento surgiram já vários questionamentos e *insights* de pontos ainda obscuros ao meu conhecimento. Após alguns minutos de conversa no café, fui convidado pelo Massimo a ir ter com

ele até a sala dos professores para fazermos a entrevista. A entrevista foi muito esclarecedora e me despertou para novos questionamentos, tanto na proposta da minha pesquisa como no modo como eu poderia obter respostas ainda mais ricas, para as futuras entrevistas que ainda estavam por vir. A entrevista teve a duração de 50:49min.

Ao término da entrevista, segui em busca de um local para passar a noite. Por intermédio do professor Massimo Cavalli, consigo agendar uma entrevista com o professor Miguel Amado.

No dia seguinte, dia 09 de junho de 2015.

A entrevista aconteceu também em Lisboa no café da Fundação Centro Cultural de Belém. Dentre os vários momentos que sucederam a pesquisa de campo, momentos esses cheios de descobertas e aprendizado destaco aqui um momento em que pude ter certeza que estava no caminho certo. No final da entrevista o professor Miguel Amado fez o seguinte comentário: “Algumas dessas perguntas que estavas a fazer são coisas em que eu nunca pensei”. Isso para mim foi o motor principal que me manteve assíduo e inquieto para descobrir.

«Notas de campo»: *Primeira observação participante*

Albergaria-a-Velha/Estarreja- PT 02 e 03 de junho de 2016

A primeira observação participante decorreu em dois momentos. No dia 02 de julho de 2015, assisti ao concerto de um dos entrevistados, o André Vasconcellos, que veio em tour pela Europa integrando o grupo Bossa Negra formado pelo Hamilton de Holanda no bandolim, Diogo Nogueira voz e o Thiago Serrinha na percuderia². O primeiro concerto ocorreu na cidade de Albergaria/Portugal na 33ª edição do Festival Música do Mundo.

No dia seguinte, dia em que havia marcado a entrevista com o André Vasconcellos acompanhei a rotina de *soundcheck*, concerto e momentos pré e pós concerto na cidade de Estarreja/Portugal. A entrevista ocorreu em meio durante o momento de passagem de som. Enquanto passava o som de um dos integrantes do grupo, o André disponibilizou alguns minutos para que eu pudesse entrevistá-lo. Ao me dar conta que teria que ser dinâmico com as perguntas, tentei ser direto e

² Percuderia é um termo utilizado para designar diferentes *setups* que consegue a partir da mistura de elementos da bateria convencional e da percussão. Disponível em <http://www.batera.com.br/Artigos/a-criatividade-das-percuderias>.

objetivo, visto que estava a decorrer o *soundcheck*. Ao mesmo tempo sem perder o foco para não influenciar nas respostas que esperava a colher.

Nesse primeiro momento, após 15 minutos de entrevista, a produção do grupo pede para que ele retorne ao palco para finalizar a passagem de som. Durante a passagem de som pude acompanhar e tomar nota de alguns pontos que ainda haveriam de ser perguntados. Nesse momento, mesmo sem ainda saber se ele prefere abordar os contrabaixos de forma distinta ou intercambiar a técnica e idiomatismo, pude perceber que ele fazia uso de alguns estudos de escalas, padrões de digitação, tacando melodias e sonoridades característico do estudo tradicional (estudo clássico) do contrabaixo.

Após o término do *soundcheck* o André me disponibilizou mais alguns minutos para que pudesse completar a entrevista. Nesse segundo momento, dando continuidade a entrevista, pude também explorar alguns pontos que havia tomado nota enquanto assistia o *soundcheck*. Após finalizar a entrevista, permaneço na cidade de Estarreja por mais algumas horas, para assistir ao concerto do grupo Bossa Negra.



Figura 3: Registro fotográfico do concerto do grupo Bossa Negra, com o baixista André Vasconcellos, durante a primeira observação participante, no 7º Festival internacional de música do mundo em Albergaria-a-Velha (02/07/2015).

Fonte: Fotografia de Filipe Morais

«**Notas de campo**»: Segunda observação participante

Portugal/Barcelona 21 de julho de 2015. Terça-Feira

A segunda e última observação foi com o baixista multi-instrumentista e compositor Paulo Paulelli no dia 22 de julho de 2015, no concerto do saxofonista Paquito D’Rivera e o grupo Trio Corrente com o show intitulado *Song for Maura*. O concerto aconteceu na cidade de Barcelona/Espanha mais precisamente na casa de Jazz Jamboree que fica situada na Praça de Catalunya.

Hoje, dia 21 de julho de 2015 mais uma vez saio da pacata cidade de Aveiro/Portugal dessa vez com destino a Barcelona/Espanha, para a última entrevista e observação. Chego às 14h, horário local. Naquele instante, fazia 37 graus. Ao desembarcar, sigo direto com destino ao *hostel*. No entanto, ao chegar fui surpreendido com a notícia de que o *hostel* em que eu havia feito a reserva já estava com todos os quartos ocupados - a pesquisa de campo decorreu na alta estação do verão, onde todos os *hostels* da cidade ficam facilmente superlotados- com isso, sai à procura de outro *hostel* nas imediações do local onde acontecerá o concerto, na Plaza de Catalunya. Pois bem. Encontro um *hostel* restando poucas vagas, para dividir quarto com 15 pessoas, turistas de várias nacionalidades.

Após fazer o check-in e me alojar, os planos são: almoçar (mercado público da cidade) e em seguida seguir em busca de mais informações acerca local onde acontecera concerto do dia 22 - dia em que foi marcado a entrevista com o Paulo Paulelli. Pergunto ao rececionista do *hostel* onde se situava a casa de Jazz Jamboree e fui surpreendido com a notícia de que a sala de concerto estava localizada justamente no mesmo prédio do *hostel*, no subsolo.



Figura 4: Sala de concerto do Jamboree Jazz Club (22/07/2015).

Fonte: Fotografia de Filipe Morais

Enfim, chega o dia do concerto. Ao chegar na bilheteria do Jamboree Jazz Club logo fui contagiado com o bom humor e espontaneidade do funcionário que lá trabalhava. Ao adentrar no local fico encantado. É espaço subterrâneo, aconchegante. Não me contive e logo começo a fazer registros fotográficos do espaço e do palco. No palco já lá estava os dois instrumentos, o contrabaixo e o baixo elétrico.

Na primeira secção do concerto fiquei logo na primeira fila. Era inquietante assistir ao concerto sem contagiar-se pela apreciação espectador/músico e ao mesmo tempo espectador pesquisador. Aproveitei para tomar notas de alguns tópicos que à medida em que ia acontecendo o concerto foram atijando em mim mais curiosidade.



Figura 5: Registro fotográfico do concerto do Paquito D' Rivera e Trio Corrente, com o baixista Paulo Paulelli utilizando o contrabaixo, durante a terceira observação participante (22/07/2015)

Fonte: Fotografia de Filipe Morais



Figura 6: Registro fotográfico do concerto do Paquito D' Rivera e Trio Corrente, com o baixista Paulo Paulelli utilizando o baixo elétrico, durante a terceira observação participante (22/07/2015)

Fonte: Fotografia de Filipe Morais

Ao terminar o concerto, fui então ter o primeiro contato com o entrevistado. Fui recebido com bastante atenção e apresentado ao restante do grupo. O Fábio Torres-pianista, Ed Ribeiro-bateria e ao Paquito D'Rivera. Após ser apresentado aos outros integrantes fui convidado pelo Paulo Paulelli para assistir à segunda sessão do concerto. Neste intervalo tivemos o primeiro momento de conversa. Falamos de família, saudades de casa, viagem, música.

Entre um assunto e outro me falou que durante todos esses dias em que estive em turnê pela Europa, seu baixo elétrico só havia chegado naquele dia, dia 22 de junho de 2015, devido à falha da companhia aérea. Coincidentemente, no dia em que havíamos marcado a entrevista. Todos os outros concertos que foram feitos anteriormente tocou apenas com o contrabaixo. Aquilo já me deixou inquieto. E me suscitou algumas questões, dentre elas; como terá feito para adequar o instrumento às músicas assim com também as músicas ao instrumento? Logo tomei nota no meu caderno de anotações, seria mais um tópico a não esquecer no momento da entrevista.

No segundo set do concerto, já passada a euforia desconcertante, pude assistir ao concerto com outro olhar. Escolhi um assento ao fundo da sala de concerto onde tinha visão total do palco e do público. Neste momento a atenção se voltou para os momentos de alternância entre instrumentos (contrabaixo e baixo elétrico); abordagem dos instrumentos e significado que cada instrumento dava

para cada música. Assim com o típico concerto de *jazz*, o segundo set foi completamente diferente do primeiro. Desde a ordem das músicas ao clímax em que a música conseguia alcançar.

Ao fim do concerto fui convidado pelo Paulo Paulelli a ir até o camarim. Momento impar. Fui presenteado pelo grupo com o álbum *Song for Maura* autografado por cada um dos músicos. Após esse momento fui convidado pelo grupo para jantar com eles. Preferi deixá-los mais à vontade para desfrutarem do concerto. Sendo assim, marcamos de nos encontrar no hotel em que estavam hospedados. A entrevista teve início já no dia 23 às 01h20min e teve duração de 39:13:05.

1.2 Considerações parcelares

O trabalho de campo me fez perceber o quanto esse território é vasto de questões a serem investigadas. Não há papel que caiba tamanha experiência e conhecimento durante a pesquisa de campo, assim como também não há forma que consiga expressar tamanhas emoções vivenciadas e cheias de significados. Aprendizado que carregarei comigo enquanto pessoa, educador, músico e pesquisador. Sinto-me extremamente privilegiado por ter sido recebido com muita dedicação e atenção pelos entrevistados.

2. “A CONDIÇÃO DO CONTRABAIXO/CONTRABAIXISTA EM MÚSICAS NÃO ERUDITAS”

2.1. No jazz

O contrabaixo acústico evoluiu tanto em sua forma física quanto na função que exerce na música. Assim, como escreve Ray (1995, p. 15), “o contrabaixo evoluiu acompanhando a própria evolução da orquestra, com a qual assumiu funções de acompanhante e, mais recentemente de solista”. Por volta do início da década de 1910, a formação básica das bandas de jazz era composta por corneta (ou trompete), trombone, clarinete, guitarra, baixo e bateria. Conforme ressaltam Aguiar e Borges (2004), “a corneta fazia o solo, enquanto o trombone complementava a harmonia do baixo fazendo “sliding”, e o clarinete preenchia o espaço entre estes instrumentos” (p. 123). Na mesma década, a Dixieland Jazz Band se consolidou como um marco importante na concepção do jazz. Assim,

The first great jazz orchestra was formed in New Orleans by a come player named Dominick james La Rocca. They were the hottest five pieces that had ever been known before. The all came to be famous players and the Dixieland Band has gone down now in musical history.
(Louis Armstrong, 1936, Swing That Music apud Aguiar & Borges, 2004, p. 123)

Portanto, o Blues, o Ragtime, a música Gospel e o Spiritual assumiram um papel importante na configuração do jazz como conhecemos hoje, contribuindo para a definição de uma estrutura básica para o gênero, composta por sete elementos. São eles: Pergunta/resposta; Repetição do refrão; Chorus Format; Tradição harmônica de algumas tribos; Spirituals e Hollers Campos; Ring Shout; e Riff. Aliado aos elementos de estrutura básica do jazz, define-se também a instrumentação, que passa a ser característica do estilo por volta de 1917, colocando o trompete como líder do grupo, o clarinete com função de ornamento para os contrapontos e o trombone como intermédio para o baixo (Aguiar & Borges, 2004).

Todos os instrumentos acompanhavam a seção rítmica composta ainda pelo bombo, caixas e pratos, e pela tuba, que indicava o tom e marcava o ritmo. Posteriormente, o piano foi acrescentado com a função de efetuar insinuações melódicas e marcação rítmica. A tuba precedeu o contrabaixo no jazz, tornando-se uma espécie de anunciante. Apesar da tuba ter exercido um importante papel contrapontístico, não tardou muito para que o contrabaixo passasse a assumir esta função. Um dos principais motivos que propiciaram a migração contrapontística para o contrabaixo se deve ao facto deste instrumento fornecer uma base harmônica e, simultaneamente, o baixo dedilhado, cumpre a

função rítmica com mais precisão, fluência e sons mais prolongados do que a tuba (Berendt & Huesman, 2014, p. 392). Assim, o papel do contrabaixo no *jazz* no início foi semelhante à função que o contrabaixo exercia no período barroco, como instrumento contínuo (Bradetich, 2009, p. 127). No Brasil até a década de 1920, os instrumentos de sopro ou violão de sete cordas eram destinados a fazer a linha melodia do contraponto. Até meados dos anos de 1920 o contrabaixo não era empregado (Carraro & Ray, 2012) na música popular urbana do Brasil (Tinhorão, 1998). Como afirmam Carraro e Ray (2012, p. 1), “os baixos (linhas melódicas de tessitura mais grave) eram executados por formações instrumentais que não contemplavam esse instrumento, normalmente essas linhas melódicas eram feitas pelo violão ou por algum instrumento de sopro”. Sobre o baixo contrapontístico e melódico na música brasileira, o musicólogo Kiefrer (1983, p. 15) comenta:

O baixo contrapontístico e melódico, ou como classifica o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha de baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo uso constante de semicolcheias e de tercinas, executada entre o C3 e o C1, e por isso soando bem em instrumentos que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade.

No Brasil, no início do século XIX, as músicas e ritmos brasileiros eram o maxixe, chorinho, marcha rancho e as músicas de carnaval, que contavam em sua formação com os seguintes instrumentos: violões, flauta, cavaquinho, banjo, bandolim, pandeiro, chocalho, reco-reco, ganzá, caxixi e bombos. A figura 1 a seguir retrata a formação do ensemble de Pixinguinha intitulado “Os oito batutas” no ano de 1919 (ainda sem o contrabaixo), onde ele próprio tocava o violão de sete cordas e, em alguns arranjos, a tuba.



Figura 7: Em 1919, Pixinguinha forma o famoso grupo “Os oito batutas”.

Fonte: www.pixinguinha.com.br.



Figura 8: Imagem do grupo de Pixinguinha já com o contrabaixo.

Fonte: www.pixinguinha.com.br.

Junior (2006) comenta que “uma das hipóteses que aponta para a entrada do contrabaixo na música brasileira se deve às orquestras de música dançante, que se tornaram muito populares no Brasil a partir dos anos vinte” (Junior, 2006, p. 9). Ainda segundo Junior (2006), o contrabaixo foi incorporado na música popular brasileira a partir das formações baseadas nas *big bands* estadunidenses, isto é, a partir da década vinte. Já por volta da década de cinquenta, a música brasileira estava começando a sofrer várias influências da música americana e de grandes nomes do *jazz* (*Big Bands*). Por isso, “com a riqueza rítmica e harmônica que a música popular brasileira possui, os contrabaixistas tiveram um grande campo de possibilidades de atuação, nos diversos movimentos musicais que aconteceram ao longo da história” (Junior, 2006, p. 10).

Já na década de cinquenta, período em que a música brasileira sofreu forte influência da música americana, todos os grupos e orquestras contavam com o contrabaixo. Entretanto, os baixistas não conseguiam uma boa performance por não haver a devida amplificação do som, tornando-o, assim, um instrumento apenas para representação em palco e de pura composição estética (Alves, 2008: 3). Porém, no final da década de 1950, o baixo elétrico chegou ao Brasil, sendo utilizado por uma grande parte dos músicos que tocavam com o acústico.

Na transição para o baixo elétrico os instrumentistas utilizaram uma adaptação da técnica do acústico, apresentando, até então, pouco inovação realmente representativa, porém isto veio a mudar quando o contrabaixista carioca Luizão Maia faz seu *debut*. Luizão Maia colocou swing e

molho nos *grooves* de MPB com inclusão de *gost notes* nas levadas de Samba e fragmentos de condução de Jazz na música brasileira (Pescarra, 2013, p. 1).

A apropriação do contrabaixo acústico no *jazz* exigiu uma adequação por parte dos contrabaixistas da época. Inicialmente, a função contrapontística era atribuída à tuba, em seguida veio a inserção do contrabaixo no *jazz*, ganhando destaque e se consolidando como integrante principal de um ensemble de *jazz*, responsável pela função rítmica do grupo. Geralmente, nestas primeiras bandas, estavam presentes a guitarra e o contrabaixo – que substituíram as caixas claras (taróis) e as tubas da banda marcial. Estes instrumentos faziam a base rítmica, mas podia também haver um tambor ou até um piano (Collier, Sussekind, Costa, Ventura & Costa, 1995, p. 36).

Ainda por volta da década de 1950, com o surgimento do baixo eléctrico e a sua inserção no *jazz*, os baixistas que, em princípio, apresentaram certa resistência, tiveram que migrar a função contrapontística do contrabaixo para o baixo eléctrico, resultando no que podemos chamar de adequação técnica. Percebemos que a migração dos recursos idiomático, técnico e função contrapontística, sobretudo no *jazz*, ocorre desde as primeiras formações de grupos de *jazz*, como a Dixieland Jazz Band (Collier et al., 1995). Ao criar a Dixieland Jazz Band, fez-se necessário inserir uma versão reduzida do intercâmbio contrapontístico das secções que eram comuns nos grupos marciais.

2.2 Versatilidade Técnica/Multi-instrumentalismo

No âmbito da performance musical, independentemente do domínio da música sobre o qual nos debruçamos nesta investigação (música erudita, música popular, *jazz*, etc.), podemos encontrar indivíduos que frequentemente demonstram destrezas performativas em diferentes instrumentos ou grupos de instrumentos. Esta questão tem vindo a ser discutida por diferentes autores, que utilizam muitas vezes o termo multi-instrumentista tacitamente. Neylor (2000), por exemplo, trata em seu artigo sobre conexão entre música e poesia, apresentando o caso do músico e poeta Nathaniel Mackey. O autor identifica-o como multi-instrumentista por possuir a habilidade de tocar fagote baixo, clarinete baixo, sax alto, sax tenor, sax soprano, trompete, bem como alguns instrumentos de percussão.

Já Neto (2000), no artigo *The experimental Music of Hermeto Paschoal e Group (1981 – 93)*, faz referência ao músico brasileiro Hermeto Pascoal e ao seu grupo, utilizando o termo

multiinstrumentista. E, por fim, Calado (2007) identifica o músico *jazzman* Eric Dolhy como multi-instrumentistas por utilizar instrumentos, como sax alto, clarone e flauta, para compor sua performance.

Logo, a partir destas considerações, a designação multi-instrumentista é associada ao individual que circula por diversos instrumentos de distintas famílias, como sugerem Neylor (2000), Neto (2000) e Calado (2007). Sobre os baixistas dedicados à música *jazz* e que circulam entre os diferentes contrabaixos, Cavalli (2015), Amado (2015), Vasconcellos (2015) e Paulelli (2015) entendem que esta situação confere capacidade de versatilidade técnica, sobretudo por compreenderem que são instrumentos distintos com a mesma função, mas com técnicas diferentes. A discussão em torno deste problema, com o qual os baixistas de *jazz* da contemporaneidade se deparam, ainda é pouco comum. Como, de resto, está patente na no comentário do meu colaborador Miguel Amado: “algumas dessas perguntas que estavas a fazer são coisas em que eu nunca pensei” (Amado, Miguel, entrevista, 08 de junho de 2015).

A palavra versátil vem do latim *versatillis*, que quer dizer polivalente, mutável ou aquilo que é variável. O Novo Dicionário de Língua Portuguesa (2001) identifica o termo versátil como aquilo “que se adapta às várias circunstâncias, [...] que tem qualidades várias, num determinado ramo de atividade”. A versatilidade do baixista nasce, portanto, da necessidade de manipular os instrumentos de maneira que supra a necessidade da música, que, na grande maioria das vezes, é idealizada pelo compositor ou produtor, assim como também pelo próprio intérprete, através das diversas possibilidades sonoras que o instrumento possui.

O próprio instrumento baixo já é por si um instrumento extremamente versátil, por circular entre três recursos centrais: harmonia, melodia e ritmo. Fatores podem ter motivado a versatilidade dos baixistas contemporâneos, tais como ampliação da área de atuação como *siderman*, gravações, lecionar e, principalmente, como forma de expansão discursiva e ampliação do seu leque de ideias e possibilidades tímbricas, fraseológicas e argumentativas (Vasconcellos, 2015).

3. QUESTÕES DE VERSATILIDADE DO BAIXISTA NO JAZZ

O contrabaixo e o baixo elétrico sempre estiveram suscetíveis a novas e imprevisíveis possibilidades estéticas e atribuições na música, especialmente quando nos referimos ao *jazz*. As diversas possibilidades, extensão técnica e atribuições adquiridas no vocabulário idiomático dos contrabaixos se devem à ousadia por parte de alguns baixistas. Para Pinheiro (2012, p. 89), “a versatilidade conduz a uma maior liberdade musical, atendendo ao universo de possibilidades de escolhas improvisadas que têm ao seu dispor”.

A questão da versatilidade performativa dos baixistas ainda é pouco discutida no quadro acadêmico, sobretudo no que diz respeito à fomentação para que o baixista da atualidade possua capacidade de ampliar a sua área de atuação. Uma resposta a esta inquietação se destacou enquanto pesquisava a ideia de integração multi-instrumental – no caso o contrabaixo e o baixo elétrico - no currículo de graduação: Massimo Cavalli destacou que, as escolas e conservatórios já poderiam oferecer, no curso de contrabaixo, uma grade curricular onde o aluno pudesse ter a oportunidade de estudar o baixo elétrico e o contrabaixo, realidade essa que já faz parte rotineiramente da realidade de muitos profissionais e estudantes. E complementa que “No mercado já existe esse tipo de figura que toca os dois e porquê na escola não possa existir o professor que ensina os dois?” (Cavalli, 2015).

Em meados da década de 1950, período em que o baixo elétrico foi inserido na música brasileira, os contrabaixistas se motivaram também em saber tocar aquele instrumento vindo dos Estados Unidos, impulsionado pelo movimento *jazz/rock*. Carraro (2011, p. 43) afirma que “muitos instrumentistas que tocavam o acústico também aderiram ao elétrico por assim ampliarem seu leque de trabalho, mantendo igualmente uma boa expressão em ambos os instrumentos”.

Sobre esse cenário, Mario Lúcio Cavalcante, professor de baixo elétrico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/Brasil, entende que o músico da noite adquire essa característica versátil pela exigência do mercado:

O músico da noite é geralmente bastante versátil. Essa versatilidade não é só uma característica nata. O que o torna versátil é a necessidade de tocar o maior número de estilos diferentes para poder trabalhar, já que o mercado não é tão favorável assim. Então o mercado faz com que essa versatilidade seja uma coisa comum aos músicos práticos. (Cavalcante, 2013, citado por Morais, 2013, p. 14).

Podemos considerar que o mercado, sobretudo a indústria fonográfica, também é responsável por esse atual perfil do baixista (Levy, 2016). Estes cenários influenciam no sentido de se fazer necessário, em algumas situações, que o músico baixista amplie suas destrezas técnicas na manipulação dos contrabaixos (baixo elétrico/*fretless*, contrabaixo), sendo assim capaz de circular entre os universos estilístico-sonoro e técnico particular de cada contrabaixo, intercambiando os recursos idiomáticos entre os instrumentos.

O que implica para os músicos baixistas de *jazz* esta necessidade de ser versátil? Em termos de recursos idiomáticos, que tipo de desafios implica ter que circular entre esses dois instrumentos diferentes? Vejamos algumas respostas no tópico a seguir.

3.1 Intercâmbio dos recursos idiomáticos

O intercâmbio das técnicas entre instrumentos de mesma família é tratado por alguns autores de métodos como a técnica “*Doubling*”, que consiste na duplicação da técnica de um sax para o outro, conforme Teal (1963), autor do método *The art of saxophone playing*. Da mesma forma, Rehfeldt (1994), no método *New directions for clarinet*, em um dos capítulos, trata da aplicabilidade de uma mesma digitação de um clarinete para o outro.

No caso do contrabaixo, Ousley (2008), em sua dissertação intitulada *Solo Techniques for Unaccompanied Pizzicato Jazz Double Bass University of Miami*, faz um apanhado de métodos de contrabaixo acústico e baixo elétrico para desenvolver sua pesquisa acerca da técnica e utilização de acordes no contrabaixo acústico. Ele constata que, apesar de existirem algumas sutilezas na adaptação e transporte da técnica do baixo elétrico para o contrabaixo acústico, a essência da ideia é totalmente aplicável ao contrabaixo. Ou seja, “*while in many ways, the electric bass differs from the acoustic double bass, many techniques, ideas, and concepts can cross over and be applied from one to the other, particular chord voicings and linear techniques*” (Ousley, 2008, p. 4).

A forma como os baixistas abordam os contrabaixos, seja de maneira distinta ou de forma intercambiada, alterna de acordo com o resultado sonoro que se queira conseguir, a necessidade musical e as particularidades de cada baixista. Para Vasconcellos (2015), o baixista versátil está suscetível ao intercâmbio idiomático entre os diferentes tipos de contrabaixos, mesmo que de forma tácita:

Cara, percebo de uma maneira, no meu caso, não benéfica. Eu acho que se eu conseguisse separar dentro de mim mais esses dois personagens eu me daria melhor. Eu estou falando de mim porque tem pessoas que pode achar isso favorável. A minha maior dificuldade hoje ainda é ser um baixista elétrico diferente do baixista acústico que eu sou (Vasconcellos, entrevista, 03 de julho de 2015).

No caso do contrabaixo, o intercâmbio das técnicas e idiomatismos, de acordo com os dados colhidos, leva o performer a mais possibilidades estéticas, especialmente ao aplicar uma ideia de frase, sonoridade, intenção/expressão do baixo elétrico para o contrabaixo acústico, ou do contrabaixo acústico para o baixo elétrico.

Prefiro intercambiar. Uso algumas técnicas no contrabaixo elétrico que lembra um pouco a sonoridade do contrabaixo acústico e no baixo acústico faço a mesma coisa quando a música pede uma mudança de sonoridade. [...] E quando eu estava tocando baixo ele falou; interessante que você está tocando o baixo acústico às vezes a gente ouve o som de baixo elétrico porque você muda o jeito de tocar na mão direita, mas às vezes você [...]. Às vezes eu uso até a unha ara tocar, para tirar aquele som de baixo elétrico... Ele falou; como é que você consegue tirar som de baixo elétrico no baixo acústico rapaz?! (Paulelli, entrevista, 23 de julho de 2015).

No entanto, ao abordar o instrumento de maneira distinta, o baixista conseguirá um resultado sonoro sem interferência idiomática dos outros contrabaixos, conservando a sonoridade idiomática original do contrabaixo em que está tocando. A predileção por não intercambiar as técnicas idiomáticas se justifica pela intenção de conservar a sonoridade própria do instrumento. Além disso, alguns baixistas identificam a existência de alguns problemas referentes à aplicabilidade técnica e idiomática, que serão discutidas a seguir.

3.2 Recursos idiomáticos

Com o propósito de delimitar os recursos idiomáticos que serão tratados a seguir, optou-se por utilizar o conceito de idiomatismo implícito e idiomatismo explícito. Scarduelli (2007), em sua dissertação intitulada *A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático*, separa os recursos idiomáticos em duas categorias: (1) idiomatismo explícito e (2) idiomatismo implícito. Os recursos idiomáticos explícitos são

“[...] aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais. Já o idiomatismo implícito corresponde à escolha de

centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça” (Scarduelli, 2007, p. 143).

Nesse contexto, como argumentam Carraro e Ray (2013, p.77), “o violão é instrumento transpositor em uma oitava abaixo, assim como o contrabaixo, de forma que ambos soam em regiões complementares e próximas, facilitando combinações harmônicas e dispensando o uso de scordaturas na escrita para esta formação”. A utilização deste conceito, aplicado aos contrabaixos, se justifica pela semelhança física, incluindo algumas particularidades que o violão possui no tocante ao seu formato geométrico, na forma com que o instrumentista desenvolve suas ideias de digitações - de forma horizontal e vertical -, disposições das notas, afinação - especificamente as últimas quatro cordas do violão para baixo ou contrabaixo de quatro cordas – e exploração das cordas soltas.

3.3.1 Recursos de Mão Direita

(1) *Pizzicato* posição tradicional e posição vanguarda do elétrico:

Em 1911, Bill Johnson montou a original Creole Jazz Band, a primeira orquestra propriamente dita a sair em turnê de New Orleans. Bill tocava contrabaixo. Certa vez, quando sua banda se apresentava em Shreveport (Luisiana), seu arco quebrou, de forma que ele foi obrigado a dedilhar o contrabaixo durante metade do concerto. O feito foi tão interessante que, desde então, o contrabaixo de jazz passou a ser tocado em *pizzicato* (dedilhado) (Berendt e Huesmann, 2014, p. 392).

De certo, isso é um mito. A citação acima é um trecho do livro *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*, de Berendt e Huesmann, onde os autores expressam de forma bem humorada o mito contado por jazzistas veteranos de New Orleans. Refere-se ao momento definitivo em que os baixistas de jazz passaram a utilizar a técnica de *pizzicato*. Os autores narram que “no jazz de Nova Orleans ainda era comum que os baixistas, numa mesma peça, dedilhassem, utilizassem o arco e fizessem *slap*” (Berendt & Huesman, 2014, p. 393).

Mas, decerto, a experiência do jazz pelos baixistas da época “reenergizou” e aguçou a criatividade dos baixistas em busca de mais possibilidades técnicas e sonoras (Turetzky, 1974, p. 1). Soma-se a isso a liberdade e a ousadia, além da contestação e da constante busca por renovação e inovação (Lago, 2015, p. 17).

As técnicas e as diferentes formas de utilizar o contrabaixo no *jazz* têm evoluído desde a inserção do instrumento no gênero, tanto pela própria evolução do próprio *jazz*, quanto pelos seus diferentes intérpretes (ibid, 2012). A utilização da técnica *pizzicato* no baixo elétrico, por exemplo, tem origem a partir da sua apropriação em instrumentos de cordas, especialmente no contrabaixo *jazz* e no baixo elétrico, proveniente do contrabaixo clássico. No entanto, no *jazz*, a técnica teve que ser adaptada ao gênero (Bradetich, 2009).

No início, quando a tecnologia ainda era muito rudimentar, no que diz respeito à captação do som, a mesma técnica de *pizzicato* era utilizada no contrabaixo clássico, em particular o ato de puxar e soltar a corda (polegar e indicador) contra o espelho, gerando um acompanhamento mais intenso, técnica conhecida na música de concerto como Pizz Bartók, que proporciona boa precisão e mais alcance sonoro (Borém, 2006). No *jazz*, essa técnica era chamada de *slappin' bass* (hoje em dia, *slap*). Foi muito utilizada pelo baixista de *jazz* Poppo Foster, pois, ao tocar, ele deixava as cordas percutirem o braço do instrumento. Contudo, essa técnica foi pouco aceita pelos baixistas da época (1950), mas vivenciada pelos baixistas do *free jazz*, por conta da maior intensidade e sonoridade que conseguia extrair ao igualar a massa sonora comum em um ensemble de *free jazz* (Berendt & Huesman, 2014, p. 393).

Sobre o pensamento de Borém (2006) acerca da técnica de *pizzicato*, Carraro e Ray (2012, p. 69) comentam que “no *pizzicato* variam as maneiras de execução entre as estéticas eruditas e populares, sendo em muitos momentos a concepção popular muito mais eficiente em algumas escolhas interpretativas, embora muitas vezes incompreendidas por alguns regentes e instrumentistas de concerto”. Como trata Turetsky, em seu livro intitulado *The Contemporary Contrabass*,

“The traditional European “legitimate” pizzicato technique was a first, or first and second, finger style, in which the fleshy part of the fingertip plucked straight across the string. Many of the jazz players preferred the slightly angled one-finger style, with the thumb, often under the fingerboard, acting as a fulcrum. Another style, the two fingers or finger-over-finger style, came into vogue in the 1950's because it offered the player greater clarity and velocity. It is now “stock in trade” for the younger layers, but was, curiously enough, mentioned in Monteverdi's Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1627) and also in the bible of the German school of bass laying, Franz Simandl's celebrated method of about 1869. Some players use all the fingers for a fullbodied pizzicato sound. Most bassists use this technique for snap pizzicato, which during the 1960 came to be referred to as the Bartok pizzicato” (Turetzky, 1973: 2).

Ao relacionarmos cantores com instrumentistas que utilizam a técnica *pizzicato* como forma de extração sonora do instrumento (guitarra elétrica/clássica, baixo elétrico/contrabaixo, etc.),

poderíamos então assim entender que o *pizzicato*, ao pinçar as cordas do contrabaixo ou baixo elétrico, representa a quantidade de ar produzida pelos pulmões dos cantores. Neste sentido, para os instrumentistas de sopro, o *pizzicato*, aliado à sustentação da nota friccionada pela mão esquerda, configura-se no que podemos chamar de nossa “coluna de ar” (Lago, 2010: 72).

O *pizzicato* tem sido uma articulação muito utilizada na abordagem popular, principalmente associada ao *groove* e também à construção de solos e improvisos no *jazz*, bossa nova, música latina e centro-americana (Carraro & Ray, 2012, p. 70). Na busca de mais *sustain* no som, esta técnica foi modificada quando utilizada no contrabaixo *jazz*. Carraro e Ray (2012) argumentam que: isso se explica pela maior conjuntura do movimento dedo-pulso-braço, além da naturalidade com que esses instrumentistas tocam apoiando o dedo médio no indicador para sons mais aveludados e cheios, ou ainda alternando os dedos indicador-médio em *grooves* e solos além do uso dos dedos indicador-médianoanular em passagens solísticas ainda mais rápidas (Carraro & Ray, 2012: 70).

As diferentes formas de aplicabilidade da técnica de *pizzicato*, somadas à criatividade artística, expressão emocional e interpretação musical do performer, fazem emergir diversificadas possibilidades tímbricas e sonoras. Para Sá:

“Se um determinado parâmetro de um veículo de expressão é modificado, por menor que seja, conseqüentemente modificam-se os estilos dentro da linguagem em questão. A adaptação e domínio dos veículos para se dominar a linguagem sempre foi um dos principais pontos do aprendizado das artes” (Sá, 2007, p. 6).

(2) Mudança de timbre

Segundo o testemunho de Paulo Paulelli, a mudança de posição da mão direita é um dos recursos utilizados para conseguir extrair mais possibilidades de timbres, ao alternar entre as regiões ponte/braço do baixo elétrico. Ao tocar na região do baixo elétrico chamada “ponte”, o performer consegue extrair uma sonoridade mais para o médio e com brilho. Já ao tocar na região do braço, o performer consegue extrair uma sonoridade mais para o grave, com o som aveludado, fazendo alusão à sonoridade do contrabaixo.

Então, assim eu posso ter várias sonoridades num instrumento só. Eu costumo usar a mão direita em várias regiões aqui da parte da ponte. Toco muito perto do braço também, uso muito a unha para tocar. Aquele esquema do som do Luizão tão bonito não é!? ... Então, eu exploro bastante isso (Paulelli, entrevista pessoal, 23 de julho de 2015).

A utilização desse recurso de alternância entre as regiões ponte e braço possibilita ao baixista mixar a música em tempo real, a partir do amplo leque de possibilidades tímbricas que o performer extrai dos contrabaixos. No caso de Paulo Paulelli, a utilização deste recurso é motivada, muitas vezes, pela interação com os outros integrantes do ensemble, obtendo várias possibilidades estéticas em uma mesma música. Paulelli (2015) afirma que a variação da posição da mão direita confere ao som:

Ruum aí é o coração na hora. Não tem como eu te falar. Agora eu vou para cá, agora eu vou para lá. É muito do que está acontecendo, e muito do que o pianista sugere, do que o baterista sugere. De repente vai para um negócio mais sequinho, um som mais sequinho eu já vou aqui com o traste, abafa a corda, faço o som mais abafadinho ou se o baterista, vamos dizer assim, vai para a vassoura aí eu tento tirar aquele som mais de baixo acústico com o roncado na parte de cima, mas isso eu estou falando agora pensando, mas na hora você não pensa nada disso, sai naturalmente (Paulelli, entrevista pessoal, 23 de julho de 2015).

Refletindo sobre a ideia de Sá (2007) citada anteriormente, ao relacionarmos com a afirmação de Paulo Paulelli, quando diz “tento tirar aquele som mais de baixo acústico com o roncado na parte de cima”, percebe-se que, ao intercambiar os recursos expressivos e idiomáticos de um instrumento para o outro, é possível extrair uma estética diferente, outro ambiente na música. Como ele comenta, a extração de timbres diversificados de um mesmo instrumento está relacionada às suas escolhas, o que cria vários ambientes sonoros.

No caso dele, muitas vezes acontece a conexão e interação coletiva com os integrantes do grupo, configurando-se no que Villavicencio (s/d) trata sobre as escolhas tímbricas na construção do discurso, as quais são proporcionadas pelo instrumento no momento da improvisação livre, como o “dinamismo na direção da exploração das possibilidades de combinações sonoras, de variedade de articulações e de modulação tímbricas”. Assim, para Villavicencio (s/d):

“Na improvisação livre, essa busca vem associada à exploração de combinações instrumentais, de pesquisa de novos timbres como resultado do uso de técnicas estendidas, de emprego de ritmos complexos, da adoção de processos indeterminados” (Villavicencio, s/d, p. 8).

A utilização de recursos técnicos da mão direita, especificamente a técnica do *pizzicato*, aguçou os baixistas de jazz, especialmente a partir da inserção do contrabaixo no gênero e das mudanças e adequações técnicas. Estas, muitas vezes, pela necessidade individual expressiva, colaboraram

para a exploração e aquisição de novas possibilidades tímbricas diversificadas, conforme afirma Turetzky (1974):

“In fact, the standard pizzicato technique of younger bassists all over the world has been re energized by the jazz experience. It would seem that a culmination was reached in the work of La Faro, who had developed a 2-4 finger technique that produced the clarity of a guitarist. Conceptually, enormous changes had been accomplished, but it was the agility, accuracy, and velocity that concerned me. Clearly my direction was not toward more speed but toward new vistas of timbre.” (Turetzky, 1974, p. 1)

Mais à frente, no quinto capítulo dedicado à análise dos recursos, adentraremos na análise do que Turetzky (1974) trata como “em direção das novas perspectivas de timbres”.

3.3.2 Recursos de Mão Esquerda

Tomaremos como base o conceito de paralelismo vertical/horizontal, utilizado por Thiago Kreutz em sua dissertação de mestrado intitulada *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico instrumental e processos composicionais* (2014), para tratarmos da influência dos paralelismos – vertical/horizontal – na construção do discurso e no resultado sonoro que os baixistas produzem a partir das destrezas técnicas de manipulação do contrabaixo e baixo elétrico. A semelhança geométrica, assim como a afinação da guitarra clássica/elétrica, sobretudo nas quatro primeiras cordas, onde são afinadas em uma sequência de 4^a perfeita, assemelha-se com a afinação do contrabaixo e baixo elétrico.

(1) Paralelismo vertical consiste no movimento da mão esquerda sobre a escala do instrumento, no sentido perpendicular ao chão - quando aplicado no baixo elétrico - e paralelo ao chão - quando aplicado ao contrabaixo. Padrões de escalas, frases e exercícios se enquadram no movimento vertical.

Para Kreutz (2014), o paralelismo vertical:

“Consiste em uma sequência de notas, intervalos ou padrões melódicos realizados em diferentes cordas do instrumento, mas permanecendo-se na mesma posição. Como resultado obtém-se uma sequência de transposições baseadas na afinação do violão, ou seja, uma

sequência de 4^aJ com a ocorrência de uma 3^aM entre a segunda e terceira corda” (Kreutz, 2014, p. 124).

(2) Paralelismo horizontal consiste no deslocamento da mão esquerda no sentido horizontal sobre a escala do instrumento. O baixo elétrico é um instrumento de fácil manuseio quando comparado ao contrabaixo. Cavalli (2015) entende que existe um grande conflito de força - caracterizado pelo maior condicionamento muscular que o performer necessita ter para executar o contrabaixo - versus “a leveza com que ele prefere executar o baixo elétrico”. Isso fez com que os instrumentistas pudessem conseguir uma maior desenvoltura performativa no baixo elétrico, proporcionando um vasto leque de possibilidades técnicas e fraseados. Comumente, podemos identificar nos baixistas, que alternam entre esses dois instrumentos, a disposição das escalas e fraseados sobre o braço do instrumento de forma horizontal e vertical, tanto no contrabaixo quanto no baixo elétrico.

No contrabaixo, verifica-se a utilização recorrente da corda (sol) na construção de frases desenvolvimentos de ideias, sobretudo em frases que possuem arpejos e escalas com mais de uma oitava de extensão. Isso se dá pela forma como os métodos tradicionais do ensino do contrabaixo abordam as digitações em exercícios, escalas e arpejos (Billè, 1922), (Simandl, 1984). No baixo elétrico, a visualização e disposição das notas no *fingerboard*³ possui maior flexibilidade, seja na disposição do desenvolvimento da frase de forma horizontal ou vertical, quando aplicado em escalas arpejos ou estudo (Gwizdala, 2014; Pastorius, 1991).

Cavalli (2016), em sua tese de doutoramento intitulada *Double bass and electric bass: The Case Study of John Patitucci*, trata da forma como o baixista John Patitucci aborda o baixo elétrico e o contrabaixo. Logo, não só apenas o baixista versátil está suscetível a interferência de digitações. Da mesma forma, podemos verificar o trabalho de Espindula (2013), que trata da influência das digitações que os contrabaixistas profissionais e estudantes sofrem em decorrência das principais escolas de digitações existentes.

3.3.3 Limitação técnica

³ Uma das partes dos instrumentos de cordas, também conhecido como escala. No contrabaixo ou baixo elétrico, o *fingerboard* refere-se a parte longa que esta ligada ao copo do instrumento, local onde as cordas são pressionadas para baixo durante a digitação. Fonte: disponível em: <http://musiced.about.com/od/lessonsandtips/a/doublebassp.htm>. Acesso em 21/11/2016.

Alguns estudos, incluindo dissertações e teses, abordam o assunto das digitações, no entanto, poucos tratam sobre a utilização de mais de uma digitação ou uma digitação mista (Cavalli, 2015) pelo mesmo instrumentista. Muitas vezes, grande parte dos contrabaixistas quando inicia seus estudos no contrabaixo, seja clássico ou popular, tem como definição de digitação as escolas mais comuns, como a Escola Alemã e a Escola Italiana. Porém, assim como alguns autores defendem, entre eles Espindula (2013), o fato de essas técnicas possuírem mais de um século de existência, já deixam, por este motivo, a desejar, sobretudo no que se refere à atualização dos recursos, visto que o repertório contemporâneo, seja clássico ou até mesmo popular, exige que os baixistas extraíam diferentes técnicas para melhor responder a execução da obra.

A limitação técnica que o contrabaixo possui, especialmente quando comparado ao baixo elétrico, é responsável pela forma distinta com que os baixistas abordam os contrabaixos. O contrabaixo possui digitação que, em sua essência, advém dos estudos e métodos clássicos, tendo como principais referências de digitação os métodos Billè, que explora a digitação indicador (dedo 1), anelar (dedo 3) e mínimo (dedo 4), e o método Simandl, que explora a digitação indicador (dedo 1), médio (dedo 2) médio e mínimo (dedo 4), ambas criadas na metade do século XIX. A figura a seguir representa os padrões de digitações – na primeira posição – das escolas tradicionais do contrabaixo clássico, e ainda a escola Inglesa.



Figura 9: Padrões de digitações – na primeira posição – das escolas tradicionais do contrabaixo clássico, e ainda a escola Inglesa.

Fonte: Rex, 2015.

Sobre os diferentes padrões de digitações, Rex (2015) comenta que:

“Throughout the 18th and 19th centuries, a variety geographically and culturally isolated double bass fingering systems emerged. The Austro-German and French Schools utilized a 1 – 2 – 4 finger pattern, while the Italian School commonly favored a 1 – 3 – 4 finger pattern, and the English School sometimes even used a crude 1 – 4 pattern that was comically termed ‘fisticuffs’” (Rex, 2015, p. 9).

Historicamente, essas possibilidades de digitações foram reconfiguradas de acordo com a necessidade particular dos contrabaixistas (Espindula, 2013). Em detrimento das digitações e forma física do contrabaixo, a disposição das escalas no braço do instrumento se torna diferente quando comparada à que é utilizada no baixo elétrico. Para Massimo Cavalli (2015), os contrabaixos contemplam digitações diferentes, pois:

[...] o pensamento no baixo elétrico é completamente horizontal enquanto o contrabaixo está perpendicular ao chão e a nossa forma de pensar é diferente. A única coisa que é em comum é a afinação das cordas. Se o contrabaixo tivesse a afinação como antigamente, por quintas, nem se punha problema, era dois instrumentos diferentes enquanto a única coisa em comum entre os instrumentos é a afinação basicamente, o resto é tudo diferente (M. Cavalli, entrevista, 08 de junho de 2015).

A digitação do baixo elétrico advém da apropriação da guitarra elétrica. Do ponto de vista geométrico, a geometria entre guitarra e baixo são iguais. O baixo elétrico é um instrumento que foi construído de raiz para os guitarristas que queriam dobrar outros instrumentos. Segundo Cavalli (2015), a partir dos anos quarenta, era pedido aos guitarristas que tocassem contrabaixo para além da guitarra. Esta necessidade foi causa direta da Segunda Guerra Mundial, sendo imperativa uma drástica redução dos músicos presentes nos conjuntos musicais; assim como as *big bands* ficaram reduzidas, em muitos casos os trios, quartetos ou quintetos.

Então eu vejo... claro, você tem digitações, facilitam o caminho, você conhece as escalas, mas as posições são diferentes. O tipo de fraseado que uma digitação traz não tem função nenhuma no outro instrumento. A maioria dos exercícios, principalmente na parte física, eu acho que ajuda. Você fazendo no acústico você fica com um bom preparo físico para o elétrico. Agora é difícil porque a técnica de mão esquerda é completamente diferente [...] (Vasconcellos, entrevista, 03 de julho de 2015).

3.3.4 Adequação técnica

Dessa forma, ao nos debruçarmos sobre os casos de baixistas que possuem essa característica, tendo em vista o intercâmbio idiomático, percebe-se uma destreza técnica e de discurso musical

que seria suposto advir desta utilização multi-instrumental. No caso de um dos entrevistados, o resultado sonoro que se alcança ao intercambiar os recursos técnicos e idiomáticos entre os contrabaixos, possibilita explorar, descobrir e criar novos ambientes sonoros. Logo, “os limites implícitos num determinado material ou tarefa potencializam a criatividade, tornando-se, eles próprios, vias para possibilidades” (Bittencourt, 2011, p. 4).

No caso do baixista Paulo Paulelli (2015), as limitações de aplicação das técnicas, ideias e idiomatismo do baixo elétrico para o contrabaixo, fez emergir novas possibilidades sonoras e técnicas, como a adequação do contrabaixo de cinco cordas, no qual ele utiliza a primeira corda com afinação em “Dó” para conseguir extrair maior extensão de oitavas, tal como acontece quando usa o seu baixo elétrico de seis cordas. Para Bittencourt (2011, p. 4), “é nestas limitações que a criatividade emerge, tornando-se um elemento guia para a pesquisa exaustiva das possibilidades do instrumento que irá gerar as técnicas de execução necessárias para a performance da obra”.

4. APRECIÇÃO COM FOCO NO INTERCÂMBIO DE RECURSOS IDIOMÁTICOS

O músico de *jazz* está suscetível a situações que lhe exijam capacidade de criar sobretudo através da improvisação. Para o baixista entrevistado André Vasconcellos, o intercâmbio dos recursos de um instrumento para o outro “pode acontecer mesmo que de forma tácita”. Calado (2007, p. 45) entende que a improvisação “é quase como uma composição e, por isso, está intimamente ligada a características do toque do instrumento que a cria, aos pequenos truques que cada um inventa durante a sua evolução técnica e, não menos, ao estado emocional, no momento do executante”.

Ele ainda acrescenta que o simples ato de executar uma melodia alheia já implica certo grau de improviso (Calado, 2007, p. 42). Sobre essas características de pequenos truques emocionais, no esquema a seguir, o saxofonista Ademir Junior evidencia a sinestesia⁴ como componente que está inserida na amálgama de competências a que o músico improvisador está suscetível. Neste sentido, os cinco sentidos, combinações e experiência estão diretamente relacionados com a ocorrência do intercâmbio dos recursos de forma tácita, no caso dos baixistas versáteis.



Figura 10: Recorte do mapa mental do estudo de improvisação de Ademir Junior.

Fonte: <http://ademirjuniorjazz.blogspot.pt/>. Acesso em: 11/02/2016.

Alguns autores no campo da música Neste momento da pesquisa serão discutidos aspetos que foram tratados anteriormente, agora com o foco no intercâmbio dos recursos. Na análise das entrevistas foram identificados dois tipos de recursos a que o baixista está suscetível de intercâmbio, seja de forma tácita ou de forma explícita/intencional. São eles, designados nesta pesquisa: recursos técnico/idiomático e os recursos subjetivos. A abordagem dos recursos e intercâmbio idiomático é referida por meio de uma análise a partir da partitura (transcrições de

⁴ A origem da palavra sinestesia é grega (*sin + aisthesis*), que significa a reunião de múltiplas sensações. Fonte: Basboun (2012) Sinestesia, arte e tecnologia.

improvisos), material de áudio (CD) e o texto áudio visual disponível no *YouTube*. Destaco ainda o meu posicionalmente interpretativo e de observador participante durante pesquisa de campo.

Nesse primeiro momento verificaremos a ocorrência do que podemos vir a chamar de recursos idiomáticos intercambiados, que ocorrem nos trechos de improvisos que foram selecionados. A partir daqui disporo relações que serão construídas ou bricoladas a partir dos dados e sentidos produzido pelo grupo de baixistas versáteis. Tomaremos como base a noção do que pode ser considerado de influência idiomática - elucidada nas entrevistas: digitação e desenvolvimento fraseológico. Para esta primeira parte serão levados em consideração os seguintes aspetos.

- Recorrência do deslocamento vertical/horizontal;
- Desenvolvimento das ideias; ocorrência da utilização de arpejos, escalas ou padrões intervalares; a produção de novos sentidos discursivos.

Como objeto de análise foram selecionados dois improvisos executados pelo baixista Jorge Helder, sendo ambas transcrições. A fim de manter uma homogeneidade e equivalência, foram escolhidos dois improvisos executado pelo mesmo baixista. O primeiro é na música “O Amor e a Rosa⁵”, onde o baixista utiliza o contrabaixo. No segundo, é um trecho do improviso retirado de uma gravação ao vivo, disponível no *YouTube*⁶, onde o ensemble possui uma formação de *jazz* tradicional, trio formado pelos instrumentos piano, bateria e baixo elétrico. A seguir, o improviso nº 1 na íntegra.

5 Música do compositor Pernambuco Antônio Maria. Essa versão é uma releitura interpretada pela cantora Rosa Passos, no álbum *É Luxo Só*, faixa nº 03 do disco.

6 A gravação disponível no *YouTube* não fornece informação acerca do nome da obra e do compositor. Música interpretada pelo Cristovão Bastos no piano, Jurim Moreira na bateria e Jorge Helder no baixo elétrico. Fonte: disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2m9RqbURpY>. Acesso em: 22/02/2016.

Improviso nº1

SOLO DE TORGE HELDER EM "O AMOR E A ROSA" - CONTRABAIXO

The musical score is written for Double Bass and D. Bass. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The solo consists of six staves of music. The first staff is labeled 'DOUBLE BASS' and the following five are 'D. BASS'. The notes are written in a style that emphasizes vertical intervals. Chord symbols are placed above the notes: Emaj7, C#7, F#m7, G0, Emaj7/G#, Bm7, E7, Amaj7, Dsus, Emaj7/G#, G0, F#m7, B7, Emaj7, C#7, F#7, B7, and Emaj7.

Figura 11: Improviso de contrabaixo pelo baixista Jorge Helder na música "O Amor e a Rosa".

Fonte: Transcrição: Filipe Morais.

Na figura 2, primeiramente podemos perceber a forma como a frase é organizada, onde o improvisador faz uso do paralelismo vertical para desenvolver a sua frase nos dois primeiros compassos. No primeiro e segundo compassos, o acorde é Emaj7. A escolha das notas por si denuncia uma estrutura intervalar que contempla notas do acorde e de tensões. As notas do acorde são o próprio Mi e a nota Si, e as notas de tensões são o fá# nona (9) e o dó# décima terceira (13). Coincidentemente o padrão intervalar de que o improvisador faz uso – destacado de cor vermelha – relaciona-se com o conceito de movimento vertical tratado anteriormente. Mais à frente veremos tal relação recorrente também ao uso dessas formas, quando a frase é construída no *fingerboard* do baixo elétrico. Percebemos também a utilização frequente das três primeiras cordas do contrabaixo: **G**, **D** e **A**. A utilização desse padrão intervalar destacado caracteriza uma forma padrão, em que o

baixista constrói sua ideia discursiva em uma mesma posição, que se torna recorrente no decorrer do *improviso nº1*.

Excerto nº1 – compassos 1 e 2 e 3

Figura 12: Compasso 1 e 2 do *improviso nº1*.

Fonte: Transcrição: Filipe Morais.

A construção da frase é desenvolvida no sentido vertical – no contrabaixo, o movimento da mão é paralelo ao chão. No baixo elétrico, este movimento é visualizado no sentido vertical e perpendicular ao chão. Seja no contrabaixo ou baixo elétrico, o instrumentista explora quadratura do instrumento e a afinação que é em quartas perfeitas. A imagem a seguir possibilita a visualização clara desse movimento no *fingerboard* do contrabaixo, que corresponde à frase da figura 12.

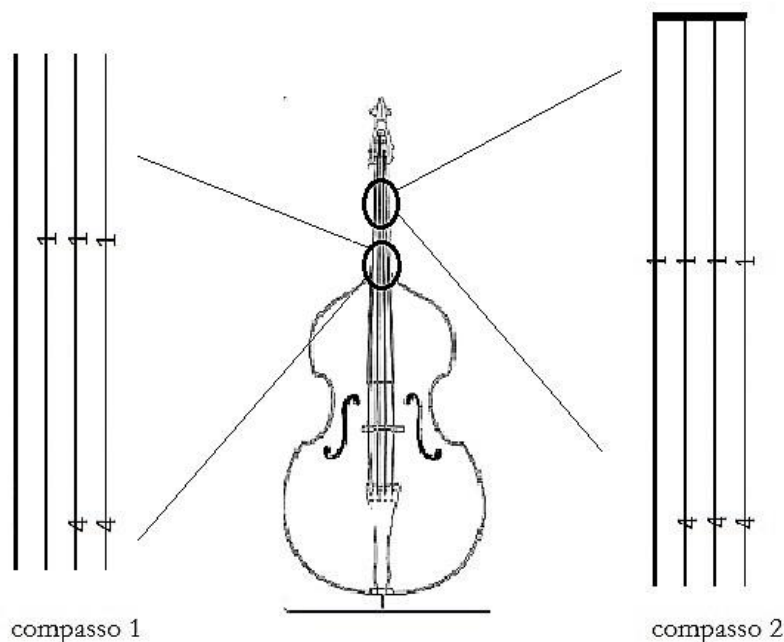


Figura 13: Visualização do movimento vertical - paralelo ao chão - no *fingerboard* do contrabaixo.

Fonte: Filipe Morais.

Em contraponto, no próximo exemplo, percebemos a construção da frase, explorando a extensão da *fingerboard* do instrumento com notas seguidas, de forma diatônica. Em outros casos, podemos encontrar o desenvolvimento das ideias de digitação em outros padrões, como no exemplo a seguir. O trecho a seguir corresponde ao primeiro *chorus* de improviso de contrabaixo na música *Nardis* do álbum *Explorations*, Bill Evans Trio, com improviso pelo baixista Scott LaFaro.

SOLO DE SCOTT LAFARO EM "NARDIS" - CONTRABAIXO - PRIMEIRO CHORUS DE IMPROVISO

The musical score is written for double bass in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 8. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj7, Am7, Fmaj7, Em7, and B7. A blue box highlights the first measure of the improvisation in measure 6. The second staff contains measures 9 through 12. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj7, Am7, Fmaj7, Em7, and B7. The third staff contains measures 13 through 15. Above the staff, the chords are labeled: Em7, Fmaj7, Em7, and B7. Fingerings are indicated with numbers 1-5 under the notes.

Figura 14: Solo de Scott LaFaro em “Nardis” – contrabaixo – trecho do primeiro chorus de improviso.
Fonte: Transcrição: Filipe Morais.

O compasso 6 corresponde ao início do improviso. Ainda nesse compasso, destacado de cor azul, destaca-se o intervalo de quinta perfeita. No compasso 9, para a mesma qualidade de acorde destacado no compasso 1 da figura 12, percebemos a construção da frase, agora de forma diatônica, desenvolve a frase e finaliza do motivo no compasso 12. Do compasso 9 ao 12 o baixista desenvolve a frase de forma que explora extensão de oitavas sobre do *fingerboard* do contrabaixo. Modelo de digitação semelhante ao estudo do contrabaixo da escola clássica. O mesmo é observado nos próximos compasso, 13 ao 15. A imagem a seguir possibilita a visualização clara desse movimento no *fingerboard* do contrabaixo, que corresponde à frase da figura 14.

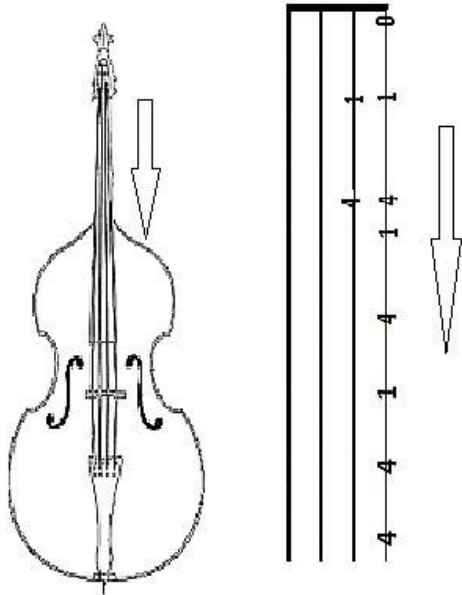


Figura 15: Visualização do movimento horizontal - perpendicular ao chão - no *fingerboard* do contrabaixo.
Fonte: Filipe Morais.

Nos próximos excertos, a atenção da análise se volta para a padronização da utilização da digitação: (1) dedo indicador e (4) dedo mínimo. Essa padronização é recorrente na forma como o baixista Jorge Helder toca no baixo elétrico, como destacado na Figura 16.

Excerto n°2

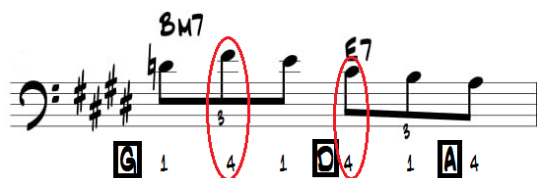


Figura 16: Compasso 6 do improviso n°1.

Excerto n°3

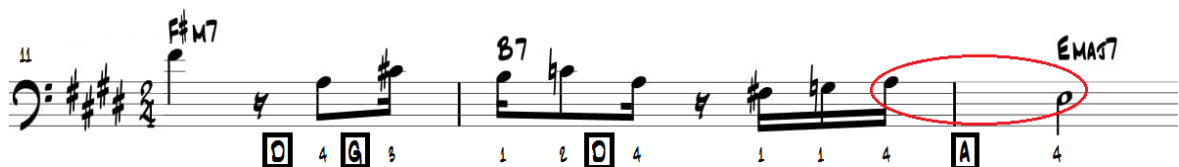


Figura 17: Compasso 12 e 13 do improviso n°1.

Excerto nº4

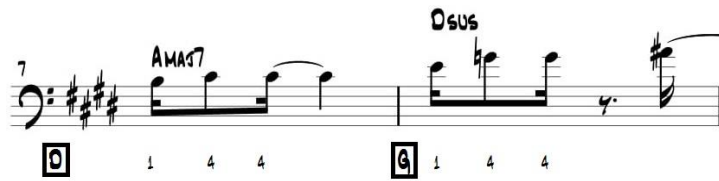


Figura 18: Compassos 7 e 8 do improviso nº1.

Nos próximos excertos destacamos trechos - retirados de transcrições - que supostamente possam ser o intercâmbio idiomático de forma tácita, como relatado em entrevista. Com marcação na cor vermelho, estão destacados o material melódico e rítmico o qual remete a similaridade entre os trechos (*improviso nº 1 e improviso nº 2*). Os improvisos foram executados pelo mesmo baixista, sendo *improviso nº 1* com o contrabaixo e o *improviso nº 2* com o baixo elétrico. A seguir, apresenta-se o trecho do *improviso nº1* (contrabaixo).

Excerto nº5



Figura 19: Trecho de improviso no contrabaixo.

A seguir, apresentamos trecho do *improviso nº2* (no baixo elétrico).

Trecho 1



Trecho 2



Figura 20: Trechos 1 e 2 de improviso - baixo elétrico.

A seguir, mais um trecho que apresenta característica de intercâmbio idiomático. Na figura 21 *improviso n°1* (contrabaixo) e na figura 22 *improviso n°2* (no baixo elétrico).



Figura 21: Trecho de improviso – contrabaixo - compasso 4 e 5.



Figura 22: Trecho de improviso n°2 – baixo elétrico.

Ainda sobre os trechos acima (Figuras 11, 12 e Figuras 13, 14), percebemos o mesmo material melódico e rítmico sendo executados em instrumentos distintos. Ao o performer intercambiar, mesmo que de forma tácita, o baixista é submetido a flexibilização dos recursos ocasionado pela transferência do material discursivo entre os instrumentos (contrabaixo, baixo elétrico) em que alterna. Dessa forma, evidenciamos o que possa vim a se chamar de flexibilização técnica.

4.1 Recursos subjetivos – Adequação do instrumento ao repertório

“Escolher o personagem antes de sair de casa”

O baixista versátil possui um protagonismo idiossincrático, mesmo ao abordar cada contrabaixo de forma distinta. Em outro caso, o baixista faz uso das possibilidades idiomáticas e tímbricas para agregar ao seu discurso musical, construindo um mosaico a partir das possibilidades que estão à sua disposição. Dividimos então em dois momentos: no primeiro, o baixista versátil é relacionado com o ator, que faz uso das máscaras para compor a sua performance (Calado, 2007). No segundo momento, o baixista versátil possui destrezas de flexibilização das técnicas, intercambiando os recursos idiomáticos, pois o baixista “tem o papel de costurar, agregar e juntar os elementos”, assim como proposto por (Rosa, 2010). Neste processo, ocorre a flexibilização de técnicas, onde a técnica se adequa ao novo instrumento e o instrumento ao repertório.

O baixista versátil utiliza os diversos contrabaixos para compor a sua performance. Da relação entre o ator e o texto teatral nasce a máscara, o papel ou o personagem. Calado (2007, p. 38) argumenta que:

“(...) as máscaras sofrem influências variadas, tais como: as concepções do diretor; as especificações do autor da possível peça ou roteiro a ser encenado; é fundamentalmente o trabalho do próprio ator que, através de seu corpo, intelecto, emoções e memória, e o fator principal nessa atividade dramática. Tal relação pode ser observada no contexto da música como é o caso dos multi-instrumentistas.”

Segundo Fo (2004, citado por Kamla, 2014, p. 79), “um dos mais antigos testemunhos do uso das máscaras data do período terciário grafado nas paredes das grutas *Des deux frères* localizados nos Pirineus na vertente francês”. O rotineiro entendimento sobre o uso das máscaras está vinculado a um objeto que se coloca como disfarce. Kamla (2014, p. 79) argumenta que “ela traz uma possibilidade, uma segurança de se fazer o que se quer, já que se está mascarado e isso é libertador”. Associado assim ao próprio espírito do próprio jazz (Lago, 2013), Kamla (2014) complementa:

Na medida em que põe um outro rosto sobre o seu, imediatamente deixa de ser esse eu como uma identidade, fisicamente falando: ao se olhar no espelho ele não vê o próprio rosto. Eis o paradoxo: o ator esconde-se para se mostra. Ela define o gesto do corpo e o tom da voz (Kamla, 2014).

O baixista versátil utiliza os diversos contrabaixos para compor a sua performance. Tendo como máscara os contrabaixos, que se diferenciam no som, timbre, técnica e visual, essa utilização ocorre de acordo com o resultado performativo que o performer queira alcançar (Calado, 2007). O performer versátil atua como um personagem que utiliza a máscara - o instrumento - como uma ferramenta. O ato do baixista versátil em alternar de um instrumento para o outro cria identificação e relação com a do ator, que, através da máscara, consegue diferentes personagens ou papéis (Calado, 2007).

Nessa conjuntura, associamos essas considerações em torno do performer multi-instrumentista. Através dos instrumentos - ou "máscaras" - e de como ele alterna de um instrumento para o outro, adequando-se à sua performance, configura-se no que vem a ser a necessidade expressiva do baixista versátil.

Tocar o instrumento é de uma certa forma vestir a primeira máscara. "É unir a seu corpo o instrumento, que passa a fazer parte dele, numa atitude muito próxima à do ator que incorpora adereços (uma peruca, óculos, ou uma bengala, por exemplo), que acabam se integrando à constituição física e visual da personagem" (Calado, 2007, p. 53).

Calado (2011, p. 38) relaciona a utilização de vários instrumentos na construção da performance pelo *jazzman* multi-instrumentista com a do ator pelo uso das máscaras, destacando "[...] um sentido oposto de utilização, ou seja, como uma máscara bastante diferente". Ele afirma:

"O instrumento desempenha uma função semelhante à da máscara. [...] E quando se analisa o emprego dado por ele a cada instrumento na relação com o repertório escolhido, a sonoridade produzida em cada um, ou mesmo os procedimentos adotados nas improvisações, nota-se a intencionalidade de tais soluções, que se explicam por uma necessidade íntima, expressiva" (Calado, 2011, p. 38).

Para André Vasconcellos, sair de casa com o personagem definido configura-se numa predileção em abordar o instrumento de forma distinta, e atuar tendo um personagem definido para cada um deles (Vasconcellos, 2015). O repertório é adaptado ao instrumento a fim de ter no palco apenas uma estética definida. Este resultado estético também é observado nos álbuns lançados durante sua trajetória musical, onde cada álbum foi gravado com um baixo específico.

A este propósito, recorre às minhas notas de campo do dia 22/07/2015, quando no Jamboree Jazz Club assisti e observei o concerto de Paulo Paulelli:

Nos bastidores, logo após acabar a primeira parte do concerto, o Paulo Paulelli me revelou que o baixo eléctrico dele estava perdido, devido uma falha na entrega das bagagens por parte de empresa aérea e que só havia chegado naquele dia em que havíamos marcado. Ou seja, no primeiro dia - de três que haviam de tocar no Jamboree – o concerto foi todo feito com o contrabaixo, necessitando adequar o seu protagonismo, o repertório ao instrumento e o instrumento ao repertório.

4.2 Recursos subjetivos – O baixista bricoleur

“Uma pessoa que faz as coisas funcionarem utilizando engenhosamente o que quer que possua à mão, não estando preocupada com ferramentas específicas ou recursos apropriados” (Thayer, 1988, p. 239).

A forma de abordar os contrabaixos de maneira que se adequa à necessidade que a música pede no momento, muitas vezes acontece pela interação que o baixista tem com os outros músicos do *ensemble*. No caso do baixista Paulo Paulelli em um trecho retirado das minhas notas de campo, após ter assistido ao concerto “me impressionou a grande capacidade de mixagem de como ele consegue vários ambientes estéticos em uma única música”.

Em entrevista concedida por Paulelli horas após o concerto, pergunto-lhe:

E a mixagem na hora de tocar... no momento em que a música está acontecendo. A mixagem que você consegue alterna entre os dois ambientes, digamos assim. Como funciona a escolha da estética que você quer?

PP - Ruim aí é o coração na hora. Não tem como eu te falar. Agora eu vou para cá, agora eu vou para lá. É muito do que está acontecendo, e muito do que o pianista sugere, do que o baterista sugere. De repente vai para um negócio mais sequinho, um som mais sequinho eu já vou aqui com o traste, abafa a corda, faço o som mais abafadinho ou se o baterista, vamos dizer assim, vai para a vassoura aí eu tento tirar aquele som mais de baixo acústico com o roncado na parte de cima, mas

isso eu estou falando agora pensando, mas na hora você não pensa nada disso, sai naturalmente (Paulelli, entrevista pessoal, 23 de julho de 2015).

Em alguns momentos da entrevista, podemos perceber os retalhos da bricolagem inerente à performance, como neste trecho: “Aí e o coração na hora. Não tem como eu te falar...”. O segundo momento é a interação com o espaço, o ambiente sonoro que os outros instrumentistas proporcionam: “É muito do que está acontecendo, e muito do que o pianista sugere, do que o baterista sugere”. Neste caso, ele também comenta sobre a mixagem feita com a intenção de se adequar ao que o baterista sugere (comunicação). E no último trecho: “Mas isso eu estou falando agora pensando, mas na hora você não pensa nada disso, sai naturalmente”.

Para Weick (2002, p. 11), “um *bricoleur* é um puro agente de estrutura. Ele desenha a organização sem matéria-prima”. Em contraponto com o depoimento do Paulo Paulelli, no caso descrito acima, ele constrói um mosaico onde tem na sua mão várias possibilidades estéticas, seja em uma mesma música e com um único baixo. Ou seja, quando está com seu baixo - baixo elétrico metade *fretless* e a outra metade da *fingerboard* sendo *fretted* -, ele tem à disposição várias possibilidades estéticas. Para ele, esse baixo elétrico (Figura 23) possibilita extrair uma sonoridade próxima a do contrabaixo.



Figura 23: Registro fotográfico do Paulo Paulelli utilizando seu baixo elétrico “Camaleão”

Fonte: disponível no link: <http://www.contrabaixobr.com/t24565-fretted-para-fretless-qual-e-o-caminho-das-pedras-para-fazer-uma-transicao-tranquila-ou-aprendizado-satisfatorio>. Acesso em: 26/07/2015.

Em busca de entender o significado que o contrabaixo “cameleão” - intitulado pelo próprio Paulo Paulelli - tem para a sua performance, pergunto-lhe:

E o seu contrabaixo elétrico... O motivo dele ser *fretless* e *fretted*, por que isso? É totalmente inovador. De que forma você manipula as possibilidades de mixagem na música?

PP - Fora do padrão... Esse baixo. Eu na realidade transformei ele para que eu pudesse ter mais prática... E como se fosse um baixo camaleão, não é? Versátil para você conseguir tirar vários timbres e ter vários instrumentos num instrumento só (Paulelli, entrevista pessoal, 23 de julho de 2015).

Sobre isso, Weick comenta:

“O *bricoleur* está tão preocupado com a organização quanto o artista como a estrutura. O músico de jazz, que cria a estrutura retrospectivamente, constrói algo que é reconhecível a partir de qualquer coisa que tiver à mão, contribui para uma estrutura emergente, construída pelo grupo no qual está tocando, e cria possibilidades para os outros artistas. Essa estruturação em desenvolvimento tem em si elementos de sistemas frouxamente relacionados e comprometimento” (Weick, 2002, p. 11).

A citação acima remete-nos à situação observada por mim no concerto e explicada pelo próprio Paulo Paulelli, horas após o concerto. No decorrer do concerto pude perceber vários momentos em que o Paulo Paulelli parecia flutuar, transcendendo para ambientes sonoros variados, adequando-se às estéticas que eram propostas às vezes pelo baterista, outras pelo pianista. Isso acontecia tanto no seu “baixo camaleão”, em que ele conseguia também tirar o timbre de contrabaixo acústico, como quando ele estava tocando com o contrabaixo, que conseguia tirar o timbre do elétrico. Segundo ele, não é pré-estabelecido, mas sim acontece em detrimento do que a música pede. Para Rosa (2010),

“Somos constituídos a exemplo das bonecas russas: que se compõe de pequenas outras bonecas, somadas uma a uma e que se complementam. Assim nós construímos: agregando múltiplas narrativas em nós, compondo diferentes significados, tomando posse de imagens produzidas por diferentes referenciais, diferentes períodos, diferentes percepções, no entanto sem deixar de inferir sentidos próprios, particulares, realizados sempre a partir da experiência individual, mesmo quando compartilhada com nossos pares” (Rosa, 2010, p. 22).

Em contraponto, Hall (2006) afirma sobre as identidades modernas:

“(…) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Hall, 2006, p. 13).

Na performance, assim como foi entrelaçado e confrontado nas entrevistas, e nas notas de campo, ficam evidenciadas as construções subjetivas (extras musicais). Assim, colocando-me como um interlocutor, que dialoga com o baixista, percebo e relaciono esse problema como todo o processo de construção do baixista moderno ou baixista versátil. Voltando mais uma vez à analogia, vamos construindo a performance com as diferentes faces e objetos que temos a mão e que perfazem cada máscara que adentram e somam às nossas identidades/subjetividades (Rosa, 2010).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi elucidar questões de versatilidade dos baixistas na contemporaneidade e designadamente responder às seguintes questões enunciadas na problemática:

A primeira questão procura perceber que relevância tem a acuidade técnica associada à performance de cada instrumento para a construção do discurso musical do baixista versátil. Partindo de uma análise onde procurei associar os discursos dos entrevistados a cerca da técnica do instrumento com a forma particular com que cada entrevistado aborda o instrumento desde o estudo até à performance, juntamente com o cruzamento de referencial bibliográfico sobre o tema, foi possível perceber que os instrumentistas concebem e abordam os dois tipos de contrabaixos de forma distinta. Deste modo a representatividade associada à técnica a que cada instrumento obriga acaba por ser um grande desafio para o performer. Sobre os desafios de tocar o contrabaixo e o baixo elétrico, os baixistas entrevistados ainda acrescentam:

“No contrabaixo você tem que ter a musculatura bem desenvolvida versus a leveza com que eu gosto de me expressar no contrabaixo elétrico” (Cavalli, 2015);

“A maioria dos exercícios, principalmente na parte física, ajuda...No acústico você fica com um bom preparo físico para o elétrico. Agora é difícil porque a técnica de mão esquerda é completamente diferente [...]” (Vasconcellos, 2015).

Sobre os desafios do baixo *fretless*:

“Para mim o *fretless* pessoalmente é uma sonoridade completamente diferente. Mas é um instrumento como todos os instrumentos que precisa de estudo específico” (Paulelli, 2015).

“O *fretless* é um instrumento que requer um pouco mais de atenção técnica na mão esquerda, não é?! Mas é bem similar ao elétrico, tem algumas facilidades também porque sem a presença dos trastes as coisas ficam mais leves, então, é um instrumento que permite uma fluência legal desde que você tenha uma boa afinação” (Vasconcellos, 2015).

“O *fretless* em cada canção é diferente no aspeto das frequências e tudo isso”. “O baixo *fretless* de todos eles é o que ocupa mais espaço numa mistura” (Amado, 2015).

Percebemos que a versatilidade do baixista contemporâneo, por manipular contrabaixos distintos, é atribuída, sobretudo, a dois fatores e situações: designadamente, a adequação ao mercado e a necessidade expressiva individual de cada instrumentista. Percebemos também que o baixista versátil está suscetível a ações como flexibilidade e adequação técnica, além da adaptação do/ao repertório e intercâmbio idiomático (intencional ou não intencional. O intercâmbio técnico e idiomático, muitas vezes, acontece de forma tácita, de forma “bem-vinda” e, outras vezes, de forma “não bem-vinda”. Nesta conjuntura, o baixista é obrigado a separar esses dois perfis de baixista dentro dele, pois é preciso tocar cada contrabaixo de forma distinta.

No decorrer desta pesquisa, mais precisamente na fase de pesquisa de campo e análise dos dados colhidos, deparei-me com as questões subjetivas, que são inerentes ao protagonismo do baixista moderno. A partir da utilização do conceito da bricolagem foi possível analisar essas questões subjetivas usando um outro olhar analítico, e definindo os próprios baixistas versáteis enquanto *bricoleurs*. Estas questões desembocam nas próximas perguntas de investigação.

Quanto à segunda questão - a circulação entre os dois tipos de instrumentos influencia a escolha do repertório dos instrumentistas? -, ainda sobre “o outro olhar analítico” foi possível perceber as representações que o instrumento possibilita, em detrimento da adequação do repertório. Primeiramente para responder às questões que tangem o meio do protagonismo, em relação performer/contrabaixos e escolha do repertório, o baixista moderno “escolhe o personagem antes de sair de casa” (Vasconcelos, 2015), onde faz uso de máscaras (contrabaixos) como uma possibilidade de buscar – escolher – o personagem a partir de uma representação que cada instrumento possui.

A terceira questão, busca saber qual o ponto de interceção entre o repertório usado em ambos os instrumentos. Sobre esse contexto o *baixista bricoleur* tece a colcha de retalhos onde constrói significado a partir do material que tem à sua mão, aproximando recursos idiomáticos extraídos do

contrabaixo e do baixo elétrico conferindo um novo significado e protagonismo à música que tem ao seu dispor.

A quarta e última questão desta investigação busca por saber se é possível importar o repertório de um instrumento para o outro. O trabalho de investigação mostrou que, de facto é possível, porém, isso está relacionado com a predileção do próprio interprete, e de como aborda os instrumentos. Isto está visível no capítulo em que busquei analisar trechos que evidenciam a presença de frases intercambiadas entre contrabaixos. Para além disso, parece possível importar o repertório de um instrumento para o outro, como sugere a análise dos recursos subjetivos *baixista bricoleur*, situação em que um dos entrevistados teve que adequar todo repertório em função de um imprevisto. Por outro lado, identificamos que importar o repertório de um instrumento para o outro não significa executar de forma exatamente igual, mas sim atribuir novos significados ao discurso do instrumento a partir de uma ideia idiomática que é intercambiada entre instrumentos. Como os baixistas relataram, são instrumentos diferentes.

Apontamentos finais

De facto, a adequação ao mercado e a necessidade expressiva individual de cada instrumentista são fatores cada vez mais presentes no cotidiano musical do baixista moderno, como foi discutido nesta dissertação. Muitas vezes, esses fatores podem influenciar no caminho que o baixista queira trilhar como performer.

A minha motivação em tratar deste tema está relacionada justamente com o facto de eu próprio estar inserido neste contexto, tendo-me confrontado com a necessidade de desenvolver a minha própria versatilidade como baixista. Concebo baixista versátil como uma espécie de *bricoleur*, onde “diversos objetos, ideias, fragmentos de textos são colocados lado a lado”, em onde o baixista “tem o papel de costurar, agregar e juntar os elementos” (Rosa, 2010, p. 14). Neste sentido, o performer teria que adequar o seu protagonismo às diferentes formações de ensemble e situações musicais.

Espera-se também que estes dados e pesquisas futuras venham a contribuir também como possibilidades de ampliação de material pedagógico e investigativo, e que o mesmo possa se tornar uma ferramenta de auxílio os estudos futuros nestas áreas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, Maria Cristina, & Borges, Claudia Cristina. (2004). *As raízes do jazz e a original Dixieland Jazz Band*. Viseu: Spectrum.
- Alves, Luiz. (2008). O contrabaixo. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/luizalves-ocontrabaixo.pdf>, acessado a 05/08/2016.
- Berendt, Joachim., & Huesmann, Günther. (2014). *O Livro do Jazz de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perpectiva.
- Billè, Isaia. (1922). *Nuovo Método per Contrabaixo – Part.1*. Milão: Editora Riccordi.
- Bittencourt, Luís Alberto. (2011). A água como fonte sonora percussiva. In: *Performa'11: Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro.
- Borém, Fausto. (2006). *O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular*. Artigo apresentado no XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasília.
- Bradetich, Jeff. (2009). *Double bass: The ultimate challenge*. Texas: Music for All To Hear Incorporated.
- Calado, Carlos. (2007). *O jazz como espetáculo*. Editora Perspectiva, Secretaria de Estado da Cultura.
- Carraro, Gadiego. (2011). *Música e educação - O contrabaixo e a bossa nova: uma perspectiva histórica e prática*. Passo Fundo: Projeto Passo fundo.
- Carraro, Gadiego, & Ray, Sônia. (2012). O contrabaixo na música popular brasileira: aspectos da utilização de pizzicato no samba e bossa nova. *Anais do 37 Festival de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Goiânia: UFG.
- Carraro, Gadiego, & Ray, Sônia. (2013). O uso de recursos idiomáticos do contrabaixo acústico em arranjos com o violão. *Anais SEMPEM 13 – Seminário nacional de Pesquisa em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Goiânia: UFG.
- Carvalho, José. (2006). *Os alicerces da Folia: A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

- Cavalli, Massimo. (2016). *Double bass and electric bass: The case study of John Patitucci*. Tese de doutoramento. Universidade de Évora, Évora.
- Cerqueira, Daniel Lemos. (2011). *Compêndio de pedagogia da performance musical*. São Luís: Edição do Autor.
- Collier, James Lincoln. (1995). *Jazz: A autêntica música americana*. tradução de Carlo Sussekind, Teresa Resende da Costa. Rio de Janeiro: : Jorge Zahar Ed.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (2001). Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.
- Figueiredo, Afonso, & Rodrigues, André. (2012). Azymuth – 40 anos na vanguarda do jazz brasileiro: um olhar analítico sobre a carreira de um dos mais duradouros grupos do jazz do brasil. *European Review of Artistic Studies*, 3(1), 1-10.
- Gwizdala, Janek. (2014). *All the good stuff: How I practice*. Create Space Independent Publishing Platform; 1st edition.
- Hall, Stuart. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. T. Silva, Trad. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- Jisi, Chris. (Ed.). (2008). *Bass player presents the fretless bass*. New York: Hal Leonard Corporation.
- Júnior, Jonas. (2006). *A trajetória de contrabaixistas na MPB*. Monografia de licenciatura. Universidade Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Kamla, Renata. (2014). *Um olhar através de... máscaras: Uma possibilidade pedagógica*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, Teatro Escola Macunaína.
- Keifer, Bruno. (1983). *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento.
- Lago, Maurício D. (2010). *Aspectos biomecânicos posturais e estratégias em otimização de performance para contrabaixistas*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lago, Silvio. (2015). *Universos do jazz (Vol. 1)*. São Paulo: Biblioteca24horas.
- Levi-Strauss, Claude. (1966). *The savage mind*. Chicago: University of Chicago..
- Levy, Deborah. (2016). A hibridação do Brazilian Jazz e o processo de modernização do país na década de 1980. In: *Anais do SIMPOM*, 4(4).

- Matos, Cláudia. (s/d). *Interações e Parcerias no Trabalho de Campo: Etnomusicologia, Etnopoética e Literatura oral*.
- Morais, Filipe. (2013). *Contribuições da formação musical para o músico prático: relatos de experiência*. Monografia de graduação em Licenciatura. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- Myers, Helen. (1992). Fieldwork. In: Myers, H. (Ed.) (1992). *Ethnomusicology. An introduction*. London: Macmillan. p. 21-49.
- Naylor, Paul. (Ed.). (2000). *Nathaniel Mackey: A special issue*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Neto, Luiz. (2000). The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): A musical system in the making. *British Journal of Ethnomusicology*, 119-142.
- Espindula, Guilherme. (2013). Otimização das escolas de contrabaixo. *XXV Salão Iniciação Científica*. UFMG.
- Ousley, Larry J.. (2008). *Solo techniques for unaccompanied Pizzicato Jazz double bass*. Miami: University of Miami.
- Pastorius, Jaco. (1991). *Modern electric bass*. Manhattan: Music, Inc.
- Pescarra, Jorge. (2013). *O contrabaixo no Brasil*. Disponível em: <https://jorgepescara.blogspot.pt/2013/03/o-contrabaixo-no-brasil.html>.
- Pinheiro, Ricardo. F. (2012). *Jazz fora de hora: jam sessions em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- Queiroz, Maria Isaura. (1988). Relatos Oraís: do 'indizível' ao 'dizível'. In: O. Simson (Org). *Experimentos com Histórias de Vida (Itália/Brasil)*. Vol. 5. São Paulo: Vértice. Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais.
- Ray, Sônia. (1996). *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo*. São Paulo: Annablume. Editora FAPESP.
- Rehfeldt, Phillip. (1994). *New directions for clarinet* (Vol. 4). Scarecrow Press.
- Rex, Cody. (2015) *A systematic approach to double bass fingerings for the classroom string teacher*. Dissertação de licenciatura. University of North Carolina, Greensboro.

- Rosa, Aline. (2010). *Narrativas filmicas e educação das artes visuais – percursos, afetos e bricolagens na formação inicial de professores*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.
- Sá, Chico. (2007). No principio eram ossinhos de rena: Para compreender o saxofone no universo dos sopros. Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/chicosa.pdf>, acessado a 15/01/2015.
- Scarduelli, Fábio. (2007). *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Simandl, Franz. (1984). *New method for the double bass*. New York: Carl Fisher, Inc.
- Teal, Larry. (1963). *The art of saxophone playing*. Van Nuys, Ca: Summy-Birchard.
- Turetzky, Bertam. (1974). *The contemporary contrabass* (Vol. 1). Berkley: University of California Press.
- Tinhorão, José. (1998). *História social da música popular brasileira*. Editora 34.
- Villavicencio, Cessar; Iazzetta, Fernando & Costa, Rogério. (s/d). *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*. Disponível em: <https://www.academia.edu/2487867/Fundamentos/tecnicos/e/conceituais/da/livre/improvisacao>. Acessado a 23/01/2016.
- Weick, Karl. (1992) *Organizzare. psicologia sociale delle organizzazioni*. Milão: Isedi.
- Weick, Karl. (2002). *A estética da imperfeição em orquestras e organizações*. ERA – Revista de Administração de Empresas. São Paulo.

Site consultados

- <http://www.contrabaixobr.com/t24565-fretted-para-fretless-qual-e-o-caminho-das-pedras-para-fazer-uma-transicao-tranquila-ou-aprendizado-satisfatorio>. Acessado a 26/07/2015.
- <http://ademirjuniorjazz.blogspot.pt/>. Acessado a 11/02/2016.
- <http://www.batera.com.br/Artigos/a-criatividade-das-percutterias>. Acessado a 06/11/2016.
- <http://musiced.about.com/od/lessonsandtips/a/doublebassp.htm>. Acessado a 21/11/2016.

Entrevistas de Campo

Amado, Miguel. (2015, 09 de junho). [Entrevista pessoal]. Lisboa-PT. Local: Centro Cultural de Belém.

Cavalli, Massimo. (2015, 08 de junho). [Entrevista pessoal]. Lisboa-PT. Local: Escola de Jazz Luiz Villas-Boas.

Paulelli, Paulo. (2015, 23 de julho). [Entrevista pessoal]. Barcelona-ES. Local: Hotel Tuirn, ap 306.

Vasconcellos, André. (2015, 03 de julho). [Entrevista pessoal]. Estarreja-PT. Local: Espaço café do Cine Teatro Estarreja.

APÊNDICES

Anexo 1: Transcrição do *improviso nº 1* – contrabaixo - pelo baixista Jorge Helder na música “O Amor e a Rosa”. Transcrição: Filipe Morais.

SOLO DE TORGE HELDER EM "O AMOR E A ROSA" - CONTRABAIXO

The musical score is written for Double Bass and D. Bass in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six systems of staves. The top staff is labeled 'DOUBLE BASS' and the subsequent five are 'D. BASS'. The music features various chords and specific fingering notations. The chords are: Ema7, C#7, F#m7, G0, Ema7/G#, Bm7, E7, Am7, Dsus, B7. The fingering notations are: 1A, 1D, 4D, 4G, 4D, 1G, 2G, 1G, 4G, 4D, 1D, 4D, 1D, 4A, 1A, 4G, 1G, 2G, 4G, 4D, 1D, 4D, 1D, 4D, 1D, 1E, 1G, 4G, 1G, 4D, 1D, 4A, 1D, 4D, 4D, 1G, 4G, 4G, 1G, 1G, 2G, 2G, 1G, +G, 3D, +D, 3A, +A, 2D, 3G, 1G, 1G, 4D, 4G, 1G, 2G, 4G, 1D, 1D, 4D, 4A, 4A, 1D, 4D, 4D, 1G, 4G, 4G, 1G, 1G, 2G, 2G, 1G, 4D, 1D, 4D, 3D, 1G, 3G, 1G, 2D, 1G, 2G, 1G.

Anexo 2: Transcrição do solo pelo baixista Scott LaFaro - contrabaixo - primeiro *chorus* do improviso. Transcrição: Filipe Morais.

SOLO DE SCOTT LAFARO EM "NARDIS" - CONTRABAIXO - PRIMEIRO CHORUS DE IMPROVISO

The image shows a musical score for a double bass solo. It consists of eight staves of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows: CMA7, AM7, FMA7, EMA7, EM7, EM7, FMA7, EM7, B7, CMA7, AM7, FMA7, EMA7, EM7, AM7, FMA7, AM7, FMA7, DM7, G7, CMA7, FMA7, EM7, FMA7, EM7, B7, CMA7, AM7, FMA7, EMA7, EM7. The score also includes measure numbers (9, 13, 17, 22, 27, 31, 35) and some performance markings like 'ALISS.' and 'p'.

Anexo 3: Transcrição do *improviso nº 2* - baixo eléctrico - pelo baixista Jorge Helder – excerto 1 e excerto 2 -. Transcrição: Filipe Morais.

SOLO DE JORGE HELDER - BAIXO ELÉCTRICO - IMPROVISO Nº2 - EXCERTO 1

ELECTRIC BASS

The musical notation for Excerpt 1 is written on a single staff in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of four measures. The first measure contains a quarter note G2, followed by eighth notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The second measure contains eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The third measure contains eighth notes G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. The fourth measure contains a quarter note G-1, followed by eighth notes F-1, E-1, D-1, C-1, B-1, A-1, G-1, and ends with a double bar line.

SOLO DE JORGE HELDER - BAIXO ELÉCTRICO - IMPROVISO Nº2 - EXCERTO 2

ELECTRIC BASS

The musical notation for Excerpt 2 is written on a single staff in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of four measures. The first measure contains a quarter note G2, followed by eighth notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The second measure contains eighth notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The third measure contains eighth notes G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. The fourth measure contains a quarter note G-1, followed by eighth notes F-1, E-1, D-1, C-1, B-1, A-1, G-1, and ends with a double bar line.