



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARCOS DA SILVA DE PAIVA

**AS BAIXARIAS NO CHORO E SEU USO NOS CONTRABAIXOS ELÉTRICO E
ACÚSTICO**

CAMPINAS

2020

MARCOS DA SILVA DE PAIVA

**AS BAIXARIAS NO CHORO E SEU USO NOS CONTRABAIXOS
ELÉTRICO E ACÚSTICO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção
do título de Mestre em Música, na área de
Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
MARCOS DA SILVA DE PAIVA, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES
CARVALHO.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P166b Paiva, Marcos da Silva de, 1974-
As baixarias no choro e seu uso nos contrabaixos elétrico e acústico /
Marcos da Silva de Paiva. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: José Alexandre Leme Lopes Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Choro (Música). 2. Música brasileira. 3. Violão. 4. Contrabaixo. 5. Baixo
elétrico. I. Carvalho, José Alexandre Leme Lopes, 1967-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The baixarias in choro and its use in electric and acoustic bass

Palavras-chave em inglês:

Choros

Brazilian music

Guitar

Double bass

Bass guitar

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Alexandre Leme Lopes Carvalho [Orientador]

Mário Sève Wanderley Lopes

Manuel Silveira Falleiros

Data de defesa: 30-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0877-1996>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7471073992320305>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARCOS DA SILVA DE PAIVA

ORIENTADOR: JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
2. PROF. DR. MÁRIO SÈVE WANDERLEY LOPES
3. PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.11.2020

à Catia e ao Antônio.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Zé Alexandre Carvalho, pela troca de ideias, paciência e por abraçar esta e outras pesquisas relacionadas à música brasileira.

Aos membros da banca, Manuel Falleiros e Mário Sève, por sugestões preciosas e seriedade. Obrigado.

Aos queridos companheiros de conversas sobre este trabalho e sobre música brasileira: Giba Favery, Luiz Cláudio Sousa e Carlos dos Santos.

Aos professores Carlos Machado Neto e Hermilson Garcia do Nascimento, por contribuírem com ideias que ajudaram esta pesquisa no processo de qualificação.

Maria Luísa Bissoto, pela contribuição valiosa no projeto inicial desta pesquisa e pela ajuda imensa no processo de formatação e revisão da dissertação.

Valéria de Paiva, pela contribuição no processo da feitura do projeto deste trabalho.

José Maria, Marly, Ica, Fofa e Dani, meus pais e irmãos – obrigado!

Marilu e Rê – obrigado!

Aos professores das disciplinas cursadas e a todos os funcionários da Pós-Graduação.

Aos amigos de caminhada no aprendizado do choro: Cesar Roversi, Ricardo Valverde, Deni Domenico, Wagner Oliveira, Maik Oliveira, Daniel Grajew, Nailor Proveta, Wanessa Dourado, Bruno Tessele e Agnaldo Luz. Sem eles, eu não teria chegado até aqui.

Dedico este trabalho aos grandes mestres da música brasileira ligados ao choro e as conduções da linha de baixo. Alguns foram bem pouco lembrados na história, até agora. Mas a importância destes senhores foi imensa. Por isso, deixo um muito obrigado especial. São eles: Irineu de Almeida, Irmãos Eymard, Lica Bombardão, Jorge Seixas, Candinho Trombone, Octávio Dutra, Tute, China, Henrique Brito, Jacy Pereira, Carlos Lentine e Ney Orestes.

RESUMO

Este trabalho investigou as baixarias do violão sete cordas no choro para propor o seu uso e interpretação ao contrabaixo. Foi realizada uma análise histórica das baixarias do choro desde o início do século XX, até meados da década de 1960. O estudo deste conteúdo histórico indicou um possível caminho percorrido por estas linhas de baixo, assim como os diferentes instrumentos responsáveis pela execução das mesmas. Os ambientes e situações sociais definiram o trânsito de músicos e de repertórios em diversas formações musicais utilizadas ao longo do período, ajudando a definir, inclusive, o surgimento de novos gêneros e estilos. A partir das análises de algumas transcrições, sobretudo de linhas de Dino Sete Cordas, encontramos estruturas de organização dessas baixarias, o que permitiu a identificação de padrões. Com esses padrões delimitados, que nomeamos de Elementos Técnicos, buscamos trabalhar as possibilidades de adaptação dos mesmos para linha a ser executada aos contrabaixos. Por fim, propusemos como parte da metodologia de adaptação das linhas aos contrabaixos o conceito de transcrição, utilizado em traduções de textos poéticos. Como parte das conclusões finais foram apresentados cinco exemplos autorais de transcrição, sendo possível afirmar que o uso das baixarias nos contrabaixos é um caminho musicalmente promissor. Entendemos que esse estudo, para além do uso artístico e do aprimoramento da performance, poderá estimular a pesquisa sobre as diversas possibilidades de uso das características idiomáticas do choro para o ensino dos contrabaixos no Brasil.

Palavras-chave: Música brasileira; Choro; Violão de sete cordas; Contrabaixo no choro

ABSTRACT

This work investigated the “baixarias” of the seven-string guitar in the choro to propose its use and interpretation to the double bass. A historical analysis of the “baixarias” of choro was conducted from the early 20th century until the mid-1960s. The study of this historical content indicated a possible path taken along these lines, as well as the different instruments responsible for performing them. Social environments and situations defined the transit of musicians and repertoires in various musical formations used throughout the period, helping to define, including, the emergence of new genres and styles. From the analysis of some transcriptions, especially Dino Sete Corda’s lines, we found structures of organization of these basslines, which allowed the identification of patterns. With these delimited patterns, which we call Technical Elements, we seek to work the possibilities of adapting them to the line to be executed to the contrabasses. Finally, we proposed as part of the methodology of adapting the lines to the contrabasses the concept of transcreation, used in translations of poetic texts. As part of the final conclusions, five authorial examples of transcreation were presented, and it is possible to affirm that the use of “baixarias” is musically promising way. We understand that this study, in addition to artistic use and performance improvement, may stimulate research on the various possibilities of using the idiomatic characteristics of choro for the teaching of double basses in Brazil.

Keywords: Brazilian music; Choro; Seven-string guitar; Double bass and bass guitar in Choro

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tessituras dos instrumentos contrabaixo, tuba, oficleide, bombardino, trombone, violão de seis cordas e violão de sete cordas	15
Figura 2 - Condução do violão com acordes e baixarias	22
Figura 3 - Condução do violão somente com os baixos escritos	22
Figura 4 - Exemplo de acompanhamento executado pelo violão de Mário Pinheiro em "A Vacina Obrigatória"	25
Figura 5 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em <i>Roseira</i>	26
Figura 6 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de Eduardo das Neves em <i>Isto é Bom</i>	28
Figura 7 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em Preta Mina	29
Figura 8 - Exemplo de baixaria executada pela tuba em Belinha	32
Figura 9 - Exemplo de baixaria executada pela tuba em Carnaval de 1910	33
Figura 10 - Exemplo de baixaria executada pelo oficleide em Albertina	36
Figura 11 - Exemplo de baixaria executada pelo bombardino em Carne Assada	38
Figura 12 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em O Maxixe	41
Figura 13 - Desenho rítmico da baixaria executada pelo violão em Sofres Por Que Queres	44
Figura 14 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de Tute em Sofres Porque Queres	44
Figura 15 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em Gorgulho	49
Figura 16 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em Harmonia Selvagem	51
Figura 17 - Os dois últimos compassos da parte A2 da baixaria em Harmonia Selvagem	51
Figura 18 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em Amigo Urso	53
Figura 19 - Exemplo de baixaria executada pelo saxofone tenor em André de Sapato Novo/Parte A	55
Figura 20 - Exemplo de baixaria executada pelo saxofone tenor em André de Sapato Novo/Parte B	56
Figura 21 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Enigmático/Parte A	59
Figura 22 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Enigmático/Parte C	60
Figura 23 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Os Cinco Companheiros/Parte A	63
Figura 24 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Os Cinco Companheiros/Parte B2	65
Figura 25 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Os Cinco Companheiros	66
Figura 26 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Receita de Samba /Parte A1 e A2	68
Figura 27 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Ingênuo/Parte B2	70
Figura 28 - Comparação entre as frases do violão e da tuba, em Receita de Samba e Carnaval de 1910	74
Figura 29 - Os Cinco Companheiros	85
Figura 30 - Hilda (Teu Beijo)	86
Figura 31 - Os Cinco Companheiros	87
Figura 32 - Haroldo no Choro	90
Figura 33 - Proezas de Solon	91
Figura 34 - É do que Há	92
Figura 35 - Flor de Abacate	93
Figura 36 - André de Sapato Novo	93
Figura 37 - Implicante	94
Figura 38 - Introdução de Receita de Samba/violão	98
Figura 39 - Adaptação direta de Receita de Samba/contrabaixo	98
Figura 40 - Adaptação simplificada 1 de Receita de Samba/contrabaixo Acústico	99

Figura 41 - Adaptação simplificada 2 de Receita de Samba/contrabaixo Acústico	99
Figura 42 - Frase para retorno parte A de Bem Brasil/violão	100
Figura 43 - Adaptação direta da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixos.....	101
Figura 44 - Adaptação simplificada da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixo acústico	101
Figura 45 - Adaptação livre da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixo acústico e elétrico	102
Figura 46 - Baixaria em Arpejo na música É do que Há/violão	103
Figura 47 - Adaptação da baixaria em Arpejo da música É do que Há/baixo elétrico	103
Figura 48 - Adaptação da baixaria em Arpejo na música É do que Há/4o compasso oitava abaixo/baixos acústico e elétrico	104
Figura 49 - Adaptação da baixaria em Arpejo na música É do que Há/com substituição do arpejo no 4o compasso/baixos acústico e elétrico	104
Figura 50 - Baixaria em Arpejo na música Vibrações/violão.....	105
Figura 51 - Baixaria em Arpejo na música Vibrações/contrabaixos.....	105
Figura 52 - Baixaria simplificada em arpejo na música Vibrações/baixos	106
Figura 53 - Baixaria mista na música Sofres porque Queres/violão	107
Figura 54 - Baixaria mista na música Sofres porque Queres/contrabaixos	107
Figura 55 - Baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/violão	108
Figura 56 - Adaptação (1) de baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo.....	108
Figura 57 - Adaptação (2) da baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo acústico e Elétrico	109
Figura 58 - Adaptação (3) de baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo acústico	109
Figura 59 - Baixaria rítmica na música É do que Há/violão	111
Figura 60 - Adaptação direta da baixaria rítmica na música É do que Há/contrabaixos	111
Figura 61 - Legato na música Arabiando/violão	114
Figura 62 - Legato na música Arabiando/baixo elétrico	114
Figura 63 - Legato na música Arabiando/baixo acústico nível avançado	115
Figura 64 - Legato na música Arabiando/baixo acústico nível médio.....	116
Figura 65 - Legato em Receita de Samba/violão.....	116
Figura 66 - Legato em Receita de Samba/contrabaixos	117
Figura 67 - Stacatto na música Cabuloso/violão.....	118
Figura 68 - Stacatto na música Cabuloso/contrabaixos.....	118
Figura 69 - Pizzicato na música Ingênuo/violão	120
Figura 70 - Pizzicato na música Ingênuo/baixo elétrico.....	121
Figura 71 - Exemplo Contrabaixo em Barão/Tema Parte A2 e B	129
Figura 72 - Exemplo contrabaixo em Barão/Parte A1 e A2 no solo de saxofone	130
Figura 73 - Contrabaixo no fonograma 1X7/Parte A2.....	133
Figura 74 - Contrabaixo no fonograma 1X7/Parte B2.....	135
Figura 75 - Contrabaixo em Amando Sempre/Parte A	136
Figura 76 - Música Seu Chico Salgado.....	138
Figura 77 - Seu Chico Salgado/baixo elétrico.....	140
Figura 78 - Noites Cariocas/Baixo elétrico	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 AS LINHAS DE BAIXO NO CHORO DE 1900 A 1967	19
1.1 CANTORES-VOLONISTAS DA PRIMEIRA DÉCADA DE 1900	24
1.1.1 MÁRIO PINHEIRO (DATA: 1904)	25
1.1.2 SENHOR ANDRADE (DATA: 1905).....	26
1.1.3 EDUARDO DAS NEVES (DATA: 1907).....	27
1.1.4 LUIZ DE OLIVEIRA (DATA: 1910)	28
1.2 GRUPOS E INSTRUMENTISTAS DA DÉCADA DE 1900 E DE 1920	31
1.2.1 IRMÃOS EYMARD (DATA: 1904)	31
1.2.2 RANCHO CARNAVALESCO AMENO RESEDÁ (DATA: 1910)	33
1.2.3 CHORO CARIOCA (DATA: 1911)	34
1.2.4 CHORO CARIOCA (DATA: 1913)	37
1.2.5 TERROR DOS FACÕES (DATA: 1913).....	40
1.2.6 GRUPO PIXINGUINHA (DATA: 1917).....	43
1.3 DÉCADA DE 1920.....	46
1.4 OS REGIONAIS ENTRE 1930 E 1940	47
1.4.1 GENTE DO MORRO EM <i>GORGULHO</i> (DATA: 1932).....	48
1.4.2 DANTE SANTORO E SEU REGIONAL EM <i>HARMONIA SELVAGEM</i> (DATA: 1938).....	50
1.4.3 REGIONAL DE BENEDITO LACERDA EM <i>AMIGO URSO</i> (DATA: 1941)	52
1.4.4 PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA EM <i>ANDRÉ DE SAPATO NOVO</i> (DATA: 1946)	54
1.5 O VIOLÃO DE DINO SETE CORDAS NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960	57
1.5.1 REGIONAL DO CANHOTO EM <i>ENIGMÁTICO</i> (DATA: 1953).....	58
1.5.2 GRUPO DE ALTAMIRO CARRILHO EM <i>OS CINCO COMPANHEIROS</i> (DATA: 1964).....	62
1.5.3 JACOB DO BANDOLIM E SEU CONJUNTO ÉPOCA DE OURO EM <i>RECEITA DE SAMBA E INGÊNUO</i>	67
1.6 REFLEXÕES SOBRE AS BAIXARIAS NA MÚSICA POPULAR NO SÉCULO XX	71
2 ESTRUTURAÇÃO DA LINHA DE BAIXO NO CHORO	76
2.1. HERANÇAS DA MÚSICA DE CONCERTO.....	77
2.2 HERANÇAS DAS BANDAS DE MÚSICA.....	79
2.3 CARACTERÍSTICAS BÁSICAS.....	83
2.3.1 DIRECIONALIDADE	84
2.3.2 DIRECIONALIDADE NO CHORO ATRAVÉS DE EXEMPLOS.....	85
2.3.2.1 DIRECIONALIDADE EM <i>OS CINCO COMPANHEIROS</i>	85
2.3.2.2 DIRECIONALIDADE EM <i>HILDA (TEU BEIJO)</i>	86
2.3.2.3 DIRECIONALIDADE EM <i>OS CINCO COMPANHEIROS / PARTE C</i>	87

2.3.3 FUNÇÃO ESTRUTURAL.....	87
2.3.4 FUNÇÃO ESTRUTURAL NO CHORO ATRAVÉS DE EXEMPLOS	90
2.3.4.1 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>HAROLDO NO CHORO</i>	90
2.3.4.2 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>PROEZAS DE SOLON</i>	91
2.3.4.3 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>É DO QUE HÁ</i> (LUIZ AMERICANO).....	92
2.3.4.4 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>FLOR DE ABACATE</i>	93
2.3.4.5 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>ANDRÉ DE SAPATO NOVO</i>	93
2.3.4.6 FUNÇÃO ESTRUTURAL EM <i>IMPLICANTE</i>	94
2.4 CONCLUSÃO DA ESTRUTURAÇÃO DAS LINHAS DE BAIXO NO CHORO.....	95
2.5 ELEMENTOS IDIOMÁTICOS OU TÉCNICOS.....	95
2.5.1 TIPOLOGIA DAS BAIXARIAS	97
2.5.1.1 BAIXARIA MELÓDICA DIATÔNICA OU BAIXARIA DIATÔNICA.....	97
2.5.1.2 BAIXARIA CROMÁTICA.....	100
2.5.1.3 BAIXARIA POR ARPEJO.....	102
2.5.1.4 BAIXARIA MISTA	106
2.5.1.5 BAIXARIA DE OBRIGAÇÃO.....	110
2.5.1.6 BAIXARIA RÍTMICA.....	110
2.5.1.7 CONCLUSÃO SOBRE OS ELEMENTOS TÉCNICOS	112
2.6 ARTICULAÇÕES E TÉCNICAS ESPECÍFICAS	113
2.6.1 <i>LEGATO</i>	114
2.6.1.1 <i>LEGATO</i> NA MÚSICA <i>ARABIANDO</i>	114
2.6.1.2 <i>LEGATO</i> NA MÚSICA <i>RECEITA DE SAMBA</i>	116
2.6.1.3 <i>STACATTO</i>	117
2.6.1.3.1 <i>STACATTO</i> NA MÚSICA <i>CABULOSO</i>	118
2.6.2 <i>PIZZICATO</i>	119
2.6.2.1 <i>PIZZICATO</i> NA MÚSICA <i>INGÊNUO</i>	120
2.6.3 PREENCHIMENTO DE ACORDES.....	121
2.6.4 <i>DEDEIRA</i>	122
2.7 REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DAS BAIXARIAS DO VIOLÃO DE 7 CORDAS PARA OS CONTRABAIXOS	123
3 TRANSCRIÇÕES NOS BAIXOS ACÚSTICO E ELÉTRICO	126
3.1 UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE TRANSCRIÇÃO, ADAPTAÇÃO E TRANSCRIÇÃO.....	126
3.2 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÃO NO CONTRABAIXO ACÚSTICO.....	127
3.2.1 MÚSICA <i>BARÃO</i>	128
3.2.2 MÚSICA <i>1X7</i>	132
3.2.3 MÚSICA <i>AMANDO SEMPRE</i>	135
3.3 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÃO NO CONTRABAIXO ELÉTRICO.....	138

3.3.1 SEU CHICO SALGADO.....	138
3.3.2 NOITE CARIOCAS	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Este presente trabalho nasceu de uma inquietude, acredito eu, sentida por uma quantidade significativa de baixistas: o que fazer ou como fazer para aproveitar as linhas dos violões de sete cordas no contrabaixo.

Minha inquietude foi um pouco além. Havia uma busca por alguma linha de baixo nos gêneros brasileiros, que proporcionasse o desenvolvimento técnico e de conhecimento musical que o *walking bass* do jazz americano promove. Por ser uma linha que caminha pelo braço inteiro, o *walking bass* acaba obrigando o estudo de todos os arpejos e escalas, assim como as aproximações cromáticas nas linhas de baixo do jazz. A questão era se existia algo assim aqui no Brasil que poderíamos aproveitar nos contrabaixos.

Com essas questões em mente já em 2007, e procurando diversificar o ambiente jazzístico, no qual eu me encontrava inserido, encontrei nas linhas de violão de sete cordas e nos contrapontos do saxofone de Pixinguinha os elementos musicais que procurava, e através de uma pesquisa inicial, ainda pouco estruturada em termos metodológicos e acadêmicos, comecei a elaborar processos de adaptação e de aprendizagem dessa linguagem das baixarias. Esta pesquisa acabou tendo um grande impacto em minha carreira artística, resultando em mais de 130 apresentações autorais, quatro álbuns, sendo um deles com a cantora Vânia Bastos, trabalho este responsável por 86 destas apresentações. Minha atuação na docência também foi afetada, gerando a criação de um método chamado “O Contrabaixo na Roda de Choro”, publicado numa primeira edição em pela Editora Kirja, em 2017, e numa segunda edição em inglês, pela editora alemã Gruber, em 2018, e em mais de 15 *Masterclasses* sobre este mesmo assunto. Destaco esses pontos dentro de um percurso profissional, que hoje somam mais de 25 anos de carreira na música, sendo 13 anos de estudo dedicados ao choro. Salientamos que, nesse percurso de 13 anos, um acontecimento foi determinante para a compreensão do que estávamos procurando: a roda de choro.

Passei dois anos, de 2011 a 2013, tocando semanalmente num tradicional bar de choro na cidade de São Paulo, o Bar do Cidão. Com um conjunto formado de cavaco, pandeiro, saxofone e contrabaixo, foi possível ali vivenciar o choro de maneira completa e real. Atualmente, tenho plena consciência de que nada substitui a experiência da roda de choro para o aprendizado dessa linguagem musical, tão fundamentada na performance ao vivo, e na interação entre os músicos e a plateia.

‘A performance semanal na roda possibilitou entender os diversos recortes de repertório de acordo com os instrumentos solistas, os ritmos das diversas danças por trás de cada música, a forma de atuação de acordo com os solistas e instrumentistas participantes, além da imersão no gênero através das trocas de áudios, CDs, partituras, assim como padrões de comportamento (como não usar partituras nas rodas). Esses e outros inúmeros aprendizados, que somente a vivência da performance musical nos ensina, materializaram a certeza de que o caminho para o aproveitamento da linguagem das baixarias era possível.

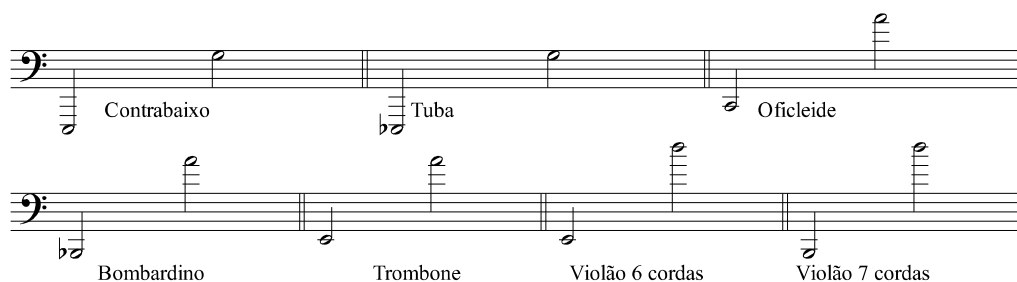
Gostaria de ressaltar que nesses dois anos fui o responsável pelas baixarias na roda em quase a totalidade do tempo. Embora existissem fortes indícios de que eu estava no rumo certo, uma dúvida ainda me incomodava: a clareza no som dessas linhas de contraponto executadas ao contrabaixo. Afinal, historicamente, as baixarias sempre foram executadas por instrumentos médio-graves, como o violão, e alguns sopros graves, raramente por instrumentos contrabaixos. Para melhor exemplificar esta importante questão apresentamos, a seguir, uma figura em que aparecem as tessituras dos principais instrumentos historicamente utilizados nas baixarias.

Observamos que o violão, que hoje em dia é o principal instrumento associado à linguagem das baixarias, possivelmente herdou dos sopros suas principais características. Egressos das bandas, os instrumentos graves, como o bombardino, o oficleide, o saxofone e o trombone, eram os preferidos para as baixarias na virada dos séculos XIX para XX. Este fato pode ser explicado, dentro outros motivos, pela semelhança das tessituras na região grave.

Vejamos abaixo, na figura 1, que compara a tessitura dos instrumentos citados:

Figura 1 - Tessituras dos instrumentos contrabaixo, tuba, oficleide, bombardino, trombone, violão de seis cordas

e violão de sete cordas



Fonte: Elaborado pelo autor com base em Wikipedia, 2020.

Como podemos observar acima, as tessituras dos instrumentos de sopro médio-grave, como o oficleide, o trombone e o bombardino se aproximam bastante com a dos violões. Talvez, essa proximidade tenha ajudado na transposição das baixarias dos instrumentos de sopro diretamente para o violão, pois, afinal, as tessituras são muito parecidas.

Algumas hipóteses podem ser elencadas para explicar a ausência dos contrabaixos na Roda de Choro. A primeira hipótese diz respeito à frequência de atuação dos instrumentos baixos e contrabaixos. Ainda que esses instrumentos consigam tocar as notas dos instrumentos médio graves, essas não irão se situar numa região de boa sonoridade e de facilidade de execução. Outra hipótese possível, é o preço mais elevado dos instrumentos grandes e sua dificuldade de transporte. E por último, a questão acústica. Uma tuba, segundo Jardim (2008), consegue ser base presente e estruturante de uma banda com até 20 instrumentos de sopro e percussão. Estas hipóteses nos levaram a concluir que numa formação típica, como o terno de flauta, cavaquinho e violão, o contrabaixo descaracterizaria o aspecto de leveza e agilidade das linhas de contracanto usadas no choro.

Estes questionamentos permearam nossa pesquisa, e mediarão nossa vontade de utilizar de forma artística as linhas de baixo no choro, executadas pelos contrabaixos.

Antes de apresentarmos um resumo dos capítulos, gostaríamos de observar que este trabalho propõe uma linha de baixo baseada nas baixarias do violão de sete cordas, e assim essas baixarias e seus criadores é que foram estudados e analisados. Reconhecemos a importância do trabalho de baixistas que ao longo de toda a trajetória do choro e do samba participaram de forma bastante positiva de gravações e apresentações ao vivo. Nomes históricos do início do século XX, como: João Martins, Bonfiglio de Oliveira, José Américo, Sebastião Pimentel,

Antônio Francisco dos Santos e Pedro Vidal¹. Ou contemporâneos, como: Dininho, Papito e Alexandre Brasil², foram e continuam sendo fundamentais para o desenvolvimento e performance das baixarias e linhas de baixo de maneira musical e efetiva. No entanto, os sujeitos de nosso estudo foram violonistas (mais precisamente, “sete cordistas”), suas improvisações, suas baixarias. Seguimos com a exposição do resumo dos capítulos da dissertação.

No primeiro capítulo deste trabalho transcrevemos e analisamos algumas linhas de baixo executadas pelos violões e pelos sopros, no período que vai de 1900 a 1967, com o objetivo de definir suas idiossincrasias, a saber: notas utilizadas em relação à harmonia, principais ritmos e articulações, região de atuação, instrumentação, entre outros aspectos. Nosso foco foi compreender as características musicais e as transformações ocorridas nas mesmas. Vimos que determinadas características se mantiveram ao longo de todo período estudado, no qual se fixou uma linha de baixo virtuosística e original, conhecida como baixaria do choro e, popularmente, apenas como baixaria. No final do capítulo, determinamos algumas das principais características desta linha, como a marcha harmônica, a função estrutural, as articulações e os tipos de baixarias, dentre outras características, o que nos ajudou a contextualizar seu uso e suas transformações ao longo do tempo.

No segundo capítulo, buscamos entender historicamente de onde essas baixarias herdaram suas principais características e como se estruturavam. Transcrevemos e analisamos algumas baixarias realizadas por grandes nomes do violão 7 cordas. Em seguida, usamos essas informações, transcrições e análises como material para criarmos as adaptações de pequenos trechos das linhas do violão de 7 cordas para os contrabaixos elétrico e acústico. Essas adaptações resultaram num maior entendimento de como esse vasto material fraseológico poderia ser usado pelos contrabaixos. Em exemplos que pairaram dúvidas quanto ao nível técnico exigido para a execução de determinadas adaptações, optamos por acrescentar uma adaptação simplificada afim de abranger o estudante de contrabaixo; não somente o profissional.

¹ João Martins (Orquestra Diabos do Céu sob a direção de Pixinguinha); Bonfiglio de Oliveira (no chope La Concha, ao lado do pianista Pádua Machado, Pixinguinha e Otávio Vianna “China”); José Américo (tubista que tocava contrabaixo); Sebastião Pimentel (Orquestra Andreozzi); Antônio Francisco dos Santos (Orquestra de Salão do Assírio); Pedro Vidal (atuou ao lado de Radamés Gnattali e nas Orquestras da Rádio Nacional, TV Excelsior e na gravadora Continental)

² Dininho (Raphael Rabello, Paulinho da Viola e Dino Sete Cordas); Papito (grupo Nó em Pingo D’Água); Alexandre Brasil (grupo Rabo de Largatixa)

No terceiro capítulo apresentamos alguns exemplos de como foram desenvolvidas as adaptações dos instrumentos tradicionais da baixaria para os contrabaixos, objetivando tratar tais dúvidas. Entendendo este processo de adaptação como uma tradução, emprestamos o conceito de transcrição, originalmente utilizado no campo da tradução literária, para nomear o processo criativo que desenvolvemos. A ideia era usar as baixarias do violão sem a tentativa de cópia, antes, propondo um trabalho de recriação, nas quais os processos estruturais e expressivos da execução das baixarias são adaptados a um instrumento alheio ao universo do choro. Nesse sentido, analisamos cinco exemplos nos quais estão presentes transcrições produzidas por este autor e nas quais atuou como músico, compositor e produtor musical. Os exemplos *Noites Cariocas* e *Seu Chico Salgado* foram produzidos para este trabalho. Os demais, *Barão*, *1X7* e *Amando Sempre*, foram retirados dos CDs lançados no mercado fonográfico e elencados abaixo:

- Álbum *Choroso* - Marcos Paiva Trio (2015)
- Álbum *Bailado* – Marcos Paiva e Daniel Grajew (2016)
- Álbum *Nós* – Maiara Moraes (2017)

Como resultados, conseguimos compreender as características-chaves das linhas de baixo no choro, através de nossa análise histórica, assim como uma discussão substancial sobre as múltiplas possibilidades de adaptação das baixarias do violão de sete cordas para os contrabaixos. O entendimento de que poderíamos adaptar e absorver esse idioma dos violões do choro no contrabaixo nos conduziu ao conceito de transcrição, que, possibilitou recriar não somente as baixarias do violão do choro, mas outras características musicais, como a formação instrumental e a forma musical. Por fim, conseguimos compreender de forma favorável o uso das baixarias nos contrabaixos.

1 AS LINHAS DE BAIXO NO CHORO DE 1900 A 1967

Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva, 1918 – 2006) pode ser considerado a maior referência nas baixarias do violão de sete cordas em nossa história. Inúmeros estudos científicos e não científicos apontam para isso.

Porém, apesar de Dino ter se tornado uma referência, muitos outros instrumentistas da metade do século XIX às primeiras cinco décadas do século XX contribuíram significativamente no desenvolvimento das baixarias no choro. As quais, diga-se, dificilmente saberemos com exatidão como nasceram.

Para tentar entender um pouco mais essa trajetória, buscamos, neste primeiro capítulo, compreender como essas linhas de contracanto³ no choro, que chamaremos de baixarias, foram sendo modificadas, adaptadas e acrescidas de novos elementos musicais com o passar do tempo, e destacar alguns dos principais atores desse processo musical, até chegar no violão de Dino.

Essas baixarias, que fundamentaram a linguagem do violão do choro, serão encontradas na performance de vários instrumentos do início do século. Além do violão, instrumentos tenores de banda, como o bombardino (maneira popular e acadêmica de se denominar o instrumento eufônio no Brasil), o oficleide⁴ e o trombone foram usados nas primeiras formações de choro como instrumentos de acompanhamento. Ou seja, eram responsáveis pelas linhas de baixo em grupos a base de violão, cavaquinho e flauta.

Quando lemos o livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto, publicado pela primeira vez em 1936, é significativo a quantidade desses instrumentos de sopro no ambiente de choro.

Em sua tese sobre o livro de Alexandre Gonçalves, Pedro Aragão analisa os fichamentos de *O Choro*, feitos por Jacob do Bandolim (ARAGÃO, 2011, p. 41), que nos possibilita entender a relevância que esses instrumentos de sopro tiveram neste período e no ambiente da gênese do choro. A quantidade de violonistas descritos no livro, 72, não é tão distante da quantidade de instrumentistas de acompanhamento de sopro, 53, sendo que

3 Usaremos a palavra contracanto para nos referirmos aos contornos melódicos de acompanhamento das linhas de baixo no choro por se tratar de uma maneira menos rígida na interpretação das regras de contraponto da música europeia. Na verdade, como bem definiu Braga (2002), a linha de melodia do baixo no choro “poderá assumir o caráter de contraponto – não no estilo severo, palestriano ou devedor a Fux –, sujeitado à inventiva que é, por sua vez, diretamente dependente do conhecimento que se tiver do estilo, (...)” (Ibid., p. 35).

4 Instrumento de sopro da família dos metais. A palavra ophicleide (do francês “ophicléide”) compunha-se do grego “ophis” (serpente) e “kleis” (chave, tampa ou abafador) de forma que foi traduzido por serpente de chaves...traz em sua extremidade estreita o bocal, algo similar ao trombone baixo. Extraído do Dicionário Grove de Música- Edição Concisa. 1994, p.669.

incluímos nessa soma os instrumentistas do bombardino, do oficleide e do trombone. Realmente, é muito revelador a quantidade de instrumentistas de sopro que fazem uso das baixarias de acompanhamento nos ambientes em que o choro foi forjado.

Aragão (2011, p. 205) afirma que:

ao longo do século XX, instrumentos típicos do contracanto do choro, como o oficleide e o bombardino, caem em desuso, sendo as partes de contracantos graves incorporados ao violão de sete cordas; por conseguinte, partes escritas e “obligatas” de contracanto praticamente desapareceram, sendo a maior parte das vezes improvisadas pelo violão de sete cordas [...]

É importante compreendermos que a relação entre as baixarias do nascente choro e os instrumentos de sopro citados passa pelo compartilhamento de ambientes e culturas musicais distintas, pois estes instrumentos de sopro eram tocados em bandas marciais, bandas civis e em pequenos grupos orquestrais, que podemos classificar como ambientes musicais formais. Mas também eram tocados em eventos que podemos classificar como ambientes musicais informais, como por exemplo, as festas de aniversários e batizados, além de outras festas seculares. Ademais, possivelmente o aprendizado mais organizado e a vivência em repertórios bem orquestrados, baseados na tradição europeia, propiciaram um caráter mais arranjado ou sistematizado na estruturação dos contracantos da linha do baixo nos instrumentos de sopro.

Carvalho (2006, p. 13) aponta que a linha de baixo manteve a função estrutural e harmônica durante todo o período Clássico e Romântico e, no âmbito da música tonal, estas funções continuaram a ser exercidas. Sendo o choro diretamente descendente das danças europeias, como a polca, a *mazurca*, o *schottish* e a valsa, músicas tonais, é lógico, para nós, o aproveitamento do choro das estruturas e dos elementos musicais, como sua linha do baixo, as formas musicais e escalas, por exemplo, das mesmas. Esse apontamento também corrobora com o que tratamos anteriormente.

Dito isso, no segundo capítulo detalharemos, com a atenção devida, a comparação dos elementos em comum entre as baixarias no choro e na música europeia. É consenso, entre diversos pesquisadores e músicos, como Carvalho (2006), Braga (2002), Aragão (2011), Pellegrini (2005), Borges (2009), Taborda (1995) e Caetano (2010), a herança recebida pelo choro (e, na verdade, recebida por todas as músicas “nascidas” no novo continente) das regras da música erudita europeia, a partir do início do estabelecimento do tonalismo, no Barroco. Contudo, veremos que o choro desenvolveu uma maneira própria e menos rigorosa de interpretar e de utilizar essas “regras”. Esse fato é de extrema importância para nossa compreensão histórica, pois, aos poucos, técnicas de acompanhamento das linhas de baixo irão

se fixando como características específicas da música interpretada como choro.

Para começar a pesquisar as linhas de baixo⁵ no choro, ou as baixarias, seguiremos a definição de Carvalho (2006), que classifica os dois tipos de linhas de baixo como: baixo rítmico e baixo melódico. Acompanhando a conceituação desse pesquisador, encontramos que o baixo rítmico

é o tipo mais comum de linha de baixo, ele é encontrado em todo tipo de música, particularmente nas melodias acompanhadas. Formado basicamente através da aplicação de um determinado padrão rítmico aos baixos dos acordes, o baixo rítmico geralmente utiliza padrões que se repetem a cada um, ou a cada dois compassos. Esse tipo de linha de baixo facilita a estruturação do acompanhamento, pois conduz ritmicamente a base através das repetições, e define claramente os acordes e a marcha harmônica (direcionalidade), já que apenas os baixos dos acordes com algumas poucas notas de passagem são utilizados (CARVALHO, 2006, p. 23).

O conceito de baixo melódico, segundo Carvalho (2006, p. 23), afirma que

visando o aprimoramento melódico da linha, outras notas são acrescentadas aos baixos dos acordes, e começam a aparecer as notas de aproximação cromática, os arpejos e as inversões. Desta forma a linha torna-se mais cantabile e ganha maior destaque, aí sim atuando como uma segunda melodia, surgindo o baixo melódico. A importância na condução harmônica e rítmica, porém, não pode ser esquecida, e de nada adianta uma linha de baixo melodicamente bem feita, se ela não mantiver o seu papel de servir como base para as outras vozes.

Por fim, Carvalho aponta uma delimitação de região (frequência) dos tipos de baixo, em que “o baixo rítmico geralmente é realizado nas oitavas mais graves, entre o C2 e o C1, pelos instrumentos contrabaixos, e o baixo melódico em regiões mais agudas não indo abaixo do E1” (2006, p. 25).

O termo baixaria já tem uso consagrado tanto no ambiente do choro como no acadêmico e científico. Por este motivo, adaptaremos a classificação de Carvalho (2006), trocando o termo **baixo** por **baixaria**. Assim, ao invés de baixo melódico, teremos **baixaria melódica** e o mesmo entre baixo rítmico e **baixaria rítmica**. No entanto, as características musicais permanecem as mesmas, conforme definidas anteriormente.

Aproveitando que estamos tratando das baixarias, gostaríamos de fazer uma rápida

5. Carvalho (2006) organiza um quadro com as definições “atribuídas ao termo baixo: 1- A melodia mais grave em uma composição ou trecho musical, que possui importância fundamental na estruturação rítmico-harmônica das composições (linha de baixo). 2- A nota mais baixa (grave) em um acorde. 3- A voz masculina mais grave, com tessitura aproximada entre o E1 e o F3. 4- Os instrumentos que executam a linha de baixo. 5- O termo coloquial para o contrabaixo” (2006, p. 10). E em outro momento, Carvalho define: Se em harmonia o baixo é a nota mais grave de um acorde, a linha de baixo seria na sua definição mais simples, a sequência dos baixos de uma progressão harmônica (2006, p.18).

explicação sobre nossas transcrições. Em relação às baixarias, observamos que quando executadas aos violões, via de regra, são complementadas por acordes. Nos contrabaixos, isso é impossível, ou esteticamente não indicado. Por estarmos focados somente nas baixarias, optaremos por não transcrever os acompanhamentos dos acordes dos violões de seis e sete cordas. Acreditamos que essa separação irá facilitar visualmente o entendimento da baixaria para as análises previstas. Os exemplos das figuras 2 e 3, abaixo, demonstrarão como as baixarias dos violões irão aparecer neste trabalho.

Figura 2 - Condução do violão com acordes e baixarias



Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Na figura acima, vemos uma condução de violão completa, com as baixarias e os acordes.

Figura 3 - Condução do violão somente com os baixos escritos



Fonte: Transcrição do autor, 2020.

A partitura acima, por não conter os acordes escritos no pentagrama, torna-se mais clara e destaca o movimento da linha de baixo. Dessa maneira, acreditamos facilitar o processo de análise das baixarias nos choros escolhidos.

Outro ponto importante foi a padronização dos símbolos para as primeiras músicas cantadas. Cada letra determinará uma parte da música, sendo A, para estrofe, B, para refrão, I, para interlúdio, e Intro (Introdução), para a introdução de uma música.

É comum, no estudo do choro, a discussão sobre se devemos considerá-lo um gênero ou um estilo, se é uma sonoridade, uma formação instrumental, uma forma de interpretação, entre outras especulações. Historicamente, podemos observar diversas transformações no significado deste termo e de sua importância no cenário cultural brasileiro. A pesquisa nos mostra, que no início do século XX, os centenas de fonogramas gravados no país não apresentavam naquele momento uma unidade de classificação em gêneros musicais a partir de características estéticas sedimentadas, mas pelo contrário, os elementos musicais característicos perpassavam diversos estilos se amalgamando e dificultando uma simples definição de gênero.

Os elementos musicais, como cadências harmônicas, estrutura formal, caráter rítmico, instrumentação, características estéticas e aspectos melódicos, perpassavam diversos tipos e estilos de músicas da época. Podemos dar o exemplo da música *Preta Mina*, do baiano Xisto Bahia, que recebeu nas gravações de 1904, 1905 e 1909, as indicações de gênero polca, modinha e tango (polca pela Banda da Casa Edison - Odeon Record 10.048-R197, modinha por Mário Pinheiro - Odeon Record 40.406 e tango por Luís de Oliveira - Victor Record 98.799). Era comum também em partituras e fonogramas as classificações mistas: polca-choro, tango brasileiro, polca-tango, maxixe- carnavalesco, entre muitas outras.

Nesse primeiro capítulo, fazemos uma análise de linhas de baixo em diversos fonogramas dentro do período delimitado, que abrange o início do século XX até o final de 1960. Entram, em nossa análise, as linhas de baixo em fonogramas de cantores como Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, passando por grupos como o Choro Carioca, o Terror dos Facões e Gente do Morro, até as gravações de Dino Sete Cordas no Grupo Época de Ouro. Determinamos o álbum *Vibrações*, de Jacob do Bandolim, como o ponto final de nossa análise, sendo um dos álbuns mais indicados, entre os violonistas, para se aprender as linhas de baixo no choro (PELLEGRINI, 2005, p. 60).

A análise passará por abranger a tipologia das baixarias rítmicas ou melódicas, a função estrutural das mesmas, e em alguns casos análise sobre o tipo de escala e o uso de

inversões que possam caracterizar a marcha harmônica. A característica particular da prática criativa para a realização destas linhas nos leva a adotar o nome *direcionalidade* preferencialmente. Braga (2002, p. 35) descreve: “a boa baixaria ata-se, portanto, a esse duplo caráter: boa condução baixo/melodia, já indicando uma direcionalidade, mais o caráter de melodia imposta como contrapartida da melodia principal”. Está implicada no processo criativo destas linhas a observação de duas premissas, uma que podemos chamar de dependência vertical, que se relaciona com os acordes da harmonia, e outra horizontal, relacionada à própria melodia resultante. Neste desenvolvimento a ideia de atingir uma nota representativa do acorde (notas-alvo), geralmente no início dos compassos acaba dirigindo a frase e sendo a causa de determinadas escolhas melódicas, como a direção ascendente ou descendente da frase, as ornamentações, os retardos, etc.; (obviamente também é observada a rítmica, os "obligatos" e contrapontos com a melodia principal, sintetizando desta forma estes elementos caracterizantes). O pensamento envolvido na construção destas linhas é impregnado da ideia de fazer a melodia ir em "direção" à determinadas notas, e dessa forma, o termo *direcionalidade* se justifica.

Por último, estipulamos que as notas serão escritas por extenso e com iniciais maiúsculas, como Dó, Ré, Mi e assim, sucessivamente. Por outro lado, os acordes serão descritos como na música popular, em que C é Dó Maior e Cm é Dó menor, D é Ré Maior e Dm é Ré menor, E é Mi Maior (idem para o menor), F é Fá Maior (idem para o menor), G é Sol Maior (idem para o menor), A é Lá Maior (idem para o menor) e B é Si Maior (idem para o menor). Quando acrescentarmos uma 7ª menor no acorde de G, por exemplo, grafamos G7⁶, e assim, aparecendo dissonâncias, explicaremos em detalhes.

1.1 CANTORES-VIOLONISTAS DA PRIMEIRA DÉCADA DE 1900

As baixarias rítmicas e melódicas das gravações analisadas abaixo são transcrições de fonogramas de cantores importantes no início do século XX. Seguiremos uma ordem cronológica para facilitar nossa organização.

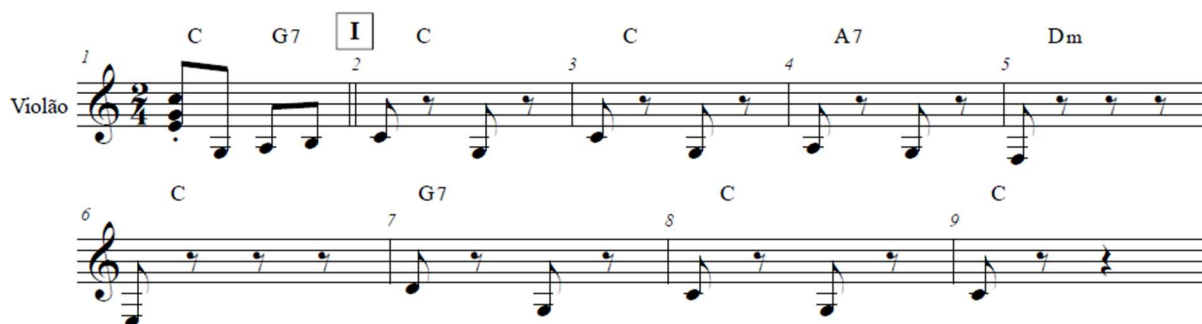
O formato voz e violão, dos exemplos abaixo, indica que o preenchimento harmônico (acompanhamento com acordes) existirá sempre e, por isso, não será um elemento apontado e discutido por nós.

⁶ Usamos como material de referência os livros de harmonia popular de Ian Guest (Guest, 2010) e de Paulo José de Siqueira Tiné (Tiné, 2011).

1.1.1 MÁRIO PINHEIRO (DATA: 1904)

A primeira transcrição será a *cancioneta A Vacina Obrigatória* (compositor não encontrado), gravada pelo cantor e violonista Mário Pinheiro, em 1904, no disco R. 40.169, da Odeon Record.

Figura 4 - Exemplo de acompanhamento executado pelo violão de Mário Pinheiro em "A Vacina Obrigatória"



Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Mário Pinheiro (1880-1923) foi um cantor lírico que se tornou sucesso no disco por sua dicção clara, impostação e vibrato uniformes: “A discografia completa de Mário Pinheiro consta de 424 registros de 353 títulos diferentes” (Ulhoa, 2013).

O violão nesta gravação é de grande importância, pois, além do acompanhamento da voz, é o responsável pelo interlúdio que separa as estrofes (parte acima transcrita). Seguindo o conceito definido anteriormente, temos uma baixaria rítmica com um padrão que se repete continuamente na música, definindo a condução e a direcionalidade com clareza. No interlúdio, no trecho acima transcrito, os baixos seguem este mesmo padrão de alternância de nota e acrescenta a preparação para a troca de seção e as inversões finais, que finalizam o interlúdio e preparam a volta da voz.

Abaixo, o resumo das principais características da baixaria executada pelo violão em *A Vacina Obrigatória*:

- 1) Função estrutural com frase diatônica em colcheia definindo a entrada da parte instrumental, que separa as estrofes;
- 2) Alternância dos baixos em acordes parados através do uso de inversões (C Maior), caracterizando a direcionalidade de uma típica baixaria rítmica;
- 3) Uso de inversões no acorde de A7, com resolução na terça do acorde seguinte, Dm. Uso do baixo invertido no acorde de G Maior (nota Ré no primeiro tempo e nota Sol, no segundo tempo), fortalecendo a conclusão da cadência para C Maior.

1.1.2 SENHOR ANDRADE (DATA: 1905)

A segunda transcrição analisada é a modinha *Roseira* (compositor não encontrado). “Cantada pelo senhor Andrade para Casa Edison, Rio de Janeiro” (locução da gravação de 1905). *Roseira* possui o número do registro R.10.124, para a Odeon Record.

Figura 5 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em *Roseira*



Fonte: Transcrições do autor, 2020.

No Instituto Memória Musical Brasileira, sediado em Niterói, encontramos catalogados 4 fonogramas gravados por Andrade. Dois deles possuem data (1906 e 1907) e dois, incluindo, aqui, o fonograma *Roseira*, sem data. Na coleção de Nirez (<https://ims.com.br/titular-colecao/nirez/>), encontramos a data de 1905. Na compilação feita pela professora Martha Tupinambá de Ulhôa, sobre o cantor e violonista Mário Pinheiro, as numerações 10.125, 10.126 e 10.127, assim como anteriores, 10.117, 10.118 e 10.119 datam de 1905. Em assim sendo, embora não possamos afirmar indubitavelmente o ano de 1905, encontramos indícios de que mesmo se essa não for a data exata, tudo indica para que seja próxima a essa.

A transcrição do interlúdio acima mostra uma linha de baixo que usa vários recursos técnicos para a boa construção de uma baixaria, até os dias de hoje (2020). A alternância do baixo da tônica (primeiro tempo) para a terça (no segundo tempo), no acorde de Am menor, que em seguida repousa na quinta de E Maior (nota Si) se repete tanto no interlúdio, quanto na música inteira.

Esta baixaria rítmica, que pode soar aos nossos ouvidos como uma aproximação

cromática (da nota Dó para a nota Si), é usada até hoje em acompanhamentos de maxixe, samba, choro e outros ritmos brasileiros. Ao mesmo tempo, o intervalo de meio tom (da nota Dó para Si) proporciona uma condução melódica e orgânica para a linha de baixo, pois desenha a harmonia com precisão. Além das frases curtas, que ligam os acordes subsequentes, outro ponto interessante é o uso de uma frase grande no interlúdio (compassos 6 e 7), que propicia aos ouvintes atuais um elemento melódico claro e cativante.

Vamos apontar o resumo das características da baixaria, executada pelo violão em *Roseira*:

- 1) Função estrutural com frase diatônica iniciando o interlúdio instrumental;
- 2) Alternância dos baixos dos acordes (Am menor, E Maior e Dm menor) através do uso de inversões, propiciando uma melhor direcionalidade. Baixaria rítmica no acompanhamento da voz (parte A);
- 3) Baixaria melódica com longas frases diatônicas conduzindo o baixo para o acorde seguinte, nos compassos 6 e 7;
- 4) Baixaria melódica com frases curtas para encadeamento harmônico, como o compasso 5 (na passagem de Am menor para A Maior com resolução em Dm menor), e no compasso 1;
- 5) Uso de inversões e frases curtas para ajudar a direcionalidade (em toda a música);
- 6) Mudança de desenho rítmico por grau conjunto nos compassos 4 e 5 enriquecendo o acompanhamento.

1.1.3 EDUARDO DAS NEVES (DATA: 1907)

A terceira transcrição é o lundu *Isto é Bom* (Xisto Bahia), na gravação do cantor Eduardo das Neves para a Casa Edison, Odeon R., número de registro 108.076, de 1907.

Figura 6 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de Eduardo das Neves em *Isto é Bom*

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Vemos acima que a introdução valoriza a linha do baixo. E que esta (a linha) possui o caráter de estruturação da canção. A direcionalidade da parte A é construída por meio das inversões de baixo que remetem a música anterior (*Roseira*). Porém, aqui, em tom maior. As baixarias rítmicas seguem na música inteira, não havendo interlúdios específicos entre as estrofes. O cantor Eduardo das Neves emprega a voz falada como interlúdio. A baixaria da introdução possui ainda deslocamentos rítmicos nos baixos, acentuando as semicolcheias 2 e 4, no segundo tempo do compasso 3.

Apontamos o resumo das características principais da baixaria executada pelo violão em *Isto É Bom*:

- 1) Função estrutural separando a introdução da parte A;
- 2) Baixarias rítmicas e o uso de deslocamento do tempo forte (sincopa) nos baixos no segundo tempo do compasso 3;
- 3) Uso de inversões, propiciando a direcionalidade na tonalidade de Fá Maior. A progressão da linha do baixo do violão, nos compassos 5 e 6, nos remete à música anterior. O violonista usa tônica-terça, no primeiro grau do compasso 5, e quinta-tônica, no acorde dominante do compasso 6;
- 4) Baixa rítmica descendente do segundo para o terceiro compasso (do C Maior para o F Maior).

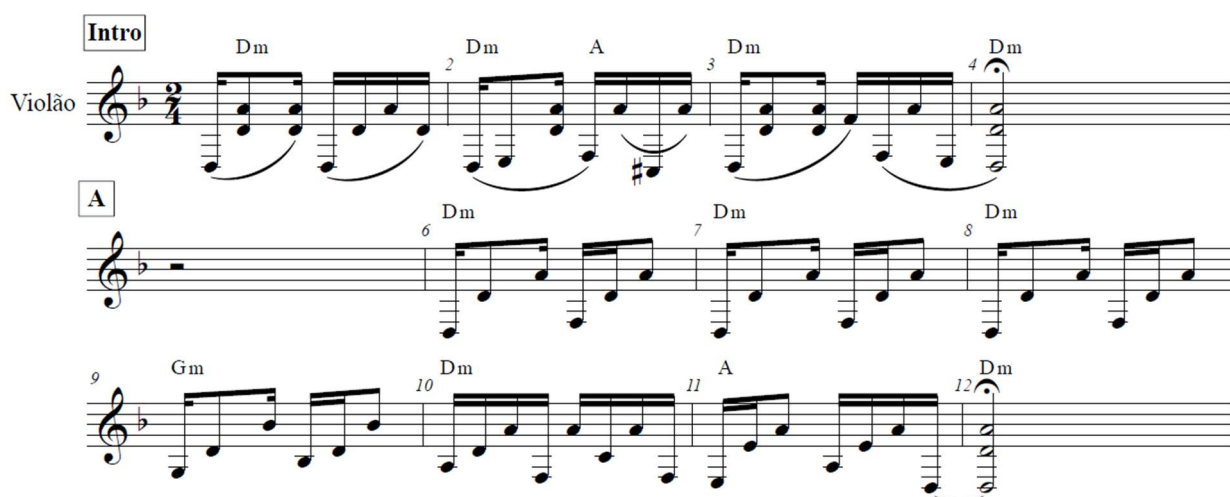
1.1.4 LUIZ DE OLIVEIRA (DATA: 1910)

O quarto exemplo é a transcrição de um trecho do fonograma *Preta Mina* (Xisto Bahia), de 1910. Gravado pela Victor, com N° 98.799, esta composição teve outras versões gravadas na primeira década do século XX: Cadete (ZON-O-FONE, N° X-1016), a Banda da

Casa Edison (Odeon, N° 10048, R-197) e o cantor e violonista Mário Pinheiro (Odeon, N° 40406) gravaram *Preta Mina*.

Em seu artigo “Por Uma Discografia Nordestina: 1902-1919” (Caçapa, 2017), o pesquisador Rodrigo Caçapa credita a autoria de *Preta Mina* ao compositor baiano Xisto Bahia. Nas outras três gravações desta música, catalogadas no Instituto Memória Musical Brasileira, a música não possui autoria. O intérprete Luiz de Oliveira tão pouco é reconhecido na história musical. Caçapa retirou suas informações na base de dados da Fundação Joaquim Nabuco e no Instituto Moreira Salles. O fonograma foi catalogado como tango e samba, respectivamente, nas duas instituições, e, ao contrário de outras gravações, o áudio disponível para nossa audição não possui a locução inicial tão usada nas gravações da época.

Figura 7 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em *Preta Mina*



Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Preta Mina é outro fonograma interessante, que indica como as linhas de baixo (baixarias rítmicas e melódicas) permearam diversos estilos musicais e musicistas da época. A linha tocada presta-se a garantir um criativo acompanhamento de baixaria rítmica através do uso das inversões e de movimentos rítmicos sincopados. Observamos que as curtas linhas melódicas, que aparecem nos compassos 2, 3 e 10, por serem divisões sincopadas, perdem a força melódica de uma linha contínua, porém ganham em riqueza rítmica e criatividade.

Poderíamos descrever a introdução como um grande baixo pedal⁷ no campo

⁷ O recurso de pedal ou baixo pedal se dá quando na ocorrência de várias mudanças de acordes sobre um mesmo baixo (este baixo é tocado com uma nota longa, ou uma série de notas com valores curtos repetidos visando dar uma sensação de uma nota longa) (CARVALHO, 2006).

harmônico de Dm menor. No penúltimo compasso, que apresenta a finalização a ideia da introdução, vemos o uso de síncopas nas notas finais (notas Fá e Mi), que resolvem na tônica do acorde de Dm menor. O baixo possui a função estrutural, pois o final da frase aponta o término de uma seção e o começo da segunda parte musical (transição da Introdução para a parte A).

A parte A inteira é tocada com o uso das inversões, que estabelece a direcionalidade e a condução rítmica da música. Movimentos de resolução da terça menor do acorde de Gm menor (Si bemol) para a quinta do próximo, Dm menor (Lá), visto nos exemplos anteriores, (*Roseira e Isto é Bom*), também acontecem neste fonograma. No 12º compasso existe uma antecipação da tônica (do acorde de Dm menor). Esta característica de antecipação da tônica do acorde seguinte é ouvida em muitos momentos da música. É mais um elemento rítmico que enriquece a baixaria.

Segue o resumo das características da baixaria executada pelo violão em *Preta Mina*:

- 1) Função estrutural separando a Introdução da parte A;
- 2) Baixarias rítmicas constantes e o uso de síncopa ou deslocamento de tempo forte nos baixos em momentos da Introdução e da parte A (compassos 2, 3, 10 e 11);
- 3) Uso de inversões propiciando a direcionalidade na tonalidade de Ré menor. Linha do baixo do violão, nos compassos 9, 10 e 11, que remete à música anterior com resolução de terça de um acorde para quinta do próximo (de Gm menor para Dm menor e de Dm menor para A Maior).

Passaremos à década seguinte com mais exemplos e análises das linhas de baixo, porém temos que apontar que as linhas de baixo no violão, na primeira década do século XX, já possuíam um amadurecimento técnico vigoroso e robusto. A audição completa destes fonogramas nos leva a compreender o grau de complexidade dessas linhas, que via de regra possuem, ao longo do fonograma, uma grande quantidade de variação e de alternância na execução dos elementos ou desenhos rítmicos, tanto nos baixos, quanto nos acordes. Isso, nos leva a acreditar, como afirmamos anteriormente, que esses tais elementos técnicos da estruturação dos acompanhamentos (das linhas de baixo) faziam parte do repertório de técnicas de performance, tanto dos instrumentistas, quanto dos cantores-violonistas. A compreensão desse quadro é entendida quando se ouve dezenas de fonogramas da época (da primeira e segunda décadas de 1900), como *Marocas* (Eduardo das Neves, Odeon, Nº 108.073), *O Amolador* (Eduardo das Neves, Odeon, Nº 108.078), *Moreninha* (Eduardo das Neves e Mário

Pinheiro, Odeon, Nº 108.125), *A Casinha Bonitinha* (Mário Pinheiro, Odeon, Nº 108.191), *Bem-Te-Quero* (Mário Pinheiro, Victor Record, Nº 99.735), *Casinha Pequenininha* (Mário Pinheiro, Odeon, Nº 40.472), *Balas* (Cadete, Odeon, Nº 108.485), *Vá Saindo* (Cadete, Odeon, Nº 108.505) e *Constelações* (Roberto Roldan, Odeon, Nº 120.566). Poderíamos escrever dezenas deles aqui, sempre nas gravações nas quais o violão é o instrumento acompanhador. É um dado interessante, se pensarmos que essas linhas se estabeleceram em definitivo no violão de sete cordas somente na década de 1950. Contudo, se já estavam no repertório do violão desde a virada dos séculos XIX para XX, foi mais para frente que ganharam a relevância de ser “um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas na música brasileira” (ITIBERÊ, 1970).

1.2 GRUPOS E INSTRUMENTISTAS DA DÉCADA DE 1900 E DE 1920

Como foi descrito no começo deste capítulo, os instrumentos tenores como bombardino, oficleide e trombone, tiveram um papel importante na história dessas linhas de contracanto. Analisaremos alguns grupos dentro do período proposto, para mostrar como essas baixarias, tocadas por estes instrumentos de sopro, foram incorporando elementos novos e ajudando a consolidar esteticamente essa linguagem musical.

Dentro do período de tempo indicado, teríamos dezenas de fonogramas para escolher, devido ao uso frequente destes contracantos em gravações instrumentais e cantadas. Por isso, decidimos escolher apenas os grupos e instrumentistas mais consagrados em nossa história, sendo que tentaremos descrever brevemente sua importância, ou indicar uma bibliografia que atenda a esse propósito.

1.2.1 IRMÃOS EYMARD (DATA: 1904)

O trecho transcrito é do fonograma *Belinha* (compositor não encontrado), na gravação dos Irmãos Eymard, de 1904. A quantidade de gravações dos irmãos para a Casa Edison, 32 fonogramas, mostra a relevância histórica do conjunto, embora seja muito difícil encontrar informações publicadas sobre o grupo. O fonograma *Belina* se encontra no Catálogo Nº 10.029, da Odeon Record, licenciado pela Casa Edison.

Figura 8 - Exemplo de baixaria executada pela tuba em Belinha

A

Clarinete

Tuba

5

6

7

8

5

6

7

8

Gm

Cm

D7

Gm

Fonte: Transcrições do autor, 2020

A transcrição acima (repetição do A) é muito significativa dentro do nosso objeto de estudo. A direcionalidade na tuba é construída mediante o uso de inversões. Um novo elemento que aparece e que reforça o entendimento da direcionalidade é o uso da articulação *staccato*.

Nos compassos 2 e 6, observamos que o músico usa dois caminhos para fazer a aproximação para a nota Ré do acorde seguinte (um D7). No compasso 2, ele usa uma aproximação cromática (Dó sustenido) e, no compasso 6, usa uma nota da escala (a terça de Cm menor/a nota Mi bemol). O sentido de usar uma resolução por meio tom é uma tentativa clara de melhorar a condução do baixo rítmico e sua fluidez melódica. A função estrutural também está ali, no compasso 8. A finalização no segundo tempo indica que, a partir dali, será iniciada uma nova seção (que pode ser a repetição do A ou uma nova parte da música).

Principais pontos da baixaria executada pela tuba em *Belinha*:

- 1) Baixaria rítmica com o uso de inversões favorecendo a direcionalidade;
- 2) Função estrutural com baixaria melódica indicando o fim da parte ou seção;
- 3) Uso de baixaria com aproximação diatônica e cromática para garantir uma fluidez à linha do baixo;
- 4) Uso da articulação *staccato* para melhorar a condução rítmica.

1.2.2 RANCHO CARNAVALESKO AMENO RESEDÁ (DATA: 1910)

O próximo fonograma merecia sua transcrição na íntegra, pela beleza e por conter passagens das mais relevantes na condução das linhas de baixo por instrumentos de sopro do início do século XX. A gravação de *Carnaval de 1910* (compositor não encontrado) é do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, no ano de 1910, Catálogo N° 70.244, da gravadora BRAZIL. Não podemos afirmar com precisão, mas, através da comparação de fotos antigas, tudo indica ser o músico Luiz Gonzaga da Hora, integrante do Rancho, responsável pela performance do bombardão na gravação.

O “Ameno Resedá” é tido como referência na história do carnaval e da música brasileira por diversos autores brasileiros como Jota Efegê (1974), Tinhorão (1998), Moura (1983), Araújo (2003).

O arranjo transcrito possui vozes (femininas e masculinas), instrumentos de metais, violões, cavaquinhos e percussão pequena.

Figura 9 - Exemplo de baixaria executada pela tuba em Carnaval de 1910

The musical score for 'Carnaval de 1910' is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. Each system has two staves: 'Vocal' (treble clef) and 'Tuba' (bass clef). The key signature is one flat (Bb). Chord symbols are placed below the tuba staff: Dm (measures 1, 2, 7, 8), Gm (measures 3, 4), A7 (measures 5, 6), and D7 (measures 9, 10). Measure numbers 1 through 16 are indicated above the vocal staff.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Como o exemplo anterior, *Belinha*, esta baixaria é muito relevante por conter vários elementos importantes na construção de uma linha de baixo no choro. A baixaria rítmica, com alternância nas notas do acorde e o uso de inversões, promove a direcionalidade. Neste exemplo, observamos o uso da baixaria melódica em momentos de descanso da melodia principal. Nos compassos 3, 4, 7 e 8, temos um contracanto na linha de baixo muito bem

construído, que, inclusive, é dobrado pelas vozes masculinas.

A transcrição acima mostra o uso de notas de aproximação diatônica e cromática para melhor condução harmônica, como nos compassos 10 (com resolução no compasso seguinte), e 12 (*idem*). A função estrutural da baixaria está presente no compasso 15 e 16, quando acontece a finalização da parte A.

A articulação de *staccato* está presente nas linhas dos sopros e ajuda a direcionalidade. Neste exemplo, vemos ainda o *legato* nas baixarias melódicas dos compassos 3, 4, 7, e 8. As escalas usadas (Dm natural, Dm harmônica e Gm harmônica) acompanham a cadência (progressão) da harmonia diatonicamente. Principais pontos da baixaria executada pela tuba em “*Carnaval de 1910*”:

- 1) Baixaria rítmica com o uso de inversões e aproximações cromáticas favorecendo a direcionalidade e a fluidez melódica do mesmo;
- 2) Baixaria melódica como contracanto a melodia principal;
- 3) Função estrutural com a baixaria melódica indicando o fim da seção;
- 4) Uso de escala diatônica (menor natural e menor harmônica) nos baixarias rítmicas e melódicas;
- 6) Uso da articulação para melhorar a condução rítmica e a interpretação da linha (*staccato e legato*).

1.2.3 CHORO CARIOCA (DATA: 1911)

No ano de 1911, o músico Irineu de Almeida (“Batina”) formou o grupo Choro Carioca, que, além do próprio Irineu, no oficleide e bombardino, tinha Pixinguinha, na flauta, China e Léo nos violões (irmãos de Pixinguinha) e um cavaquinhista desconhecido, que pelos depoimentos de Pixinguinha, em diferentes épocas, poderia ser Luís de Faria ou Henrique Vianna⁸. Essas primeiras gravações do grupo foram pela Favorite R. No ano de 1913, já pela gravadora Phoenix, aconteceu uma mudança na formação, com a saída Irineu e do cavaquinhista e a entrada de Jorge (bombardino)⁹, Adalberto Vieira de Azevedo (bandolim) e

⁸ Consta no site oficial de Pixinguinha, no Instituto Moreira Salles, a informação que: “em relação ao cavaquinho do conjunto nas gravações da Favorite Records, há, segundo Sérgio Cabral em sua biografia de Pixinguinha, duas informações conflitantes do próprio compositor: ao historiador José Ramos Tinhorão, Pixinguinha afirmara que o cavaquinhista era Luís de Faria (conhecido como Lulu Cavaquinho); já no depoimento para o Museu da Imagem e do Som, afirmara que era Henrique, seu irmão”. (ver perfil no site do IMS - <https://pixinguinha.com.br/perfil/choro-carioca/>).

⁹ Possivelmente Jorge Seixas, que tocava oficleide e bombardino e era integrante do Rancho Ameno Resedá.

Honório de Matos (cavaquinho). Nesta segunda formação, o grupo contou com a participação especial do trompetista Bonfiglio de Oliveira em dois fonogramas.

Em ambas as formações, o grupo possui um papel importante em nossa pesquisa por três motivos distintos. O primeiro, diz respeito as baixarias, que neste grupo tinham um papel muito importante e protagonista. O segundo motivo, é pelo fato de ter nas performances do grupo, principalmente na segunda formação, contracantos improvisados a três vozes, que nos passa a ideia de um caráter mais improvisado entre flauta, trompete e bombardino. Em relação ao bombardino, vemos baixarias melódicas que não se repetem dentro de um padrão de interpretação, em que intuímos que existia uma liberdade de construção melódica de acompanhamento. O terceiro motivo é histórico, pois, além de Pixinguinha ter sido aluno de Irineu de Almeida quando criança, a vivência de Pixinguinha com os muitos oficleidistas da época e, principalmente, com o próprio Irineu, formou no jovem flautista uma concepção estética de melodias em contracanto na região médio-grave. Credita-se, ainda, que a vivência desde criança com diversos nomes importantes da música carioca (além da convivência com Irineu) aproximou Pixinguinha do universo de chorões do século XIX, favorecendo a apreensão de elementos que ele carregou em todo o seu trabalho musical: o senso de forma musical e os contrapontos populares (as baixarias).

Acreditamos também que a vivência ao lado de Irineu de Almeida foi determinante para a história das baixarias no choro, pois Pixinguinha, já mais velho e experiente, passou a tocar o saxofone tenor ao lado de Benedito Lacerda, tendo como violonista o jovem Dino Sete Cordas (este ainda violonista de seis cordas). Mas essa história fica um pouco mais para frente.

As baixarias no grupo Choro Carioca serão analisadas a seguir, porém as dividiremos em dois exemplos, visando compreender as duas formações do grupo. Começamos com a parte B da polca *Albertina*, composta por Irineu de Almeida, e gravada para a Favorite R., Catálogo N° 1-450.030.

Figura 10 - Exemplo de baixaria executada pelo oficleide em Albertina

B

Oficl.

5 6 8 9 10 12 13 14 16

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Em primeiro lugar, gostaríamos de chamar a atenção para o caráter virtuosístico da baixaria melódica tocada por Irineu. Este caráter é nítido nos instrumentos de sopro médio-graves (oficleide, bombardino, trombone e sax tenor). E fica evidente quando vemos o exemplo acima, no qual as baixarias melódicas são quase a totalidade do acompanhamento da seção. Outro ponto que dimensiona o elucidado é o aparecimento dos arpejos em abundância (11 compassos de um total de 16).

Ao contrário, os instrumentos graves, como tuba e bombardão, em formações maiores como as bandas, por não terem a mesma agilidade dos instrumentos médio-graves, eram responsáveis pelos baixos rítmicos.

Como já tratado anteriormente, o pesquisador José Alexandre Carvalho discutiu, historicamente, no item “Aspectos Estruturais” da sua dissertação, a divisão da linha de baixo em duas linhas, sendo uma mais de marcação (baixo rítmico) e uma outra de contracanto (baixo melódico) (CARVALHO, 2006, p. 18). Essa segunda linha, que chamamos de baixaria melódica, é exatamente a linha acima, de Irineu de Almeida (e será futuramente a linha de contracanto do saxofone de Pixinguinha). Mesmo virtuosa, ela mantém a função de conduzir o grupo, pois se fizermos uma redução da linha melódica e olharmos sempre a primeira nota de cada tempo, veremos que ela se baseia nos baixos dos acordes e suas inversões. Esses baixos rítmicos, que se servem das tônicas e das inversões das notas do acorde, foram preenchidos pelos arpejos dos acordes ou notas diatônicas (ou cromáticas), criando um movimento que impulsiona o conjunto para frente.

Irineu, com sua extrema capacidade musical e seu conhecimento técnico de banda e de orquestração, nos parece reduzir a tuba e o bombardino na mesma baixaria. A função estrutural é sentida em movimento de quatro em quatro compassos e, claro, no final da seção. Vemos o uso de notas diatônicas e cromáticas por grau conjunto (compassos 3 e 4, e, posteriormente, na redução melódica dos compassos 13, 14 e 15). Um outro ponto muito interessante, que não transcrevemos, é a dobra de violão em quase a totalidade das notas do oficleide.

Vamos a análise dos principais pontos da baixaria executada pelo oficleide em *Albertina*:

- 1) Baixaria melódica em quase sua totalidade, reforçando a direcionalidade;
- 2) Baixaria rítmica movendo-se por semitom nos compassos 3 e 4, e 14 e 15 (notas diatônicas e cromáticas);
- 3) Função estrutural clara e precisa, com marcação de 4 em 4 compassos e indicação de final de seção;
- 4) Uso de arpejo e de frases diatônicas de acordo com a harmonia;
- 5) Uso da articulação *staccato*.

1.2.4 CHORO CARIOCA (DATA: 1913)

No próximo exemplo, da segunda formação do Choro Carioca, escolhemos a polca *Carne Assada*, composta por Pixinguinha, e com participação do trompetista Bonfígio de Oliveira. Nessa gravação para a Phoenix, em 1913, ao contrário da organização estrutural sentida na liderança de Irineu de Almeida, percebemos o caráter improvisado dos instrumentos de sopro. A execução de cada parte nos soa mais improvisada por notarmos a ausência de uma organização rítmica e melódica nas frases do bombardino e do trompete (repetições de padrão, por exemplo). Não podemos afirmar que as linhas gravadas foram improvisadas, mas, por nossa experiência em rodas de choro, tudo nos leva a afirmar que sim. Outro ponto que reforça nosso ponto de vista é o erro harmônico no compasso 12. Nas duas repetições da parte A, Jorge toca a nota Fá sustenido em cima do acorde de Dm menor. Esse erro grosseiro pode indicar a ausência de uma figura centralizadora na direção musical e no arranjo.

Por não ter um desenvolvimento melódico estruturado, as linhas de contracanto de Jorge, nessa gravação, nos levam a crer que o músico atuou de maneira livre – ou seja, fazendo as baixarias de improviso.

Pixinguinha, ao que tudo sugere, flertava desde o início de sua carreira com a

liberdade de interpretação, que podemos chamar, hoje, de improvisação idiomática. Bessa (2005), nos descreve a famosa passagem no Cineteatro Rio Branco, quando Pixinguinha, então com 15 anos de idade, substituiu o importante flautista Antônio Maria Passos. Pixinguinha, no depoimento ao Museu da Imagem e do Som (RJ), explica que em determinada valsa ele “saía da partitura e fazia uma espécie de contraponto”, ao contrário de Passos (apud BESSA, 2005, p. 48, Depoimento de Pixinguinha ao MIS, p. 58). Com isso, Pixinguinha permaneceu no emprego, causando uma polêmica entre os dois músicos.

Bessa, escrevendo sobre a enorme capacidade de improvisação de Pixinguinha, diz que esse dominava um tipo de prática que “requer não apenas destreza técnica no instrumento, mas também um profundo conhecimento do idioma musical sobre o qual se improvisa – no caso, o choro” (BESSA, 2005, p. 48).

Apesar de tanto a linha do bombardino quanto a do trompete apresentarem variações melódicas na repetição da parte A, iremos analisar a linha do bombardino da parte A1, conforme abaixo:

Figura 11 - Exemplo de baixaria executada pelo bombardino em Carne Assada

A

The musical score for Bombardino is written in 2/4 time and consists of 16 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems of four measures each. The chords indicated above the staff are: F (measures 1-2), Gm (measure 2), C7 (measures 3-4), F (measure 4), F (measures 5-6), C (measure 6), G7 (measure 7), C7 (measures 8-9), F (measure 9), G (measure 10), A7 (measure 11), Dm (measure 12), Bb (measures 13-14), B dim (measure 14), F (measures 15-16), D7 (measure 16), G7 (measures 17-18), C7 (measures 18-19), and F (measure 19). The melodic line is characterized by arpeggios and diatonic phrases. The first measure is a whole rest. The second measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4. The third measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note A4. The fourth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note B4. The fifth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note C5. The sixth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note D5. The seventh measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note E5. The eighth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note F5. The ninth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G5. The tenth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note A5. The eleventh measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note B5. The twelfth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note C6. The thirteenth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note D6. The fourteenth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note E6. The fifteenth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note F6. The sixteenth measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G6. The score ends with a double bar line.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Na linha de bombardino observa-se de maneira geral, a fim de caracterizar a harmonia da música, a combinação de arpejos com frases diatônicas, diferentemente do exemplo anterior, executado por Irineu ao oficleide, no qual apenas se observam, majoritariamente, o emprego de arpejos. Na figura acima, a linha de bombardino apresenta

notas de aproximação cromática (compasso 5), bordaduras (compasso 4), figuras de síncopa (compassos 3, 5 e 7).

O uso de arpejos demonstra que o instrumentista também conhecia a linguagem de banda e a técnica do instrumento, pelo virtuosismo exigido para tal feito. No compasso 9, 10, 11 e 12, vemos uma baixaria rítmica descendente que resolve harmonicamente no “fatídico” Fá sustenido (em cima do acorde de Dm menor). Porém, mesmo a baixaria rítmica de Jorge nos soa parecido com as baixarias melódicas, por não conter a articulação *staccato*.

Com isso, nos parece que sua linha de contracanto não carrega a obrigação de ser uma linha de baixo robusta (ver CARVALHO, 2006, p. 22), e sim, uma segunda linha na região médio-grave (região tenor). Ao contrário de Irineu, e dos outros exemplos anteriores, Jorge parece desfrutar da improvisação contrapontística do choro, ao lado de Pixinguinha (melodia na flauta) e Bonfíglio (trompete). Embora exerça a função de baixo (linha de baixo), o músico parece confiar aos violões e ao cavaquinho a condução da direcionalidade. Como exemplo, vemos acima o último compasso da seção A, em que o bombardino não finaliza a parte A. Ao contrário, Jorge já inicia, no último compasso, a ideia para a seção seguinte. A baixaria do bombardino repousa na 9ª do acorde de Fá Maior, a nota Sol, nos levando a interpretar esta nota como uma nota de resolução indireta ou uma suspensão para a tônica do acorde seguinte, a nota Fá. Isso tudo nos leva, de imediato, aos contracantos que Pixinguinha viria a realizar a partir da década de 1940, ao lado de Benedito Lacerda.

Seguem os principais pontos da baixaria executada pelo bombardino em *Carne Assada*:

- 1) Baixaria melódica em quase sua totalidade, sem a rigidez de preservar a direcionalidade. Não existe um pensamento de preenchimento de banda (escrita para banda), e sim, desenhos melódicos de contracanto improvisado;
- 2) Baixaria rítmica que nos soa mais um desenho melódico (nos compassos 10, 11 e 12) pela ausência da articulação *staccato*;
- 3) Função estrutural não tão clara e precisa. Nesta linha, temos a presença de duas linhas de baixo atuando juntas. A linha tocada por Jorge é mais livre, muito em função da presença dos violões de Leo e Henrique Vianna (irmãos de Pixinguinha).
- 4) Uso de arpejo e de escala diatônica de acordo com a harmonia;
- 5) Uso das notas cromáticas de uma maneira nova (no meio de frase, compasso 4, e dentro de um acento rítmico forte, no compasso 10).

1.2.5 TERROR DOS FACÕES (DATA: 1913)

Ainda em 1913, as gravações do gaúcho Octávio Dutra e seu grupo Terror dos Facões são de enorme importância em nossa análise. Octávio Dutra é considerado um dos músicos mais importantes do início do século, que morou fora da cidade do Rio de Janeiro, e está presente em estudos científicos ou diletantes de vários estudiosos brasileiros.

O músico Henrique Cazes afirma que “embora o choro fosse um fenômeno carioca, algumas das melhores gravações dessa época são do grupo gaúcho Terror dos Facões, organizado em Porto Alegre pelo violonista, compositor e teatrólogo Octávio Dutra (1884-1937)” (CAZES, 1998, p.41). Na dissertação de Felipe Paula Pessoa, o pesquisador aponta que o grupo gaúcho apresenta “alto rigor técnico e cuidado meticuloso nos arranjos e execução, preocupações até então não encontradas nos grupos cariocas, que, apesar de serem em quantidade bem maior, ainda não apresentavam uma homogeneidade quanto à atuação profissional e amadora” (PESSOA, 2012, p. 49). E em 2010, o pesquisador Márcio de Souza escreveu sua tese de doutorado, “Mágoas do Violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)” (SOUZA, 2010).

Concordamos com esses autores, pois, além da qualidade das gravações, as baixarias do violão de Octávio Dutra apresentam características musicais similares às baixarias feitas por instrumentos de sopros discutidas em nossos exemplos anteriores. Porém, dentro dos recursos técnicos do violão de seis cordas. Dos 23 fonogramas gravados pelo grupo Terror dos Facões no ano de 1913, escolhemos o fonograma *O Maxixe* (Octávio Dutra), pelo Odeon R., Catálogo Nº 120.692. Lembramos que o violão soa uma oitava abaixo do que está escrito.

Figura 12 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em O Maxixe

Violão

A

1 F 2 C7/G 3 C7 4 F

5 F 6 C7/G 7 C7 8 F

9 F (D7/F#) 10 C7/G 11 C7 12 F

13 B $\flat$ B $\flat$ m 14 F/C Dm 15 Gm C7 16 F

A2

17 F (D7/F#) 18 C7/G 19 C7 20 F

21 F (D7/F#) 22 C7/G 23 C7 24 F

25 F (D7/F#) 26 C7/G 27 C7 28 F

29 B $\flat$ B $\flat$ m 30 F/C Dm 31 Gm C7 32 F

B

Measures 1-16 of section B. Chords indicated: 1. F, 2. F/E $\flat$, 3. F/E $\flat$, 4. B $\flat$ /D, 5. B $\flat$, 6. Dm/A, 7. A7, 8. Dm, 9. F, 10. F/E $\flat$, 11. F/E $\flat$, 12. B $\flat$ /D, B $\flat$ /A $\flat$, 13. E $\flat$ /G, 14. B $\flat$ /F, Gm, 15. Cm, F7, 16. B $\flat$.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Na parte A, o músico usou notas de aproximação cromática (diatônicas e não diatônicas) através de baixos rítmicos descendentes e ascendentes nos compassos 1, 5, 7, 9, 13, 17, 19, 21, 25 e 29. Observamos baixarias melódicas curtas e longas (de 3 a 7 notas) com notas de passagem cromáticas nos compassos 2, 8, 12, 24, 26 e 28, na parte A também. A baixaria do violão é demasiadamente rica e incorpora muitos elementos vistos também nos instrumentos de sopro, como as frases com escalas diatônicas maiores (ocupando um compasso inteiro) e arpejos dos acordes (compassos 4, 6, 10, 18, 20 e 22 da parte A). Embora já tenhamos descrito, chamamos atenção para as duas baixarias melódicas ascendente e descendente nos compassos 8 e 24, da parte A.

Outro aspecto interessante é o uso de inversões para ajudar a direcionalidade. Porém, no caso de Octávio Dutra, observamos que as inversões são usadas para, além desse sentido, colorir a harmonia, como podemos ver na parte B da música, nos compassos 2, 10 e 13. O aspecto de colorir a harmonia é sentido pelo uso de notas longas com inversões de sétimas e terça nos acordes dos compassos citados acima. Com esse repouso, conseguimos ouvir com a atenção necessária o colorido da inversão, ao contrário de outros exemplos, em que as inversões eram tocadas com o uso do *staccato*.

Dutra, assim como Irineu e vários outros compositores deste período, usa a técnica de pergunta e resposta na composição entre a linha de baixo e a melodia principal. Essas

baixarias escritas, e que fazem parte da melodia, são chamadas de **baixaria de obrigação**¹⁰. Ou seja, os intérpretes não podem modificá-las, a princípio, por pertencerem à composição. Nos compassos 1, 5 e 9 da parte B vemos a baixaria de obrigação, que é respondida em seguida pela flauta. O músico Octávio Dutra adapta muitos elementos vistos nos sopros em suas interpretações com o grupo Terror dos Facões. Suas linhas de baixo no violão são inteligentes, soam claras, límpidas e de alto nível técnico.

Destacamos os principais pontos da baixaria executada pelo violão em *O Maxixe*:

- 1) Baixaria rítmica com uso de notas de aproximação cromática ascendentes e descendentes e uso de inversões, favorecendo a direcionalidade;
- 2) Baixarias melódicas curtas com notas cromáticas e escala diatônica;
- 3) Baixarias melódicas longas, com notas cromáticas e arpejos;
- 4) Arpejos de acordes;
- 5) Baixaria de obrigação na parte B.

1.2.6 GRUPO PIXINGUINHA (DATA: 1917)

Em 1917, temos uma outra gravação importante para nossa pesquisa: *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), pelo Grupo Pixinguinha, para Odeon R., Catálogo Nº 121.364. Pixinguinha, que é o autor da composição, então com 20 anos de idade, realiza as primeiras gravações como líder. O que vemos, em dois fonogramas gravados de 1917¹¹, pois Pixinguinha ainda gravou *Rosa* (Evocação), é uma espécie de resumo dos elementos estéticos das baixarias, até esse determinado momento. Acreditamos que tanto Pixinguinha, quanto Tute, o violonista da gravação, apreenderam todos esses elementos estéticos, que se encontravam disseminados no ambiente musical do Rio de Janeiro da época, e usaram-os na execução destes fonogramas. Começamos nossa análise de *Sofres Porque Queres* mostrando, na figura 13, alguns desenhos rítmicos tocados por Tute, que trazem elementos novos para as linhas do violão:

¹⁰ Irineu de Almeida fez uso dessas baixarias de obrigação em várias de suas composições autorais. E Pixinguinha também adotou essa técnica de composição em algumas músicas como “Sofres Porque Queres” (1917) e “Ainda Me Recordo” (1948).

¹¹ Coincidentemente, 1917 é o ano do primeiro samba gravado no Brasil: *Pelo Telefone*, de Donga (Gravadora Odeon, Catálogo 121313, Matriz R-204, 1917). Dois anos depois, em 1919, os dois músicos, Donga e Pixinguinha, estariam juntos no grupo Os Oito Batutas.

Figura 13 - Desenho rítmico da baixaria executada pelo violão em *Sofres Por Que Queres*



Fonte: Transcrições do autor, 2020

Essas rítmicas acima, usadas nessa gravação por Tute, aparecem nas baixarias melódicas dos bombardinos e oficleides, em bandas, e na mão esquerda do piano, em partituras de polcas de compositores como Nazareth, Sinhô, Chiquinha Gonzaga, dentre outros. Portanto, sendo Tute integrante da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, e do grupo de Chiquinha Gonzaga, consideramos que o músico estava bastante habituado a essa rítmica sincopada nos baixos. E reforçamos a ideia de que todo um ambiente musical ainda estava se estabelecendo. Ou seja, os diversos tipos de música e danças do século XIX estavam vagarosamente começando a separar suas particularidades melódicas, harmônicas e rítmicas para, mais tarde, se tornarem gêneros definidos com características próprias. Vamos a transcrição da baixaria da parte A de *Sofres Porque Queres*, na figura 14.

Figura 14 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de Tute em *Sofres Porque Queres*



Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Na parte A, acima, começamos nossa análise observando que Pixinguinha buscou um elemento muito usado por seu professor, Irineu de Almeida: as baixarias de obrigação. Esses baixos são elementos composicionais que fazem parte da melodia da música. Por serem compostos como parte integrante da melodia, a baixaria de obrigação é comumente repetida por todos os intérpretes, e tratada tal qual a melodia principal.

As baixarias melódicas, longas e sincopadas dos compassos 1, 2, 6, 9, 10, 18, 25, 26 e 27, foram construídas com passagens cromáticas, diatônicas e arpejos. As baixarias rítmicas, dos compassos 5, 6, 17, 18, 20 e 22, caminham pelas notas dos acordes (arpejos) e fazem uso das inversões e dos desenhos sincopados destacados na figura 13. Vemos várias frases curtas, de três notas em semicolcheia, com repouso nas inversões, como nos compassos 3, 7, 11, 19 e 21. Seguindo o mesmo modelo em semicolcheia, temos uma frase curta diatônica, no compasso 14, repousando na terça do acorde seguinte. A função estrutural é muito clara, tendo a baixaria a função de iniciar e terminar a parte A. No decorrer das demais partes da música, Tute continua usando estes mesmos elementos técnicos para a elaboração da sua baixaria no violão.

Os principais pontos da baixaria executada pelo violão em *Sofres Porque Queres* são:

- 1) Baixarias rítmicas com o uso de inversões proporcionando a direcionalidade e com desenhos sincopados;
- 2) Baixarias melódicas curtas com notas cromáticas e diatônicas (sentido de direcionalidade) e baixarias melódicas longas com notas diatônicas;
- 3) Uso de arpejos em ritmo sincopado;

- 4) Função estrutural com baixaria de obrigação, no início, e frase de finalização de seção.

1.3 DÉCADA DE 1920

No final da década de 1910, e início da década de 1920, ainda teremos aproximadamente mais 12 gravações encontradas do Grupo Pixinguinha, com Tute, ao violão, e Nelson Alves ou Henrique Vianna, no cavaquinho. Em 1922, o músico gravou 6 fonogramas para Casa Edison (Odeon R.). Nesses fonogramas, o violão de Tute segue a mesma lógica na construção das baixarias, independente do gênero anunciado pelos locutores das gravadoras. Mesmo em gêneros estrangeiros, como o foxtrote e o tango argentino, ou no samba e na valsa, o músico utiliza os recursos das baixarias melódicas e rítmicas do fonograma *Sofres Porque Queres*.

Nas músicas classificadas como samba, Tute utiliza de maneira constante a segunda e terceira rítmica da figura 13. O desenho rítmico de colcheia pontuada e semicolcheia, usado em demasia por Tute nos sambas gravadas ao lado de Pixinguinha, será “estabelecido” como o desenho rítmico do samba, e adotado pelos contrabaixistas no futuro.

O que veremos a partir de 1920 é um aumento das formações musicais com a inclusão das percussões e demais instrumentos de sopro. Com o aumento das formações, duas características se modificam. A primeira característica é o uso de baixarias rítmicas mais estáveis, para auxiliar a direcionalidade nos grupos grandes (em conjunto com as percussões, que também vão crescendo em número e em peso). Onde, outrora, ouvíamos contracantos executados pelos instrumentos médio-graves, passamos a ouvir desenhos melódicos arranjados (e espalhados) para os diversos naipes da orquestra.

A liberdade vista nos pequenos grupos, em que a condução aparecia quase ao mesmo nível que a melodia principal, é substituída por arranjos orquestrais. Para analisarmos essa transformação, podemos ler os exemplos de baixarias (linhas de baixo) na dissertação de Carvalho (2006), no capítulo “Transcrições Comentadas” (CARVALHO, 2006, p. 81), em que fica nítida essa modificação. Mesmo Pixinguinha adota o recurso de espalhar os contracantos para os diversos instrumentos das orquestras, como vemos nos arranjos para seus grupos na década de 1920: Oito Batutas (1919-1923), Orquestra Típica Pixinguinha-Donga (1928-1929), Orquestra Típica dos Oito Batutas (1928-1929) e Orquestra Victor Brasileira (1929-1935?).

Na verdade, temos uma mudança no mercado da música com o surgimento de muitos grupos grandes e orquestras, influenciados pelas bandas de jazz estadunidense no pós-

Primeira Grande Guerra, em 1920. Carvalho (2006, p. 71) traduz o tempo histórico: “Nome da moda e verdadeira mania nacional nas décadas de 1920 e 1930, as *jazz bands* influenciaram até os grupos da zona rural e das regiões distantes do eixo Rio-São Paulo”.

Pedro Paes de Carvalho, em sua dissertação sobre o saxofone no Brasil, reforça essa visão, revelando que “o número de ocorrências do termo *jazz-band* nos periódicos do Rio de Janeiro vai de 1 em 1919 a quase 3000 a partir de 1920” (PAES DE CARVALHO, 2015, p. 13).

Ainda temos um aumento de arranjadores de fora do país, como Simon Bountman, Arnold Gluckmann, Romeo Ghipsmann, Isaac Kolman e a entrada de uma nova safra de arranjadores brasileiros, como Radamés Gnattali, João Tomás, Guerra Peixe e Gaó. Porém, é notório que esses novos arranjadores citados, seja de fora do país ou brasileiros, não tiveram contato com a “primeira geração do choro” e com os contracantos melódicos de instrumentos como o oficleide, o bombardino e o trombone, da nascente música urbana brasileira.

Poderíamos dar exemplos de alguns contracantos da linha do baixo em formações maiores, mas esses não estariam no âmbito da nossa pesquisa. Seguiremos para as décadas de 1930 e 1940, nas quais, pelo crescente aumento no número das rádios no país, surgirá um mercado de trabalho para grupos menores, chamados de regionais, que terão um papel importante no mercado musical brasileiro. Para nossa pesquisa, serão determinantes. Afinal, a consolidação dos contracantos melódicos na linguagem do violão de sete cordas foi proporcionada pelo renascimento do mercado de trabalho para tais grupos.

1.4 OS REGIONAIS ENTRE 1930 E 1940

Se com o passar da década de 1920 as formações menores tiveram uma menor participação no mercado fonográfico, observamos que nas duas décadas seguintes, principalmente pelo crescimento exponencial das rádios, ocorreu o contrário. Os grupos menores, que passaram a ser denominados como “regionais”, se fixaram como uma formação musical importante e ajudaram a fixar as linhas de contracanto melódico de uma maneira definitiva em nossa história.

Estes grupos regionais, formados por violões, cavaquinhos, percussões leves e solistas, se solidificaram nos programas de rádio por sua versatilidade e maneabilidade na aquando do acompanhamento dos cantores, criando a base na hora, ou preenchendo vazios da programação, executando temas instrumentais de grande virtuosidade. Historiadores, pesquisadores e estudiosos da música, como Tinhorão (1998), Cazes (1998), Pellegrini (2005), Bessa (2005), Carvalho (2006), Souza (2010), Aragão (2011), Bittar (2011), Sève (2015), dentre

muitos outros, destacam a importância dessa formação na consolidação da linguagem do choro e do samba.

Vale ressaltar que na virada das décadas de 1920 a 1930, concomitantemente às chegadas das grandes gravadoras internacionais e à invasão dos formatos das *jazz-bands*, aconteceu a profissionalização do mercado dos músicos e instrumentistas, fato que, de uma maneira ou de outra, acabou por “filtrar” os músicos que não se encaixaram neste novo formato de produção musical.

É relevante sinalizar que a continuidade e a “sistematização” dos contracantos melódicos dos “velhos chorões”, ou seja, de um estilo que era corriqueiro na virada dos séculos XIX para XX, se deu pelas mãos dos músicos mais velhos, como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Tute, Luiz Americano, Candinho Trombone, Donga, Nelson Alves, Jacob do Bandolim, e outros instrumentistas, que vivenciaram o desenvolvimento enquanto jovens.

1.4.1 GENTE DO MORRO EM GORGULHO (DATA: 1932)

Começamos nossa análise pelo grupo mais importante do início da década de 1930, o Gente do Morro, de Benedito Lacerda, o qual estabeleceu uma mudança de paradigma rítmico, que “pode ser considerada como um *turning point* tanto para o samba como para o choro” (...) (ARAGÃO, 2011, p. 185). O grupo Gente do Morro era formado por Benedito (flauta e voz), Julio dos Santos (cavaquinho), Russo (pandeiro), Bide e Gastão (tamborins), Juvenal Lopes (chocalho e outras percussões), Jacy Pereira (de cognome Gorgulho) e Henrique Brito (violões).

Partindo desse grupo, Lacerda deu a configuração definitiva à formação do conjunto regional nos anos posteriores, ao determiná-la como composta por dois violões (Carlos Lentine e Ney Orestes), cavaco (Canhoto) e pandeiro (Russo). No meio da década de trinta, em 1937, Horondino José da Silva, o Dino, e Jaime Tomás Florence, o Meira, ingressariam no conjunto. Com isso, o Regional de Benedito Lacerda seria responsável por unir Dino, Meira e Canhoto, “o mais célebre trio de base de toda a história dos regionais” (CAZES, 1998, p. 84).

Se tivesse parado por aí, com o grupo Gente do Morro, Benedito Lacerda já estaria na história da música brasileira. Porém, como referimos acima, seu grupo ainda foi definidor de uma nova maneira de se tocar choro, mesclando a influência das batidas do samba e a introdução de novos instrumentos, como a cuíca e o tamborim à formação do regional. Atentemos ao depoimento de Maurício Carrilho, retirada da tese de Pedro Aragão (2011):

A geração de meu pai e meu tio [os flautistas Álvaro e Altamiro Carrilho respectivamente] identificava no Benedito o nascimento de uma nova forma de se acompanhar o choro, que seria este choro-sambado. Essa forma de se acompanhar era, de forma geral, baseada na batida do tamborim. A partir do Benedito e seu regional, qualquer um que não tocasse seguindo este padrão “balançado” era classificado como ‘quadrado’. Ou seja, quem só tocava no padrão antigo, o padrão da polca, era considerado ‘quadrado’ (depoimento do violonista e arranjador Maurício Carrilho, em 10 de janeiro de 2011 appud ARAGÃO, 2011, p. 186)

A influência de Bide, e dos demais percussionistas do grupo Gente do Morro, modificou a maneira como Benedito organizava seus grupos, mesclando a batida do choro amaxiado ao samba nascido no bairro do Estácio. Das formações regionais que iremos analisar, os grupos de Benedito, e outros regionais da mesma época, serão os primeiros a transformarem o balanço do choro mais próximo do samba, rompendo ainda mais a herança herdada do maxixe. Seguimos com a gravação do grupo Gente do Morro em *Gorgulho*, de Benedito Lacerda e Waldemar de Azevedo, de 1932, na figura 15:

Figura 15- Exemplo de baixaria executada pelo violão em *Gorgulho*

A

Violões

The musical score is written for Violões in 2/4 time. It consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The key signature has two flats (Bb and Eb). The chords indicated above the staff are: Measure 1: Gm; Measure 2: A7; Measure 3: D7; Measure 4: Gm; Measure 5: Gm; Measure 6: Dm; Measure 7: E7; Measure 8: A7; Measure 9: Gm; Measure 10: A7; Measure 11: D7; Measure 12: Gm; Measure 13: G7; Measure 14: Cm; Measure 15: Gm; Measure 16: Gm. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

O fonograma *Gorgulho*, gravado em 1932 pela Columbia, Catálogo N° 22.129-B, apresenta um problema interessante para essa pesquisa. Os arranjos para dois violões, ou para duas vozes na região grave e médio-grave, que nasceram quando das primeiras gravações de grupos instrumentais, começaram a ser aperfeiçoados a partir desta década de 1930, culminando nos arranjos para dois e três violões do regional do Canhoto e, posteriormente, no grupo de

Jacob do Bandolim.

O “problema” para nossa pesquisa se revela na dificuldade em transcrever o que cada violão efetivamente fez nas gravações. Como não temos o objetivo de estudar particularmente a interação ou os arranjos entre os violões, colocaremos sempre em nossa transcrição aquilo que nos aparece como contracanto a melodia principal. Com a melhora das gravações, nas décadas de 1950 e 1960, conseguiremos ouvir a parte de cada violão mais facilmente.

Seguindo para nossa análise, a parte A transcrita acima mostra uma direcionalidade clara, através das baixarias rítmicas em inversões nos compassos na quase totalidade da música. A função estrutural das baixarias fica clara quando vemos as frases do violão nos compassos 8 e 16; ou seja, no meio da parte A e em sua finalização. Nesse exemplo, o violão toca uma frase para voltar à tônica do acorde de Gm menor. A linha de baixo faz uso de notas de aproximação cromática e diatônica (nos baixos rítmicos), como nos compassos 7, 10, 11 e 15, e nas baixarias melódicas, como nos compassos 5, 14 e 16.

Seguem os principais pontos da baixaria executada pelo violão em *Gorgulho*:

- 1) Baixaria rítmica em quase sua totalidade, impulsionando a direcionalidade através do uso de inversões;
- 2) Baixaria melódica em quatro compassos da parte A, enriquecendo a linha de contracanto (e também ajudando a direcionalidade);
- 3) Função estrutural clara e precisa (nos compassos 8 e 16);
- 4) Uso de frases com notas diatônica e cromática, e fragmentos de escala mista¹² nas baixarias melódicas.

1.4.2 DANTE SANTORO E SEU REGIONAL EM *HARMONIA SELVAGEM* (DATA: 1938)

Seguimos para mais uma gravação dentro da década de 1930, mais especificamente em 1938. A música escolhida foi *Harmonia Selvagem* (Dante Santoro), conforme representada parcialmente na figura 16, na gravação de Dante Santoro e Seu Conjunto, para gravadora Victor, Catálogo Nº 34.352-A e Matriz 80.784.

¹² Sempre que nos referirmos a expressões como fragmento de escala mista, notas de passagem mista, estaremos nos referindo às baixarias com notas diatônicas, cromáticas e arpejos dentro da mesma frase. Com isso, teremos passagens diatônicas, cromáticas, mistas e o uso de arpejos. Mais adiante, principalmente no segundo capítulo, delimitaremos a tipologia das baixarias a partir deste conceito, sendo a baixaria mista usada nessa situação de tipos diferentes de passagens ou fragmentos de escala numa mesma frase.

Virtuoso da flauta e líder de grupo, Santoro atuou por 33 anos na Rádio Nacional, tendo ao seu lado músicos importantes como Carlos Lentile, Jorginho da Silva, César Moreno, César Farias, entre outros.

Figura 16 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em *Harmonia Selvagem*

A

Violão

1 A♭ 2 A♭ 3 B dim 4 B dim

5 A♭ 6 A♭ 7 B♭m F7/C 8 B♭m/D♭

9 C7 10 C7 11 A♭ 12 Fm

13 G7 14 G7 15 Cm 16 E♭7

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

A parte A do violão, em *Harmonia Selvagem*, apresenta características pontuais para a construção de uma boa baixaria no choro. A direcionalidade é sentida de dois em dois compassos, ao contrário de outros exemplos, em que vemos as inversões de baixo no mesmo compasso. Porém, o violonista usa os elementos rítmicos sincopados, como no compasso 3 e 4, e os baixos com o apoio de semicolcheia, muito usado por Tute, para dar movimento à linha. A baixaria rítmica, vista nos compassos 7 e 8, mostra como o violonista privilegiou a condução da linha melódica na mudança de acordes através do uso de inversões.

Vemos notas de aproximação cromáticas em frases curtas nos compassos 1, 5, 9 e 11 e frases longas com escala diatônica e repouso em inversões, como nos compassos 8 e 13. O violonista não usa arpejos na parte A, ao contrário de quase todos os outros exemplos anteriores. A função estrutural é vista na baixaria que divide a seção, no compasso 8, e na mudança da seção (parte) A para a parte B, transcrita logo abaixo, na figura 17:

Figura 17 - Os dois últimos compassos da parte A2 da baixaria em *Harmonia Selvagem*

Fonte: Transcrições do autor, 2020.



Figura 18 - Exemplo de baixaria executada pelo violão em *Amigo Urso*

Violão

A

1 D A7 3 D 4 D 5 Em

6 Em 7 A7 8 A7 9 D

10 D A7 11 D/F# 12 D7 13 G

14 G#dim 15 D 16 B7 17 E7 A7 D

B

18 Bm 19 F#7/A#

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

A baixaria do violão em *Amigo Urso* mostra recursos idiomáticos que são usados pelos violonistas até os dias atuais. É uma linha que mistura momentos de melodia em contracanto (a melodia principal), muitas vezes em duas vozes, porém, sem jamais abandonar a importante função de ser a baixaria rítmica do grupo. Essas características, que estiveram, ora mais, ora menos, equilibradas nas transcrições analisadas até agora, começam a se constituir como componentes fixos dentro da lógica organizacional da construção das baixarias do violão no choro.

A função estrutural é clara, com frases iniciando e fechando a parte A (seção). Ainda vemos uma frase marcando a divisão da seção, no compasso 8 da parte A transcrita. As baixarias rítmicas, através do uso de inversões e de alguns ritmos sincopados, definem a direcionalidade e impulsiona o grupo para frente. A linha de baixo contém ainda frases curtas, com notas diatônicas, como nos compassos 1, 3, 5, 13, 18 e 19 (da transcrição), e frases maiores com baixarias mistas (que misturam passagens com notas diatônicas, cromáticas e arpejos), como nos compassos 7, 9 e 17 (idem). Vemos também baixarias com arpejos nos compassos 10 e 14 (da parte A).

Um ponto não investigado por nós, mas que já mostra toda a inventividade desse “trio de ouro” (Dino, Meira e Canhoto), é a interação dos dois violões e do cavaquinho neste

fonograma. Digno de um estudo mais profundo, a inventividade dos dois violões em *Amigo Urso* lembra os arranjos de dois e três violões feitos 20 anos depois, no grupo Época de Ouro.

Vamos aos pontos principais da baixaria executada pelo violão em *Amigo Urso*:

- 1) Baixaria rítmica com o uso de inversões e de desenhos sincopados para impulsionar a direcionalidade;
- 2) Baixarias melódicas com frases curtas e longas;
- 3) Função estrutural com frase no início, meio e fim do período (seção);
- 4) Uso de passagens com notas cromáticas, diatônicas e passagens mistas.

1.4.4 PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA EM *ANDRÉ DE SAPATO NOVO* (DATA: 1946)

Em 1946, Pixinguinha e Benedita Lacerda iniciam aquela que seria uma das maiores e mais importantes parcerias da música popular brasileira. A história da dupla foi descrita e estudada por muitos autores, de dentro e de fora da academia, por propiciar, entre muitas histórias e controvérsias, os famosos contracantos de Pixinguinha, no seu saxofone tenor. A dupla, que gravou 34 fonogramas para RCA Victor, entre os anos de 1946 e 1951 (ano de morte de Benedito), visitou um repertório que possibilitou a união de compositores antigos, como Viriato, Mário Álvares, e o repertório de Pixinguinha. A união da “velha polca” com o “choro-sambado”, possibilitou uma linha de continuidade entre o “passado” e o “presente”. Talvez esse seja o ponto cardeal e digno de tantos estudos.

Além dos famosos contracantos de Pixinguinha, a importância dessas gravações também se encontra na presença de Horondino Silva, o futuro Dino Sete Cordas (além de Canhoto e Meira). O encontro desses dois personagens são fundamentais para nossa pesquisa, pois o talentoso Horondino Silva teve a oportunidade de assimilar o estilo de acompanhamento da velha geração, como Irineu de Almeida e Jorge (Choro Carioca), pelas mãos de Pixinguinha. O virtuoso flautista conviveu, quando criança e jovem, com a tradição dos contracantos dos oficleides e bombardinos em festas, terreiros, clubes e cafés, no início do século XX. Pixinguinha ainda teve o privilégio de ter convivido com Irineu em sua casa, durante um período em que esse músico morou com sua família. Essa tradição da improvisação nos acompanhamentos e na interpretação das melodias sempre fez parte da história do choro e da trajetória de Pixinguinha¹³. Seguimos com Pixinguinha e Benedito Lacerda em *André de*

¹³ Ver Bessa (2005) e Caldi (1999).

Sapato Novo, figura 19, RCA Victor, Catálogo N° 80-0577-a, Matriz N° S-078732-1, do compositor André Victor Corrêa:

Figura 19 - Exemplo de baixaria executada pelo saxofone tenor em André de Sapato Novo/Parte A

The musical score is for two staves: Flauta (Flute) and S. Tenor (Soprano Tenor). The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. Above measure 1 is a box labeled 'A'. Chords are indicated above the staff: Cm (measure 1), D7 (measure 2), Gm (measure 3), Gm (measure 4), and Em7(b5) (measure 5). The second system contains measures 6 through 9. Chords are indicated above the staff: Dm (measure 6), A7 (measure 7), and D7 (measure 8). Measure numbers 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 are written below the notes in the respective measures.

Fonte: Choro Duetos, Vol. 2 / Pixinguinha e Benedito Lacerda; coordenação de Mário Sève e David Ganc. - 1.ed. - São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

No trecho transcrito da parte A acima, percebemos que a baixaria do saxofone faz a função estrutural através do arranjo da música. No 8º compasso da parte A, a baixaria responde, com a nota mais grave da sua linha, a nota mais alta da melodia da flauta. A resposta é no contratempo da melodia e seguida de uma pausa. Ou seja, estabeleceu-se essa nota mais grave seguida de pausa para marcar a volta da melodia na parte A.

Vemos uma mistura bem sistemática (sistemática, pois vemos isso repetidamente em muitos contracantos de Pixinguinha) entre o uso de escalas e arpejos. Um outro ponto primordial para o entendimento dessas baixarias de Pixinguinha consiste em saber que juntamente a esses baixos melódicos do saxofone temos as baixarias nos violões de Dino e Meira. Quando ouvimos com atenção, observamos que esses dois violões garantem a direcionalidade da música, deixando Pixinguinha livre para “voar” pelos contracantos.

Na partitura transcrita acima, em baixarias longas ou curtas, notamos que o repouso dessas frases se dá através de notas diatônicas em graus conjuntos, como nos compassos 2-3, 3-4 e 7-8. Enquanto que os arpejos foram mais utilizados nos meios das frases, como nos compassos 4, 6 e 7. Em relação à tipologia das baixarias, vemos somente o uso de baixarias diatônicas e o uso de arpejos. Passemos para a parte B da composição:

Figura 20 - Exemplo de baixaria executada pelo saxofone tenor em André de Sapato Novo/Parte B

The musical score for Saxophone Tenor, Part B, consists of 17 measures. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-5, the second contains measures 6-9, the third contains measures 10-13, and the fourth contains measures 14-17. Chords are indicated above the staff: F7 (measures 1, 6, 10, 16), Bb (measures 3, 7, 11, 15), Bb/D (measures 5, 13, 17), A7 (measure 8), Dm (measure 9), Eb (measure 14), Ebm (measure 14), Gm (measure 15), and Cm (measure 16). The melodic line features various articulation marks, including slurs, accents, and staccato marks, indicating a rhythmic and expressive performance style.

Fonte: Choro Duetos, Vol. 2 / Pixinguinha e Benedito Lacerda; coordenação de Mário Sève e David Ganc. - 1.ed.
- São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

Na parte B, acima, já vemos outros caminhos muito expressivos e muito utilizados nas demais interpretações de Pixinguinha ao sax tenor. As baixarias do saxofone adquirem, nesta parte B, um modelo mais parecido com outras linhas melódicas, já analisadas anteriormente. Temos baixarias rítmicas com notas de aproximação cromática, como nos compassos 1, 3, 4, 11 e 12 e baixarias rítmicas com uso de inversões, como nos compassos 2, 6, 13 e 14. Baixarias melódicas foram usadas sempre com arpejos, como nos compassos 5, 8, 9, 15 e 16.

A função estrutural está clara com nota de aproximação cromática no início da seção, e um arpejo no penúltimo compasso, sugerindo a finalização da mesma (seção ou parte). Ainda temos o uso do *staccato*, que ajuda ritmicamente o grupo (o seu “balanço” ou o *swing*). A interpretação com o uso do *staccato*, embora simples, muda completamente a estrutura rítmica do acompanhamento. As baixarias incluem frases com fragmentos de escala cromáticas, diatônicas e mistas¹⁴. Ainda há o uso de arpejos com passagens cromáticas revelando a riqueza dessa linha de contracanto melódico.

¹⁴ Reforçamos que, no segundo capítulo, chamaremos de baixaria mista o modelo de baixaria que incluía passagens cromáticas, diatônicas e arpejos na mesma frase.

Vamos ao resumo da baixaria executada pelo saxofone em *André de Sapato Novo*:

- 1) Baixaria melódica com frases curtas e longas;
- 2) Baixaria rítmica com o uso de inversões para impulsionar a direcionalidade;
- 3) Função estrutural com apoio no início e no fim da parte (seção);
- 4) Uso de fragmentos de escala cromática, diatônica e mista;
- 5) Uso de arpejos e com desenhos sincopados;
- 6) Uso de articulação *staccato* para valorizar os desenhos rítmicos e ajudar o balanço do grupo.

1.5 O VIOLÃO DE DINO SETE CORDAS NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Os violonistas de sete cordas importantes do país não hesitam em afirmar, em entrevistas e depoimentos, a importância de Dino Sete Cordas na “escola” do violão sete cordas e em “fixar profissionalmente o violão de sete cordas no panorama da música brasileira (..) (BRAGA, 2002, p. 07).

Nascido em uma família de poucos recursos, precisou trabalhar desde muito cedo e ingressou no mercado de trabalho como operário em uma confecção de calçados. O aprendizado musical de Horondino da Silva ocorreu por meio de trocas informais, em casamentos, festas de família ou saraus, aos quais seu pai o levava para se revezarem ao violão. Outro professor de Dino foram os programas diários de rádio, nos quais se tocava choro, que Dino podia ouvir - e decorar - as conduções de Carlos Lentine e Nei Orestes.

Segundo Taborda (1995, p. 47), esses encontros foram determinantes na carreira de Dino, pois conheceu as duas pessoas que o levaram para o mercado de trabalho musical: Augusto Calheiros, o Patativa do Norte, e Jaco Palmieri, pandeirista do grupo Oito Batutas. E foi através desses músicos que Dino ingressou no mercado de trabalho artístico. Primeiro, acompanhando Calheiros em espetáculos de circos pequenos e periféricos, e com cachês baixos, mas que serviam para complementar o ordenado da confecção de sapatos. E, através de Palmieri, acabou conhecendo Benedito Lacerda e seu Regional.

Devido a esse contato, que mesmo breve marcou Benedito e seus músicos, Dino foi lembrado no começo de 1937 para substituir Nei Orestes, que estava se recuperando de problemas de saúde. Com o ingresso no Regional de Benedito Lacerda, Dino consegue largar o emprego na confecção de sapatos e toma parte num dos melhores grupos de choro da história. A biografia de Dino Sete Cordas, suas linhas de violão e sua importância na história do violão

brasileiro, foram estudadas nas dissertações de Taborda (1995) e na de Pellegrini (2005)¹⁵.

Dito isso, nosso estudo teve por foco a análise de algumas de suas linhas nas décadas 1950 e 1960, em que encontramos um violonista maduro e com a linguagem das baixarias de acompanhamento muito desenvolvida. Em nossa análise buscamos compreender o que foi incorporado ou amadurecido nessas linhas, a partir da influência que teve dos muitos instrumentistas anteriores a ele. Partimos, então, para a transcrição de trecho do primeiro fonograma escolhido.

1.5.1 REGIONAL DO CANHOTO EM *ENIGMÁTICO* (DATA: 1953)

Em 1950, o flautista Benedito Lacerda se afasta gradativamente do seu grupo para cuidar de assuntos políticos e pessoais, levando os músicos do regional a se separar do músico. Canhoto assume a direção do conjunto, que passa a se chamar Regional do Canhoto, e tem como integrantes os músicos oriundos da formação anterior, como Meira, Dino, Gilson e o próprio Canhoto, e novos, como Altamiro Carrilho, na flauta, e Orlando Silveira, no acordeão (FLORES, 2007, p.76 apud BITTAR, 2011, p. 91).

¹⁵ Deixamos aqui algumas indicações de trabalhos feitos na área do violão de sete cordas (que incluem Dino ou trabalhos sobre ele) e dos acompanhamentos no choro: Taborda (1995), Pellegrini (2005), Borges (2009), Geus (2009), Bittar (2011) e Lamas (2018). Ainda os métodos de Braga (2002) e Caetano (2011).

Figura 21 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Enigmático/Parte A

Violão

Measures 1-16 with chords: 1. Gm, 2. Cm, 3. D7, 4. Gm, D7, 5. Gm, 6. F(#5)/A, 7. E7, 8. Am, 9. Am, 10. Dm, 11. E7, 12. Am, Eb7, 13. Ab, 14. Gm, 15. D7, 16. 1. Gm, 2. Gm.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Nesta composição de Altamiro Carrilho, gravada pela RCA Victor, no Catálogo Nº 80-1083-a, de 1953, pelo grupo Canhoto e Seu Regional, temos nos compassos 1, 2, 9 e 10 a melodia da música, que foi tocada pelos “baixos” do violão.

Ao longo da música, Dino mesclou com muita habilidade o equilíbrio entre as baixarias rítmicas e melódicas. Nos compassos 3, 5, 6, 7, 11, 12 e 15, temos a condução por baixarias rítmicas e o uso de inversões com resoluções harmônicas nas tônicas e terças. Nos compassos 4, 13, 14 e 16, o violonista reforça a melodia com baixarias melódicas, através de frases diatônicas.

A função estrutural é vista nas duas finalizações da parte A (casas 1 e 2). Tanto para retornar para a parte A, quanto para seguir para a parte B, o violão foi responsável pela frase conclusiva. Na casa 2, além da conclusão, temos uma segunda frase que encaminha para a parte B.

Dois pontos nos chamam a atenção na parte A de *Enigmático*. O primeiro, é a ausência de arpejos, característica musical muito vista nas transcrições anteriores, principalmente nos instrumentos de sopro. O outro ponto, inédito até aqui, foi a utilização no

violão da técnica de *pizzicato*¹⁶. Esta técnica consiste no abafamento das cordas com a mão direita, para deixar o som seco e abafado, e foi usada na melodia da música, nos compassos 1, 2, 9 e 10. Não incluiremos o *pizzicato* nas articulações, como já afirmamos anteriormente. Iremos enquadrá-lo como uma técnica específica do violão, e não somente um recurso para a interpretação de frases e/ou notas.

Vamos ao resumo da baixaria executada pelo violão na parte A de *Enigmático*:

- 1) Baixa melódica curtas e baixaria rítmica com o uso de inversões para impulsionar a direcionalidade;
- 2) Função estrutural com a finalização da parte A (dois tipos de terminações);
- 3) Uso de baixarias diatônicas;
- 4) Ausência de articulações e de baixarias cromáticas, mistas e com arpejos;
- 5) Uso da técnica *pizzicato*.

Seguimos com a composição *Enigmático*, analisando, agora, sua parte C.

Figura 22 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em *Enigmático*/Parte C

Violão

1 (frase do 2o violão / Meira) **A** G 3 B7 4 Em C7 5 B7

6 C C#dim 7 G 8 B7 9 Bb7 D7/A

(frase do 2o violão / Meira)

10 G 11 B7 12 Em C7 13 B7

14 C C#dim 15 G Em 16 Am D7 1. G 2. G

(frase do 2o violão / Meira)

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

A parte C deste mesmo fonograma foi transcrita para entendermos que, ao contrário

¹⁶ Diferente do contrabaixo (e da família dos violinos), que se pinça a corda com o dedo, o *pizzicato* no violão usa o abafamento das cordas para gerar um som mais percussivo e escuro. Explicaremos com detalhes esta técnica no segundo capítulo.

de algumas baixarias livres, como as gravações de Octávio Dutra (Terror dos Facões), de Jorge (segunda formação do Choro Carioca), e dos discos de Pixinguinha e Benedito Lacerda, as linhas de baixo de Dino e Meira foram muito bem pensadas e arrançadas neste fonograma.

A “sistematização” dos arranjos para dois violões também foi uma construção acumulada de anos e anos de vivência e prática com a música, e construída pelas mãos de diversos instrumentistas e arranjadores. Poderíamos conjecturar que a base para o arranjo de dois violões estaria na escrita para tuba e bombardino, ou mesmo para oficleide e violão. De fato, anteriormente aos arranjos para dois violões, como vemos nesse fonograma, a organização das linhas de baixo em grupos como o Choro Carioca, nos parece baseada na diferenciação ou separação entre as duas formas de condução de baixarias: a baixaria rítmica e a melódica.

A linha de baixo no choro, sob o aspecto dos arranjos para dois violões, ganhou um novo capítulo com Dino e Meira. A clareza construída com os anos da atuação lado a lado (aproximadamente 45 anos tocando juntos) possibilitaram a maturidade do “papel” ou função de cada um nas gravações e apresentações. E, claro, a capacidade musical para elaboração de arranjos muito bem organizados, em que os violonistas aprimoraram a técnica de duas linhas de baixarias melódicas tocadas ao mesmo tempo. Neste caso, as linhas eram arrançadas em intervalos de terças e sextas (e algumas vezes em quartas).

No começo da dupla Dino-Meira, tanto um, quanto o outro, executavam frases e condução rítmica dos acordes, embora, Dino sempre tenha ficado mais com as frases e Meira com as levadas (condução dos acordes no violão). Entretanto, segundo Bittar (2011), isso foi se tornando mais definido com o tempo, ficando Dino nas baixarias e Meira com as levadas e aberturas de vozes nas baixarias. Neste fonograma, em determinados momentos, não conseguimos distinguir qual dos dois violões está fazendo o quê. Isso, claro, devido a alguns fatores como: falta de clareza na qualidade da gravação na época, o fato de os dois músicos usarem violões de seis cordas, e ainda a capacidade e o talento de Meira para frasear as baixarias.

Pela sonoridade dos violões, acreditamos que Meira tenha participado na execução das linhas de baixo da parte C, transcrita acima. Acrescentamos essas três frases, que nos parece ser de Meira, por serem determinantes na função estrutural da parte C. Porém, como se pode notar na partitura, denominamos esses três pontos como “baixaria do 2º violão / Meira”.

Começamos nossa análise ressaltando que a função estrutural na parte C foi executada pelo segundo violão, como acabamos de mencionar. De maneira clara, o segundo violão introduz a parte C (compasso 1), faz a ponte para sua repetição (compasso 17), e também faz a finalização da seção (compasso 18).

A direcionalidade é vista no encadeamento dos baixos rítmicos com o uso de inversões, como nos compassos 4, 7, 8, 12 e 14, e nas frases curtas dos compassos 2, 3, 5, 6, 10, 11, 13, 15, 17 e 18. Os violonistas usam na maior parte do tempo as baixarias diatônicas. Como exceção, temos baixarias com fragmentos de escala mista feitas pelo segundo violão (Meira) nos compassos 1, 5, 6 e 13. A baixaria melódica do compasso 6, de Meira, é repetida no compasso 14. Contudo, optamos por escrever no compasso 14, somente o violão de Dino.

Vamos ao resumo da baixaria executada pelos violões em *Enigmático*:

- 1) Baixaria melódica com frases curtas e baixaria rítmica com o uso de inversões para impulsionar a direcionalidade;
- 2) Função estrutural com frase no início, meio e fim da seção;
- 3) Uso baixarias diatônicas e mistas;
- 4) Ausência de articulações e baixarias com arpejos.

1.5.2 GRUPO DE ALTAMIRO CARRILHO EM *OS CINCO COMPANHEIROS* (DATA: 1964)

Segundo o pesquisador Remo Pellegrini, um dos discos de maior referência para o aprendizado do violão de sete cordas é o álbum *Chôros Imortais* (sic), de Altamiro Carrilho (PELLEGRINI, 2005, p. 60). Lançado pela gravadora Copacabana, Catálogo Nº CLP 11360, no ano de 1964, *Chôros Imortais* (sic) tem em seu repertório choros de vários compositores, como Pixinguinha, Dante Santoro, Honorino Lopes, Jacob do Bandolim, José Toledo e Rubens Leal Brito, e, como grupo acompanhante, o Regional de Canhoto. Todas as músicas do disco se tornaram, ou já eram, clássicos do choro e fazem parte, quase que obrigatoriamente, do repertório das rodas de choro.

Onze anos depois da gravação de *Enigmático*, e ao lado de praticamente os mesmos músicos (Regional do Canhoto), a execução de Dino Sete Cordas soa mais madura e apresenta uma técnica rebuscada ao violão. Nos parece que a convivência do violonista com os mestres Tute, Pixinguinha e Benedito, e sua relação com músicos de “primeira linha”, como Canhoto e Meira, em conjunto com sua musicalidade extrema e sua dedicação ao instrumento, tornou-o o profissional celebrado e reconhecido por seus pares.

Transcrevemos 3 trechos da música *Os Cinco Companheiros*, por conter parte fixas e partes livres, nas quais o violonista demonstra uma maturidade ímpar. A composição *Os Cinco Companheiros* é de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Figura 23 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Os Cinco Companheiros/Parte A

A

The musical score is written for Violaão (7-string guitar) in 2/4 time. It consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The chords indicated above the staff are: Measure 1: Dm; Measure 2: A/C#; Measure 3: C dim; Measure 4: G7; Measure 5: C7; Measure 6: F; Measure 7: Dm; Measure 8: A; Measure 9: E7; Measure 10: A7; Measure 11: D7; Measure 12: Gm; Measure 13: G#dim; Measure 14: A7; Measure 15: Bb7; Measure 16: Dm. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing triplets or syncopated rhythms.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

O movimento dos primeiros quatro compassos, com baixarias melódicas curtas, que começam no segundo tempo do compasso e terminam na inversão do acorde seguinte, acontece sempre em resposta à melodia principal¹⁷.

As inversões dos baixos, do primeiro até o quinto compasso, no acorde de C7, estabelecem a direcionalidade da música. As baixarias com frases curtas possuem fragmentos de escalas diatônicas e mistas. Se temos muitas baixarias curtas, como nos compassos 1, 2, 3, 4, 6, 14 e 16, vemos uma grande frase partindo do compasso 9 e indo até o compasso 11, que difere de outras frases analisadas anteriormente em nosso estudo pelo seu tamanho. As baixarias rítmicas também foram usados pelo violonista, como vemos nos compassos 5, 7, 8, 12, 13 e 15. A direcionalidade proporcionada pelo uso das inversões nos baixarias rítmicas é vista nesse fonograma pela evolução dos acordes (o uso de dois acordes por compasso) e não exatamente pela alternância de notas dentro de um mesmo acorde. Somente nos compassos 5 e 12 temos baixarias rítmicas com inversões num mesmo acorde parado. No compasso 12, vemos ainda o uso de uma célula rítmica sincopada de duas notas (3ª e 9ª do acorde de Gm menor) que repousa na tônica do acorde de G# diminuto.

Na baixaria longa, que se inicia no compasso 9, Dino usa uma passagem com notas cromáticas, que repousam na 9ª menor do acorde de A7 (a nota Si bemol). É interessante perceber que a primeira nota do acorde de A7 (compasso 10) é a nota dissonante 9ª menor, um

¹⁷ Na gravação desta música, em 1940 por Pixinguinha, temos esses contracantos iniciais de forma muito similar.

Si bemol. Porém, mais surpreendente ainda é perceber que, na verdade, o violonista inicia essa frase de caráter dominante ainda dentro do acorde anterior (o acorde F Maior do compasso 9). Continuando, o repouso dessa frase acontece dois compassos e meio depois na tônica de Gm menor. No acorde de D7, anterior ao Gm menor, a linha de baixo se inicia pela 3ª Maior (Fá sustenido) e segue da 9ª menor (Mi bemol) até a 7ª menor com notas cromáticas. Analisando a frase inteira, temos nos tempos fortes as notas Si bemol (9ª menor de A7), Dó sustenido (3ª Maior de A7), Fá sustenido (3ª Maior de D7) e Dó natural (7ª menor de D7). Nesta longa baixaria descrita agora, Dino mescla com sabedoria arpejo e notas diatônicas e cromáticas.

Para terminar, vemos um grande amadurecimento da linha de baixo de Dino, ao perceber a riqueza rítmica dessa baixaria longa, que tem tercina de semicolcheia no começo da frase, semicolcheia no meio (e em sua maior parte), e colcheia no final. Uma variação de três rítmicas diferentes dentro de uma mesma frase.

A função estrutural também é de responsabilidade do violão de sete cordas, como no compasso 16, em que uma baixaria curta, misto de notas diatônicas e cromáticas, repousa no primeiro compasso da parte B (um acorde de Fá Maior).

Seguimos com o resumo da baixaria executada pelo violão na parte A de *Os Cinco Companheiros*:

- 1) Baixaria melódica com frases curtas e baixaria rítmica com o uso de inversões (impulsionar a direcionalidade);
- 2) Baixaria melódica com uma frase longa e ritmicamente rica;
- 3) Função estrutural com baixaria na transição da parte A para a parte B;
- 4) Uso de passagens diatônicas, mistas (com notas diatônicas, cromáticas e arpejos) e em arpejo.

Seguimos com a parte B2 de *Os Cinco Companheiros*.

Figura 24 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em *Os Cinco Companheiros/Parte B2*

B2

Violão

1 F 2 Gm 3 C7 4 F

5 A7 6 Dm 7 G7 8 C7

9 D7 10 G7 11 C7 12 F

13 G#dim 14 F Dm 15 Gm C7 16 F Edim

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

As baixarias da parte B2 de *Os Cinco Companheiros* são um exemplo muito interessante para nossa análise. Temos todos os elementos já vistos anteriormente, porém, o que surpreende é a maneira como esses elementos são usados. As baixarias, sejam curtas ou longas, fazem sentido ao longo do desenvolvimento da seção, ao mesmo tempo em que dialogam respeitosamente com a melodia.

As baixarias rítmicas dos compassos 1, 5, 7, 9 e 11 usam as inversões que proporcionam a direcionalidade da música. O domínio das frases longas no violão é o grande acréscimo visto neste fonograma, em comparação com outros anteriores. Nos parece uma influência clara de Pixinguinha e suas longas baixarias em contracanto nas gravações da década de 1940 e 1950, ao lado de Benedito Lacerda.

No compasso 2 e 3, o motivo melódico de aproximação cromática (com exceção do 3º motivo, que é diatônico) de duas notas com repouso na terceira resulta numa baixaria longa, que resolve somente no primeiro tempo do compasso 4. Porém, Dino ainda emenda uma frase de dois tempos, que se inicia com o mesmo motivo de aproximação cromática de duas notas, que resolverá na 3ª Maior do acorde de A7, do 5º compasso. Chamada por Braga (2002, p. 34) de “técnica de pergunta e resposta”, essas duas frases se complementam. Essas serão vistas em outras performances do violonista. Dino usa baixarias longas misturando frases com notas diatônicas e cromáticas e arpejos, como nos compassos 6 e 10, e uma frase longa em fusa com notas diatônicas.

A função estrutural é vista no compasso 16, com uma baixaria em arpejo que leva ao tom da parte A da música. E a articulação *legato* é vista em dois momentos da música. No violão, veremos que em passagens rápidas, o *legato* será de grande uso, visto a dificuldade de tocar todas as notas com a dedeira.

Vamos ao nosso resumo da baixaria do violão na parte B2 de *Os Cinco Companheiros*:

- 1) Baixaria melódica com frases curtas e baixaria rítmica com o uso de inversões (impulsionar a direcionalidade);
- 2) Baixaria melódica com frases longas e ricas ritmicamente;
- 3) Função estrutural com frase de transição no final da seção que encaminha a seção nova;
- 4) Uso de baixarias diatônicas, cromáticas, mistas e com arpejos;
- 5) Uso de divisão em fusa (visto pela primeira vez);
- 6) Articulação *legato*.

Como referido acima, as baixarias longas e mais estruturadas (inclusive com divisões rítmicas diferentes ao longo da mesma) nos chamaram a atenção nesta transcrição. O andamento médio (por volta de 70 bpm) pode ter sido um facilitador para esse tipo de performance. Porém, analisando atentamente, é nítido que Dino amadureceu sua visão do contracanto como um organismo vivo e autônomo. Pixinguinha pode ter sido uma grande influência neste ponto específico? Sim. Contudo, jamais saberemos com exatidão. Podemos dizer que os contracantos de Pixinguinha “faziam sentido por eles mesmos”, tamanha a capacidade de composição do músico. É fato que Dino deve ter incorporado muito conhecimento musical com a vivência ao lado de Pixinguinha. Colocaremos mais um pequeno trecho, na figura 25, para mostrar como Dino assimilou o conceito de baixarias maiores e mais bem elaboradas ritmicamente.

Figura 25 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em *Os Cinco Companheiros*



Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Como vemos acima, a baixaria é composta em cima de três compassos, com resolução no quarto compasso. Dino usa, na mesma frase, notas diatônicas e arpejos. Ele inicia a baixaria com uma passagem diatônica para fazer soar a mudança de acorde, de Bb Maior para Bb7, para, daí, emendar os arpejos.

É interessante perceber que o violonista usa o arpejo de Bb7 com 9^a (a nota Dó). É uma sonoridade mais complexa para a época, afinal, estamos falando de uma linha de baixo do ano de 1964, dentro do ambiente do choro. A resolução no 4º compasso é na terça do acorde de Eb Maior (na nota Sol). Em seguida, o violonista emenda uma passagem cromática que irá repousar na terça menor do acorde Ebm menor (nota Sol bemol). Esta última nota (Sol bemol) não está na partitura.

Como estamos discutindo a incorporação e o acréscimo de novas sonoridades nas baixarias do choro, decidimos dar atenção maior a este fonograma. Especialmente, nos chamou a atenção o uso de baixarias maiores e mais elaboradas ritmicamente.

1.5.3 JACOB DO BANDOLIM E SEU CONJUNTO ÉPOCA DE OURO EM *RECEITA DE SAMBA E INGÊNUO*

Para finalizar as análises desse capítulo, buscamos trechos das músicas *Receita de Samba* (Jacob do Bandolim) e *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), gravadas no álbum *Vibrações*. Este álbum é considerado, ao lado dos dois discos de Cartola, como álbuns indispensáveis para se aprender a linguagem do violão de sete cordas.

O álbum de Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro, foi gravado em 1967 pela RCA Victor, no Catálogo N° BBL 1383, e tem no grupo de músicos Dino, no violão de sete cordas, César Farias e Carlinhos, nos violões de seis cordas, Jonas, no cavaquinho, Gilberto d'Ávila, no pandeiro, e Jorginho, nos demais instrumentos de percussão. Começamos com a música *Receita de Samba*, do próprio Jacob, da qual veremos a parte A completa. Separaremos a mesma em A1 e A2 para facilitar nossa análise.

Figura 26 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em Receita de Samba /Parte A1 e A2

Violão

The musical score is written for a seven-string guitar in 2/4 time. It consists of two parts, A1 and A2, separated by a double bar line. The key signature has one sharp (F#). The score includes measure numbers 6 through 40. Chords are indicated above the staff: G, D7(#5), G, Cm6, G7, C, A7, D7, G, Cm6, G, G(#5), C, E7, Am, A#dim, G/B, E7, Am7, D7, G. The melodic line is written in treble clef. There are some annotations like 'c/abaf.' and 's/abaf.' below the staff. The score ends with a double bar line at measure 40.

Fonte: Transcrição de Pellegrini (2005, p. 189).

Nas partes A1 e A2, podemos começar destacando a função estrutural da linha de contracanto. O violão prepara tanto o início da parte A1, quanto sua volta, A2, e também a entrada da parte B1. A preparação inicial é longa (dois compassos) e começa com uma baixaria diatônica de dois tempos em cima do acorde de G Maior, que repousa na 5ª aumentada do acorde de D7(#5), no compasso seguinte.

A introdução, com cavaquinho, pandeiro e tamborim, nos remete ao Conjunto Gente do Morro, de Benedito Lacerda; grupo que mudou o paradigma de acompanhamento de choros (ARAGÃO, 2011, p. 186). Para preparar o A1, Dino toca no último tempo da introdução um ritmo sincopado típico do samba: pausa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia.

As baixarias nas partes A1 e A2, mais do que responder à melodia principal, são responsáveis por mostrar as mudanças de acordes e dar o sentido de direcionalidade. Dino estabelece o acompanhamento de dois em dois compassos, sendo o primeiro compasso feito por baixarias rítmicas e, o segundo, como vamos mostrar, por baixarias melódicas. Temos esse modelo nos compassos 9-10, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, na parte A, e 25-26, na parte A2. As baixarias usadas nas frases são com notas diatônicas (nos compassos 10, 18 e 20, da parte A1), com notas cromáticas (nos compassos 14, 26, 31, 32, 33 e 34, da parte A2), fragmentos de escala mista (compasso 14, da parte A1, e 26 e 40, da parte A2) e arpejo (compasso 16, da parte A1).

Outro ponto interessante é o ritmo de alguns baixos. Dino usa bastante o desenho de colcheia pontuado e semicolcheia para as baixarias rítmicas, como nos compassos 11, 12, 13, 15, 21 e 22, da parte A1. Na seção A2, o músico usou menos (somente nos compassos 28 e 36). Nas partes em que o desenho da baixaria é somente a semínima ou colcheia, Dino trabalha com as inversões dos acordes e, ao contrário de outras músicas, não repete nenhuma nota em nenhum momento. Isso, nos chamou a atenção.

Sobre a sonoridade do violão, Dino estabelece para a parte A inteira o som abafado (e fechado), que como dissemos anteriormente recebe o nome de *pizzicato*. Na parte B, para contrapor, o violonista usa o som aberto sem abafamento. Tanto o *pizzicato*, quanto as baixarias rítmicas com inversões, ajudam o sentido de direcionalidade. Por mais que Dino toque de forma livre a parte A1, vemos que o violonista usa os mesmos elementos rítmicos na seção A2, com uma mudança de concepção na linha de baixo do meio para o final desta parte, quando uma sucessão de frases curtas encadeia as várias mudanças de acorde para encerrar a mesma.

Seguimos com nosso resumo da baixaria executada pelo violão de sete cordas nas partes A1 e A2 em *Receita de Samba*:

- 1) Baixarias melódicas com frases curtas (sempre na transição dos acordes) e baixarias rítmicas com o uso de inversões (sentido de direcionalidade);
- 2) Função estrutural com frases nas transições de todas as partes;
- 3) Uso de baixarias diatônicas, cromáticas, mistas e com arpejos;
- 4) Uso do *pizzicato* ou abafamento.

A próxima e última análise é a repetição da parte B da música *Ingênuo*, composta por Pixinguinha (Pixinguinha e Benedito Lacerda).

Figura 27 - Exemplo de baixaria executada pelo violão de sete cordas em *Ingênuo*/Parte B2

parte final B1

C/E E $\flat$ m6/G $\flat$ 2 F 7 3 B $\flat$ 4 F(#5) 3 3

B2

Violão

6 B $\flat$ 3 7 D7/A 8 D7/A 3 3

9 G7 10 G7 11 Cm G7 12 Cm 3 3

13 E dim 14 E dim 15 B $\flat$ D7/F# 16 Gm Gm/F

17 C7/E 18 C7 19 F7 Cm 20 F7 A $\flat$ 7

21 D $\flat$ 22 D $\flat$ 3 23 C 24 C 3 3

25 B $\flat$ 26 B $\flat$ 3 27 D7/A 28 D7/A s/abaf.

29 E $\flat$ Gm/D 30 C#dim 3 31 D7 A $\flat$ 7 32 G7 G/F

33 C/E E $\flat$ m6/G $\flat$ 34 F 7 35 B $\flat$ 36 G $\flat$ 7 C7

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Começaremos com a função estrutural. Em *Ingênuo*, vemos frases de transição entre o B1 e B2, e entre o B2 e a volta ao A. A baixaria que finaliza a parte B1 e inicia o B2

(compasso 3 e 4) mostra uma alta complexidade rítmica misturando colcheias e sextinas. Dino mistura arpejo, escala hexafônica e passagem com notas cromáticas nesta mesma frase, algo novo em nossa análise. O final do B2 possui uma frase de transição para a volta ao A em arpejo. A sonoridade é bem diferente devido ao uso do acorde substituto do quinto grau de Fá Maior (Gb7), seguido pelo quinto grau (C7). Temos, então, o arpejo de Gb7, no primeiro tempo, e o arpejo de C7, no segundo tempo. Aqui, uma outra sonoridade diferente.

Por ser uma música lenta, vemos baixarias longas que ocupam o compasso inteiro, como nos compassos 6, 8, 9, 12, 20, 22, 24, 26, 28, 35 e 36. Nessas frases maiores, temos passagens com notas diatônicas (compassos 6 e 8), cromáticas (compasso 20), fragmentos de escala mista (compasso 12), arpejos e notas de passagem (compasso 9, 22, 24, 26 e 36), e somente arpejos (compasso 28 e 35). Nos parece que pelo motivo do andamento lento não vemos as baixarias rítmicas bem marcadas ou com alternância dos baixos em um mesmo acorde. Pelo contrário, observamos baixos que duram um compasso inteiro, como nos compassos 5, 7, 13, 14, 21, 23 e 25. Uma direcionalidade clara e robusta não parece ser tão necessário em música lentas, quanto em andamentos mais rápidos.

Pelo caráter lento, notamos também que Dino não usa com frequência o som abafado do violão. Com exceção, a frase do compasso 28, em que todos os instrumentos fazem uma pausa e Dino responde usando a técnica do *pizzicato* (abafamento) para valorizar sua frase.

Vamos ao resumo da baixaria executada pelo violão de sete cordas em *Ingênuo*:

- 1) Baixaria melódica com frases grandes em diversos momentos da seção;
- 2) Ausência de baixaria rítmica e, conseqüentemente, o sentido usualmente analisado da direcionalidade;
- 3) Função estrutural com frases nas transições de todas as partes, inclusive no meio da seção;
- 4) Baixarias diatônicas, cromáticas, mistas, com arpejos e ainda frase com o uso da escala hexafônica;
- 5) Uso da técnica de *pizzicato*.

1.6 REFLEXÕES SOBRE AS BAIXARIAS NA MÚSICA POPULAR NO SÉCULO XX

Como vimos no início deste capítulo, nossa ideia foi percorrer quase 70 anos da música popular brasileira para entender como essas baixarias foram se transformando pelas mãos de diversos instrumentistas.

Selecionamos fonogramas nos quais estas linhas tiveram um papel fundamental na sonoridade dos grupos escolhidos. Ou seja, para esses grupos e para esses instrumentistas, as

linhas de baixo e sua condução se mostravam importantes na concepção dos arranjos do conjunto.

Como veremos em nosso segundo capítulo, as baixarias estiveram presentes nas diversas formações musicais através de um repertório em comum. Das bandas de música, até formações com base de violão e cavaquinho, esses repertórios compartilhados possibilitaram que as baixarias caminhassem do oficleide e do bombardino para o violão e o trombone (e vice-versa), levadas por uma quantidade significativa de músicos, que atuaram nos diversos tipos de trabalhos musicais. As baixarias receberam a herança da cultura musical europeia e da cultura musical africana, presente no país desde o século XVI.

Entendemos que as baixarias foram se estabelecendo na música popular urbana como uma teia, que esticada, perpassou diversos ritmos, até se consolidar nos gêneros urbanos, como o samba e o choro.

Essa música popular urbana, que no século XIX ainda não possui uma identidade fechada, foi se misturando de maneira informal em cerimônias seculares e católicas, em batuques e cerimônias religiosas africanas, em cine-teatros com pequenas orquestras e bandas de música, em cafés e chopes berrantes (quiosques ou bares com venda de bebidas diversas), e em festas em casas de família de classe média, ao longo de quase todo este século e o início do século XX. E sob este guarda-chuva musical e social, em que acontecia a fusão das culturas brasileira, europeia e africana, mas importante do que o gênero, propriamente dito, era a maneira de se tocar (e seus códigos para interpretar, acompanhar, harmonizar, improvisar, compor, cantar e dançar). É importante compreender que sob este “guarda-chuva musical” se tocava tanto a polca, o *schottish*, o maxixe, a *habanera*, o samba, quanto a valsa, a modinha e o lundu.

As heranças recebidas pelas baixarias serão estudadas no segundo capítulo deste trabalho. E antes de apresentarmos nossos resultados, reforçaremos que o conhecimento de tradições musicais europeia e africana, mesmo que de uma maneira informal, moldou a forma como os músicos desenvolveram as diversas formas do “tocar”. Para afirmar essa ideia, citaremos o músico e professor José Alexandre Carvalho (2006, p. 11).:

Herdeira de toda tradição melódico-harmônica da música europeia, a linha de baixo na música popular surgida nas Américas, incorporou a rítmica africana, multiplicando-se numa infinidade de novos padrões. Uma das características da música popular é o uso dos instrumentos de percussão na marcação do ritmo, construindo juntamente com os instrumentos de harmonia e os baixos a base rítmico-harmônica, conhecida como “levada” (em inglês *groove*), que é elemento fundamental para dança. A linha de baixo por estar intimamente ligada a estruturação das levadas, foi influenciada pelos novos ritmos e acentos, transformando-se, sem perder, no entanto, sua importância harmônica e formal

Chegamos a mesma conclusão que Carvalho, entendendo que a linha de baixo no choro “trouxe”, mesmo que de uma maneira informal, uma lógica de construção baseada na música europeia e em sua organização formal (relativo ao conhecimento formal e estruturado). E, claro, como já mencionamos acima, misturado com a tradição africana em território brasileiro, o que implica muitos outros aspectos musicais e sociais pertinentes ao seu desenvolvimento.

Partindo para o foco do nosso estudo, vimos que as baixarias estiveram presentes desde a virada do século XIX para XX, até se estabelecerem no violão, em definitivo, na década de 1950. Quando juntamos todas as informações analisadas por nós, podemos afirmar que algumas características-chaves estiveram presentes ao longo de todo o século XIX. Vamos aos pontos principais.

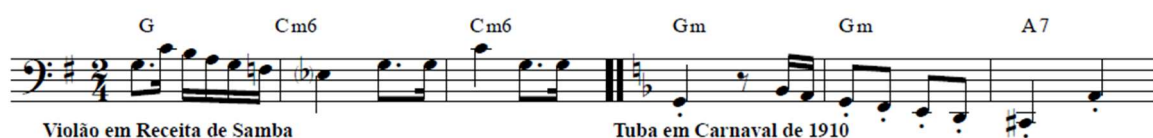
A **função estrutural** apareceu em 20 dos 22 exemplos transcritos por nós. O ponto interessante é percebermos, que com o passar do século, a linha de baixo foi ganhando contornos cada vez mais amplos e incorporando novos elementos rítmicos e melódicos, assim como ampliando sua atuação na estruturação das músicas. Com o tempo, foi deixando de somente fechar as seções para se estabelecer como uma frase de ligação, através do aumento do seu tamanho, entre as várias partes da música – inclusive, podendo preparar mudanças de tonalidade, por exemplo. É importante dizer que a função estrutural da linha de baixo não virou uma regra obrigatória, mas que, como Braga (2002) bem descreve, virou um elemento importante dentro da construção de uma boa baixaria.

A **tipologia das baixarias** também é algo interessante de se perceber com o passar do tempo. E, por questão lógica, as baixarias estão em todas as músicas analisadas. As frases mais usadas em nossa análise usam notas diatônicas aos acordes maior e menor. Porém, somando-se a essas, vieram frases com notas cromáticas, fragmentos de escala mista, que como já explicamos anteriormente, são passagens que misturam notas diatônicas, cromáticas e arpejos em uma mesma frase, e os arpejos. O conceito dos **tipos de baixarias** foi recolhido de Braga (2002), e vamos descrevê-los da maneira abaixo:

- Baixaria diatônica: contém notas da escala do acorde.
- Baixaria cromática: caracteriza-se pelo uso de cromatizações ou fragmentos da escala cromática.
- Baixaria arpejada: usam-se os arpejos dos acordes do momento.
- Baixaria mista: contém as três baixarias descritas anteriormente.

Nossas baixarias foram se transformando e se sistematizando ao longo da primeira metade do século XX. É significativo percebermos que frases feitas em 1910 continuaram sendo usadas na década de 1960, como o 3º e 4º compasso, de *Carnaval de 1910*, comparado com o 10º e 11º compasso, de *Receita de Samba*, como na figura 28 abaixo. Pela natureza tonal do choro, continuamos usando ainda muitas dessas baixarias até hoje, 2020. Esse apontamento, como podemos comparar através da figura 28, reforça a certeza de que o conhecimento é um processo de muitas mãos.

Figura 28 - Comparação entre as frases do violão e da tuba, em *Receita de Samba* e *Carnaval de 1910*



Fonte: Transcrições de Pellegrini (2005, p. 189) e do autor (2020).

Desde a *Vacina Obrigatória*, de 1904, até *Ingênuo*, seja no violão, tuba, oficleide e/ou saxofone, todos os instrumentistas transcritos neste trabalho usaram em maior ou menor volume o conceito técnico de “direcionalidade”; seja através de baixarias rítmicas e suas inversões, ou sentida nas baixarias melódicas, principalmente, em frases mais curtas.

Um pequeno parêntese. No começo de nossa análise ainda não tínhamos certeza de que os elementos musicais seriam repetitivos, nem exatamente quais seriam esses. Por isso, fomos amadurecendo nossa nomenclatura, buscando uma formatação. Aproveitamos conceitos e nomes de Carvalho (2006) e Braga (2002) e traremos outros nomes e conceitos de outros autores no segundo e terceiro capítulos.

As **articulações** são elementos de extrema importância em uma linguagem musical. Tanto nos sopros, quanto nas cordas, eles estão presentes na performance do instrumentista e no estudo do instrumento, seja um estudo formal ou informal. Vemos o exemplo de *Belinha*, de 1904, em que a tuba impulsiona o grupo para frente usando em sua condução a articulação *staccato*. Em passagens mais rápidas e com frases maiores, pudemos ver o uso de *legato* em exemplos como *Carnaval de 1910*. No violão, o uso dessas articulações passa a ser possível de observar a partir de 1940, sendo que a qualidade das gravações possibilita a audição mais fidedigna de detalhes do áudio. De um modo geral, o violão incorporou o *legato* de maneira consistente. O *staccato* tradicional é usado no violão em momentos de ataque seguido de breque ou pausa. Contudo, o violão desenvolveu em uma técnica própria, parecida com o *staccato*- o

efeito de “cortar o som”, ou abafá-lo continuamente. A esse efeito, que gera um som abafado e percussivo, foi dado o nome de *pizzicato*, que virou uma maneira própria de acompanhar alguns ritmos mais balançados como o maxixe, por exemplo. Em nossos exemplos, demos o nome de abafamento ou *abaf*. Braga (2002) ainda denomina esse som específico de efeito tuba.

Através da nossa análise histórica, concluímos que esses quatro elementos musicais (a função estrutural, a tipologia das baixarias, a direcionalidade e as articulações) são essenciais à boa construção dessas linhas de contracanto. Braga (2002) e Caetano (2011) colocam em seus métodos de violão de sete cordas esses quatro elementos como indispensáveis para a boa construção de uma linha de “baixaria”. Os dois violonistas acrescentam discussões, que ficaram de fora do escopo da nossa pesquisa, como o uso da dedeira e o preenchimento harmônico. Sendo o foco final de nossa pesquisa as baixarias nos contrabaixos elétrico e acústico, não achamos necessários incluí-los em nossa discussão.

O que faremos no próximo capítulo é entender qual foi a Herança herdada pelas linhas de baixo do choro e discutir, mais especificamente, a adaptação dos elementos idiomáticos presentes nas linhas do violão para os contrabaixos. Para isso, faremos a análise de inúmeros exemplos de linhas de sete cordas, em diversas formações musicais, e sua adaptação aos contrabaixos elétrico e acústico.

A decisão de delimitar nossa discussão entre o violão e o contrabaixo, se deu por três motivos. O primeiro foi por um motivo técnico e de sonoridade. Os dois instrumentos usam a técnica de cordas dedilhadas ou pinçadas, embora o contrabaixo tenha desenvolvido a sistema de apoio ao pinçar a corda. O segundo motivo é orquestral. Tanto o violão, na formação regional, quanto o contrabaixo em formações de trio e quarteto, possuem a responsabilidade de conduzir a linha de baixo; ao contrário dos instrumentos de sopros de acompanhamento analisados por nós, como o oficleide e o bombardino, que tocavam a linha melódica tenor, ou mesmo baixo, tendo sempre o apoio de um violão que garantia os baixos dos acordes. E, finalmente, por ser o violão, o instrumento que formatou em definitivo o resultado sonoro dessas linhas de “contracantos graves”, que tudo indica ter vindos dos instrumentos de sopro (ARAGÃO, 2011, p. 117, 205).

2 ESTRUTURAÇÃO DA LINHA DE BAIXO NO CHORO

Este segundo capítulo de nossa dissertação utilizará as características chaves delimitadas em nosso primeiro capítulo como material metodológico para as análises comparativas entre os instrumentos violão de sete cordas e os contrabaixo elétrico e acústico. Essas características chaves, que podemos compreender como os elementos musicais idiomáticos inerentes a uma boa linha de baixo no choro, serão denominadas a partir de agora de Características Básicas e de Elementos Técnicos.

As Características Básicas irão abranger dois elementos primordiais na estruturação de uma linha de baixo: a direcionalidade e a função estrutural. Essas características estruturais foram investigadas dentro de uma perspectiva histórica, buscando compreender a herança recebida pelo choro de outros gêneros musicais, assim como a influência de fatores histórico-sociais.

Seguindo essa sequência metodológica, mostramos que o choro herdou estes elementos estruturais intrínsecos à construção de uma linha de baixo da música de concerto e das bandas de música. Vimos também, através de exemplos e de análises, que as Características Básicas estão presentes de maneira consistente na elaboração das linhas de baixo no choro. A fundamentação do baixo do acorde, que é uma característica primordial à linha de baixo, não será mencionada de maneira separada, por ser parte *sine qua non* a qualquer tipo de linha de baixo.

A partir dessa discussão mais abrangente, na qual buscamos similaridades ou influências históricas da música de concerto e do repertório escrito para as bandas civis e militares no Brasil, fecharemos nossa discussão para elementos pertencentes somente ao idioma do choro. Uma análise musical desses elementos idiomáticos pertencentes às linhas de baixo no choro, como a tipologia das baixarias, as articulações, o uso da dedeira e do acompanhamento harmônico, foi feita buscando os pontos convergentes e divergentes quanto à adaptação dessas mesmas linhas de baixo do violão de sete cordas para os contrabaixos elétrico e acústico.

Esses Elementos Técnicos (idiomáticos) vistos nas linhas de baixo do violão de sete cordas no choro já foram descritos de maneira organizada nos métodos de violão de sete cordas de Luiz Otávio Braga (Braga, 2002) e Rogério Caetano (CAETANO, 2010, organizado por Marco Pereira). Em Braga, ganharam o nome de “Técnicas de Baixarias”, e em Caetano, de “Elementos Técnicos”, e são os pontos essenciais vistos nas baixarias do choro, podendo ser utilizados em maior ou menor medida, de acordo com a melodia da música e a performance do

instrumentista. Adotamos a terminologia de Caetano (2010).

Para além dos pontos propostos em nossa análise, as adaptações entre os instrumentos levarão em conta os aspectos técnicos de cada instrumento, que hora dificultam, e hora facilitam, a performance analisada. Em alguns exemplos, tentamos indicar, mesmo que de maneira superficial, pois isso implicaria estudos cognitivos, qual o nível esperado do músico para ter êxito no uso de uma determinada linha. Com isso, esperamos encontrar “modos de uso” para os contrabaixistas, ao final deste capítulo.

Se, no primeiro capítulo, colocamos um período determinado para a nossa análise (de 1900 até 1967), acreditando ser esse o período em que as baixarias se estabeleceram de forma definitiva nos violões de sete cordas do choro, neste segundo capítulo, como o intuito foi a comparação entre o violão de sete cordas e os contrabaixos, entendemos que não há a necessidade de fecharmos um escopo de tempo.

Partimos, então, para as características básicas herdadas pelo choro.

2.1. HERANÇAS DA MÚSICA DE CONCERTO

Segundo Carvalho (2006, p. 43), as linhas de baixo na cultura musical ocidental, tanto no âmbito da música popular quanto no âmbito da música erudita, guardam semelhanças quanto à sua origem, função e estrutura. O pesquisador descreve que as mesmas estão relacionadas, na verdade, ao surgimento da tonalidade, no final do Renascimento, “onde o sistema maior-menor se estabelece, e com exceção das músicas atonais, mantém sua importância até os dias de hoje”.

A ideia de tonalidade surge em função de uma série de transformações na organização musical, em função da substituição gradual de uma escrita polifônica por uma homofônica. Deixamos anotado que porque os compositores buscam uma ruptura com o período anterior, a polifonia, o acompanhamento no Barroco busca uma transição para um modelo novo, porém com “as antigas ferramentas de estruturação musical” (DIAS, 2015, p. 132). Ou seja, mesmo fazendo o uso do contraponto como ferramenta para o acompanhamento, este não tem mais o caráter polifônico de outrora, “oferecendo uma base bem estruturada sobre a qual a voz solista possa aparecer com maior clareza, destacando os afetos da palavra cantada” (DIAS, 2015, p. 132).

A mudança, iniciada no Barroco, influenciará toda a história posterior, criando o que chamamos hoje de música tonal (uma organização sons baseada nas relações entre os acordes, seus graus e escalas). E essa mudança, de uma composição de caráter polifônico para

o homofônico, faz nascer uma linha de baixo que governa as progressões harmônicas (direcionalidade), as cadências (estruturação em frases e períodos) e a função estrutural (que diz respeito as formas musicais com divisão de compassos).

Carvalho (2006) descreve alguns aspectos históricos das origens das linhas de baixo no século XVII. A discussão em torno do surgimento dessas linhas abrange, entre muitos pontos, a evolução das técnicas de execução (o plural se deve aos vários instrumentos que podiam ser responsáveis pela linha de baixo no período), o aperfeiçoamento de técnicas de construção dos instrumentos graves (ligado à luteria), assim como a modificação das formações musicais (o aumento do tamanho dos grupos musicais) e das salas de concertos.

Segundo o mesmo pesquisador, foi no período Barroco que as linhas de baixo tiveram um aumento na sua importância em contraponto à melodia principal, surgindo o baixo cifrado ou baixo contínuo. A linha de baixo, após o surgimento do contínuo, incorporou “todos os aspectos importantes a esta: era a base rítmico-harmônica, possuía interesse melódico e contrapontístico, e era elemento fundamental na estruturação da forma das composições” (Carvalho, 2006, p. 45). Continuando, “ele não servia apenas de base para as outras partes, mas determinava também todo conteúdo harmônico e formal, por esta razão alguns compositores e teóricos do Barroco acreditavam ser o contínuo a obra musical propriamente dita” (SADIE, 2001, apud Carvalho, 2006). Dias, acompanhando Friedrich (2001), reafirma essa ideia, afirmando que o *basso continuo* assumiria a forma de um resumo da partitura completa, como parte de órgão na música litúrgica concertada. Dias, inclusive, em sua tese sobre o papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia, aponta que a partir do século XVII, diversos autores italianos, como Bianciardi (1607), Agazzari (1607), e Penna (1679), indicam uma relação intrínseca entre o conhecimento de contraponto e a aprendizagem do acompanhamento. E que, para isso, é importante “compreender o entendimento do contraponto como elemento estrutural a partir do qual se desenvolve a prática do baixo contínuo (...)” (DIAS, 2015, p. 130).

A pesquisa de Dias fortalece o que Carvalho apontou anteriormente, que o baixo era a base rítmico-harmônica (lembrando que a harmonia no século XVII está intimamente relacionada ao contraponto), e possuía um tratamento melódico e uma função estrutural (ligado à forma musical).

Dito isso, seguimos através da história, apontando que a partir do Classicismo vários instrumentos começam a assumir a função do baixo, ao mesmo tempo em que a organização musical baseada no baixo contínuo começa a cair em desuso. Além do violone, do órgão, do cravo, da viola da gamba, do violoncelo e do fagote, do período Barroco, novos instrumentos começam a ser usados, nos grupos de música, para realizar a linha do baixo, como

o contrabaixo, a tuba o contrafagote e o clarone.

Segundo Carvalho (2006), ao “final do Classicismo, todos estes instrumentos graves passam a ter suas partes separadas, designadas pelos respectivos nomes na partitura, sendo que todos podiam desempenhar, ou não, a função de baixo (...)”. E a “linha de baixo mantém a sua função estrutural e harmônica durante todo o período Clássico e Romântico e, no século XX, no âmbito da música tonal, estas funções continuam a ser exercidas” (CARVALHO, 2006, p. 13).

Se o período Barroco norteou e estruturou toda a composição da linha de baixo posterior a ele, seja na música erudita, ou na música popular, podemos afirmar que sendo o choro uma música tonal, recebeu toda essa herança da música de concerto.

Outro ponto essencial sobre a influência da música de concerto é a ligação umbilical existente entre o choro e as músicas para as danças de salão europeias, que chegaram ao Brasil no século XIX. Polcas, valsas, mazurcas, *schottisches*, quadrilhas e *habaneras* começaram a participar da cultura musical do Rio de Janeiro, principalmente após a chegada da corte portuguesa, em 1808.

Nolasco (2017, p. 24), afirma que no “início, como apontam vários autores, entre eles Kiefer (2013), Tinhorão (2010) e Cazes (1998), o choro era uma maneira peculiar de interpretar as danças europeias de salão que invadiram o Brasil durante o século XIX”. Essa prática implicava também em um ambiente singular de interações socioculturais. Segundo o autor, “Anacleto é considerado, ao lado de Antônio Callado, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, um dos principais responsáveis pela nacionalização das danças europeias” (NOLASCO, 2017, p. 24).

O importante é percebermos que, sendo o choro influenciado pelas músicas das danças europeias, e estas compostas e organizadas dentro das regras formais da música tonal europeia, a herança recebida pelo choro da música de concerto é inexorável.

2.2 HERANÇAS DAS BANDAS DE MÚSICA

O choro herdou das bandas militares e civis instrumentos de sopro que foram utilizados para acompanhamento nos grupos pequenos a base de flauta, cavaquinho e violão (ou derivado dessa formação). Como expusemos no primeiro capítulo, o número de instrumentistas de oficleide, bombardino, tuba e trombone atuantes nos grupos de choro, descritos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto, é muito alto, comparativamente aos demais instrumentos tradicionais do choro, como o violão, o cavaquinho e a flauta.

As bandas militares fizeram parte das tradições musicais europeias. Com isso, as

teorias e técnicas de performance e instrumentação das bandas comungaram com a tradição de escrita e performance dos demais tipos de música orquestral¹⁸; inclusive com a separação entre as linhas de baixo grave e médio-grave.

De uma maneira formal ou informal (pois não há comprovação sobre tal fato) esse conhecimento chegou à música dos chorões antigos por meio dos músicos que tocavam tanto nas bandas militares quanto nas sociedades musicais, orquestras de teatros e ranchos carnavalescos. Afinal, de uma maneira estruturada ou não, toda escrita para formações de sopro derivou dentro de um mesmo percurso histórico.

Podemos deduzir que essa forma ou maneira de organização dos sons (que denominamos de orquestração ou arranjo), e que seguia a lógica estruturada da tradição musical europeia, foi vivenciada por dezenas de músicos de sopro que conviveram, tanto no ambiente organizado e formal das bandas e orquestras, quanto no ambiente livre e informal das festas regadas a choro. A troca vivida nesses dois tipos de ambientes aconteceu nos dois sentidos, com músicos de choro ingressando nas bandas, e vice-versa.

Nolasco Junior (2017), em sua dissertação *O Choro e suas Interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio Janeiro*, estudou essa relação em pormenores. O autor descreve que músicos destacados, como “Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel (o Carramona), Irineu de Almeida(o Irineu “Batina”), Cândido Pereira da Silva (o Candinho Trombone) Antônio Maria Passos, Joaquim Luiz de Souza, Casimiro Rocha, Geraldinho, Irineu Pianinho, João Ferreira de Almeida (o João Mulatinho), Lica (o Lica bombardão), Nhonhô Soares, Pedro Augusto e Arthur Nascimento (o Tute)” (Nolasco Junior, 2017), tocaram nos dois ambientes e ajudaram a estabelecer essa relação tão próxima entre essas duas formas de organização musical.

Acreditamos também que o repertório teve um papel muito importante por revelar a afinidade cultural (que vai para além da música) existente dentre esses músicos que atuavam em ambos os ambientes. Nolasco Junior (2017, p. 168), descreve com clareza sobre o repertório compartilhado entre esses dois ambientes:

Outra categoria observada diz respeito ao repertório que transitava pelo cenário das primeiras gravações realizadas no Brasil. Danças como a polca, a valsa e a schottisch

¹⁸ As bandas militares e civis do século XIX e XX sofreram grande influência das pequenas bandas renascentistas dos séculos XIV, XV e XVI chamadas de Alta Musike. Posteriormente, este formato foi se modificando, sendo conhecido como Harmoniemusik com a introdução de instrumentos com clarinetes e flautas já no século XVIII (BINDER, 2006, p. 16). No entanto, existe uma conexão de escrita entre os diversos grupos instrumentais por todas estas estarem fixadas nas cortes europeias. Basta observar que essas formações de metais foram usadas por vários compositores, como Haendel e Mozart, por exemplo.

compunham a maior parte do repertório gravado na fase mecânica, ganhando traços peculiares nas interpretações dadas pelos chorões. Uma parcela desse repertório, situada no todo das gravações, era composta por músicos integrantes da BCBRJ. Muitos tinham suas composições gravadas pelos grupos, pela própria BCBRJ e por outras bandas do cenário carioca. Exemplos da circularidade do repertório também puderam ser encontrados em peças que foram gravadas em comum pela BCBRJ e por grupos de choro.

A troca intensa de conhecimento acontecia nos encontros regados a choro, como batizados, aniversários e festas em casa de famílias, e naqueles organizados pela Loja Cavaquinho de Ouro- ponto de música referencial entre músicos da primeira e segunda geração de chorões, como Quincas Laranjeiras, Mário Álvares, Carramona, entre outros.

Nós acrescentaríamos que a maioria desses instrumentistas de sopro ligados ao choro e inseridos nas bandas militares também participaram dos muitos ranchos carnavalescos¹⁹, que surgiram de maneira mais organizada no início do século XIX. *Ameno Resedá, Flor de Abacate, Filhas da Jardineira, Triunfo das Camélias, Pragas do Egito* e muitos outros ranchos mesclavam instrumentos de cordas e percussão, com os instrumentos de sopro das bandas militares. E seguiam a maneira estruturada de escrita musical da escrita para as bandas, embora tivessem um número bem menor de instrumentistas de sopro.

Gostaríamos de chamar a atenção para a influência das linhas de baixo dos instrumentos graves e médio-graves das bandas ou ranchos, recebida pelos grupos de choro. Para isso, é importante ressaltar os inúmeros instrumentistas de sopro para acompanhamento, como bombardino, bombardão, tuba, oficleide e trombone, que atuavam tanto nas bandas, orquestras, sociedades e ranchos, quanto nos grupos de choro à base de violão, cavaquinho e flauta (ou outro solista como clarinete ou bandolim).

Alguns desses músicos conquistaram uma grande importância histórica, como Irineu de Almeida “Batina” (oficleide, trombone e bombardino) e Candinho Trombone (trombone). Outros, só não caíram no ostracismo graças ao livro de Alexandre Gonçalves Pinto, em primeiro lugar, e ao grande número de pesquisas científicas sobre o choro, a partir dos anos 2000.

E, de fato, os instrumentistas de sopro que faziam “acompanhamentos para choros”

¹⁹ O termo “rancho carnavalesco” começa a ser utilizado a partir da década de 1910 para designar os grupos organizados do carnaval carioca. É importante dizer que existiam diferenciações entre organizações ou sociedades carnavalescas, ranchos de reis e dos blocos carnavalescos. Renata de Sá Gonçalves descreve sobre essa transformação em seu artigo *Cronistas, folcloristas e ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular* (2003).

e que circulavam nas bandas e sociedades musicais do Rio de Janeiro eram muitos. Alguns ficaram conhecidos por participarem de gravações importantes ou de grupos que tiveram destaque, como Luiz Gonzaga da Hora (bombardão), Jorge Seixas (violão e bombardino) e Lica Bombardão.

A maioria desses músicos que circulavam, tanto em bandas e corporações de música da cidade quanto nos encontros regados a choro, foram preservados na história pelo relato do carteiro Gonçalves Pinto. Músicos como João Ferreira de Almeida (bombardino da BCBRJ²⁰), Geraldino (bombardino na BCBRJ), Santos “Nhonhô” (bombardino na BCBRJ), Salustiano Trombone (primeiro trombonista do 7º Batalhão de Infantaria do Exército), Deodato Matta (trombonista em sociedades e ranchos musicais), Felipe Trombone (trombonista em sociedades musicais), Eurico (Sociedade Musical Os Africanos), Accyoli (trombonista em orquestras de teatros), Gilberto Bombardino (bombardino na Sociedade Dansante Musical), Alma de Maçon (bombardino), Ismael Brasil (trombone e bombardino) são alguns dos 53 nomes descritos em verbetes no livro *O Choro*.

Em relação ao repertório, a pesquisa de Binder (2006) reforça a existência de um elo umbilical entre o ambiente formal das bandas e do ambiente informal das festas regadas a choro. Binder afirma que o repertório escrito para as bandas, e vendido nas casas de música do Rio de Janeiro, em 1872, como A Minerva, passavam pelas mesmas danças de salão que influenciaram o nascimento das músicas urbanas brasileiras, entre elas, o choro. “Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, *schottisches*, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão *para Banda Militar*” (BINDER, 2006, p. 80). Um pouco a frente, o autor ressalta que:

À exceção das marchas e dobrados, tais gêneros musicais estavam muito longe de serem descritos como “militares”. Tal repertório estava em voga no segundo reinado e transitava por outros círculos que integrava o que Cristina Magaldi chamou de *Subcultura Operática*: adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas (MAGALDI, 2004, p. 55), sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música.

Souza (2009), em sua tese “As Gravações Históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados”, descreve a mesma relação existente entre as bandas, as danças de salão e a nascente música urbana brasileira

²⁰ Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCBRJ).

através de um repertório comum a todos. Discussão, esta, já apontada por Binder e por Nolasco Junior.

Souza (2009, p. 42) afirma que:

a chegada das danças europeias no Brasil oitocentista inaugura uma etapa importante na formação do repertório destinado às bandas de música. Sem dúvida, a valsa e a polca foram as que mais se destacaram, provavelmente pelo impacto cultural da coreografia em pares enlaçados. Já o dobrado figurava, também, entre as peças mais executadas pelas bandas, pois era uma ferramenta musical imprescindível para homenagear fatos ou personalidades de destaque à época. Assim, esses três gêneros musicais formaram um tripé sobre o qual a banda de música consolidou sua presença na indústria emergente do disco.

Baseado nas relações acima, quer na quantidade de números de instrumentistas de sopro no acompanhamento de choros em ambientes informais das festas em casa de família, descritos por Gonçalves Pinto (1936), quer na pesquisa de Nolasco Junior (2017), que estabelece parâmetros como repertório, instrumentistas, instrumentos, compositores, gêneros musicais do repertório, gravações mecânicas e características musicais (análise rítmica, harmônica e melódica) para medir a relação entre os dois tipos de música (focado na BCBRJ), e, ainda, na pesquisa de Binder, que mostra a influência do repertório das danças de salão europeias nas bandas e na música popular, podemos concluir que as linhas de baixo na nascente música urbana brasileira sofreram a influência das bandas militares.

2.3 CARACTERÍSTICAS BÁSICAS

A herança recebida pelo choro da tradição musical europeia de escrita foi resultante da circulação dos músicos, seus instrumentos e um repertório em comum, nos ambientes formais e informais onde a música acontecia: seja em eventos oficiais, festas particulares, comemorações religiosas, cafés, teatros de revista e outros.

Podemos dizer que características ligadas à condução da linha de baixo, como a **direcionalidade** e a **função estrutural**, assim como as particularidades dos novos padrões rítmicos oriundos do jeito africanizado de se dançar as danças europeias da moda, se estabeleceram na nascente música urbana brasileira num fluxo de mão dupla dentro desses diversos ambientes, e teve como mediadores culturais os músicos, os seus instrumentos e um repertório em comum (NOLASCO, 2017, p. 33 e 167).

Por entendermos ser características que permeiam e estruturam toda a construção das linhas de baixo, daremos o nome de Características Básicas, para os conceitos de

direcionalidade e de função estrutural. Entendemos que esses dois conceitos musicais, herdadas pelas linhas de baixo no choro, ajudaram a moldar os padrões de acompanhamento das baixarias, como foi detalhadamente apresentado anteriormente.

2.3.1 Direcionalidade

Dentro das funções da linha de baixo assimiladas historicamente pelo choro, iniciamos nossa discussão pela direcionalidade.

Em seu método de violão chamado “O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática” (Editora Lumiar, 2002), para detalhar os pormenores da construção das baixarias no choro, Luiz Otávio Braga escreve que o uso de inversões nos encadeamentos harmônicos fortalece a ideia da direcionalidade e, por tanto, é esperado de um bom violonista de sete cordas. Como falamos anteriormente, o autor escreve que:

o baixo, por ser um dinamizador do movimento das partes, quase nunca fica estático, revezando-se as inversões. Agindo assim, estaremos sempre produzindo uma *linha* com certo contorno melódico na região; daí que *ter o completo domínio dos acordes e suas inversões é fundamental para a boa execução*” (2002, p. 34, grifo do autor).

Por fim, finaliza com a ideia de que “a boa baixaria ata-se, portanto, a esse duplo caráter: boa condução baixo/melodia, já indicando uma direcionalidade, mais o caráter de melodia imposta como contrapartida da melodia principal” (BRAGA, 2002, p. 34).

Para estabelecermos uma comparação com a música europeia, tomamos de Schoenberg (1993, p. 112) a ideia de como se deve estruturar os baixos. O autor afirma que em:

consideração à fluência, um baixo que não seja um contracanto deve fazer uso de inversões, mesmo que elas não sejam harmonicamente necessárias (...) que deverá, portanto, mover-se no âmbito de uma tessitura definida (exceto quando há intenções especiais) e possuir certo grau de continuidade. O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz “contínua”, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica).

O autor reforça ainda que, sendo a linha de baixo uma segunda melodia, “deve ser ritmicamente equilibrado, deve evitar a monotonia (...), deve possuir uma certa variedade de perfil e deve fazer bastante uso das inversões” (SCHOENBERG, 1993, p. 146).

Essas afirmações, de Schoenberg e de Braga, quando colocadas lado a lado, nos mostram com muita clareza que as baixarias do choro estão intimamente ligadas à tradição de escrita da linha de baixo na música europeia. O uso de inversões, quando não estiver sendo usado o contraponto à melodia principal, é aconselhável nos dois tipos de música,

proporcionando um movimento na linha de baixo que ajudará na condução do grupo e na condução das vozes da harmonia. Os contrapontos, ou contracantos, como preferimos denominar, também promovem a direcionalidade e ajudam a conduzir o grupo no pulso determinado.

Para demonstrar a direcionalidade no choro, mostramos alguns exemplos de linhas de baixo no choro e sua análise.

2.3.2 Direcionalidade no choro através de Exemplos

Nos três exemplos a seguir indicamos a ideia de direcionalidade das linhas de baixo no violão, através do uso de inversões e contracantos melódicos curtos. Como afirmamos no primeiro capítulo, nomeamos essas linhas de baixarias melódica e rítmica. Tanto com a baixaria melódica quanto com a baixaria rítmica, demonstramos as características descritas de uma boa linha de baixo discutidas até agora: direcionalidade, variedade de perfil, fluência, quebra de monotonia, inventividade, caráter melódico e boa relação melodia/baixaria.

Seguimos com os exemplos, nas figuras 29, 30 e 31.

2.3.2.1 Direcionalidade em *Os Cinco Companheiros*

Figura 29 - Os Cinco Companheiros

The musical score for 'Os Cinco Companheiros' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each with a chord symbol below it: Dm, A7, D7, and G7. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains four measures of music, each with a chord symbol below it: Dm, A7, D7, and G7. The music in the bass line is characterized by short, descending phrases that rest on the inverted chords, creating a sense of direction and interest.

Fonte: Transcrições do autor, 2020

A figura acima, transcrita do álbum do flautista Altamiro Carrilho (*Chôros Imortais*, Copacabana, de 1964, e composta por Pixinguinha e Bendito Lacerda), exemplifica o conceito de direcionalidade, discutido anteriormente, através do uso da baixaria melódica. Enquanto a melodia principal fica parada, ou com pouco movimento melódico, a linha do baixo caminha com frases curtas e descendentes, que repousam nas inversões dos acordes, criando interesse

melódico e harmônico. Aqui, além do uso das inversões dos acordes, a direcionalidade é impulsionada pelo movimento descendente da baixaria melódica que, evitando a monotonia, torna-se uma linha inventiva e interessante para os ouvidos.

2.3.2.2 Direcionalidade em *Hilda (Teu Beijo)*

Figura 30 - Hilda (Teu Beijo)

The musical score for 'Hilda (Teu Beijo)' is presented in two systems. The first system, labeled 'A' in a box, contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The top staff, 'Melodia 1', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff, 'Linha de baixo 2', is in bass clef with the same key signature and time signature. Chords are indicated below the bass staff: G6, Am7, D7, G, G6, D6/A, Bm7, Em7, A7, and D7. Measure numbers 1 through 8 are placed above the melody staff. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together.

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Esta transcrição de Hilda (Mário Alvarez), do álbum de Jacob do Bandolim, Primas e Bordões (RCA Victor/1962), nos mostra a importância das inversões de acordes na condução da baixaria rítmica, e o uso das aproximações cromáticas (assunto que discutiremos logo a frente), na direcionalidade das baixarias. Observamos que usando o recurso das inversões, mesmo uma linha de baixo pouco melódica (baixaria rítmica) atinge o seu objetivo de construir uma direcionalidade que “impele o conjunto para frente” (Braga, 2002).

2.3.2.3 Direcionalidade em *Os Cinco Companheiros* / parte C

Figura 31 - Os Cinco Companheiros

Fonte: Transcrições do autor, 2020.

Retornamos a este clássico das rodas de choro, composto por Pixinguinha e Benedito Lacerda, para mostrar sua parte C. Fazendo uso das inversões e das frases para encadear os acordes, o violonista Dino Sete Cordas²¹ repete a ideia da parte A, com o uso de notas da escala e passagens cromáticas. O movimento descendente, apoiado por frases melódicas repousadas nas inversões dos acordes subsequentes, produz o efeito de direcionalidade discutido aqui, empurrando o grupo para frente.

2.3.3 Função Estrutural

As origens da linha de baixo podem ser encontradas na Europa no início do século XVII, com o surgimento do baixo contínuo, segundo Carvalho (2002).

As divergências políticas dentro da Igreja Católica, primeiro, com a Reforma Protestante e, em segundo, com a Contrarreforma Católica, repercutiram de forma definitiva na produção musical em meados do século XVI. A simplificação do texto musical nas duas correntes religiosas, ainda no século XVI, mesmo com abordagens diferentes, reorganizaram a

²¹ É importante contextualizar que o Regional de Canhoto, que acompanhou Altamiro Carrilho na gravação desse LP, começou no Conjunto Gente do Morro, de Benedito Lacerda na década de trinta. Posteriormente, o Gente do Morro virou o Regional de Benedito Lacerda, que além de Canhoto, no cavaquinho, tinha os jovens Dino e Meira, nos violões de seis cordas. Esse trio, Dino-Meira-Canhoto, se tornou um dos mais importantes núcleos da história da música brasileira, gravando centenas de fonogramas nos anos posteriores e sistematizando a linguagem dos regionais e dos grupos de choro que vieram posteriormente.

música nas igrejas, trazendo uma mensagem mais direta aos fiéis através da monodia (canto e acompanhamento). Isso, em contraposição à polifonia, que teve seu ápice no período anterior: o Renascimento.

O rompimento com a polifonia, mas não com o contraponto (Dias, 2015), fortaleceu a linha de baixo no Barroco, que passou a ter um papel estrutural fundamental nas composições. A técnica do contraponto passa a ser usada como um meio e não mais como um fim, valorizando a linha de baixo (contínuo) em contraponto à melodia principal, dentro do novo estilo monódico (DIAS, 2015, p. 131-132).

Podemos tentar resumir o baixo contínuo como o alicerce estrutural da composição, contendo em si todas as indicações para a compreensão harmônica. Consequentemente, por determinar a harmonia da música como um todo, o baixo contínuo delimitava a estrutura formal da mesma, sendo considerado por muitos compositores e teóricos do Barroco a obra musical propriamente dita (SADIE, 2001, apud Carvalho, 2006).

Olhando dessa perspectiva, os procedimentos de elaboração do baixo contínuo, no século XVI e XVII, foram indissociáveis da forma musical, visto que esse era o elemento chave no acompanhamento musical. O acompanhamento do baixo cifrado constituía uma linha melódica grave ou médio-grave, que dava suporte estrutural para a interpretação harmônica e melódica da mão direita do organista na construção do acompanhamento da melodia principal (voz ou um instrumento solista). Dizemos interpretação harmônica, pois, como indicação de cifragem, era determinada por números que indicavam o tipo de acorde: a mão direita do organista era livre para compor as vozes intermediárias que, em conjunto com a melodia e a linha de baixo, davam a ideia de harmonia (apud DIAS, 2015, p. 115).

Em conjunto com o baixo contínuo, fizeram parte das transformações musicais surgidas a partir do Barroco, o aparecimento da ideia de tonalidade, a estabilidade dos grupos fixos de música, o surgimento ou a fixação de formas musicais que se tornaram clássicas, a padronização das partituras, o aperfeiçoamento das técnicas de construção dos instrumentos e o aprimoramento das escolas técnicas de execução. Por tudo isso, o Barroco é considerado um dos períodos mais revolucionários da música.

E em relação à linha de baixo e sua contínua transformação, podemos ver que mesmo após a divisão da mesma em diferentes linhas, no Classicismo e no Romantismo (separação das linhas dos diferentes instrumentos), mantiveram a função estrutural e, segundo Schoenberg (1993), deve ser tratada como uma melodia secundária, com todos os requisitos necessários a uma boa construção melódica.

Essas características estruturais, que se iniciaram no Barroco e que continuaram se

modificando com o passar dos séculos, foram herdadas pelas músicas nascidas nas Américas. E com o choro, e com todas as músicas urbanas nascidas na virada do século XIX para XX no Brasil, não foi diferente. Carvalho (2006, p. 14) aponta que essas linhas chegaram em nosso continente muito bem estruturadas:

A música popular nascida nas Américas herdou vários aspectos estruturais da música erudita, entre eles o tonalismo. Iniciando o seu desenvolvimento quando a fase tonal da música erudita atinge o seu auge, na virada do século XIX para o XX, a música popular recebeu a linha de baixo já bem estruturada e a maioria dos instrumentos graves já aprimorados, tanto na construção quanto nas escolas técnicas de execução. A novidade do baixo surgido nas Américas está nos novos padrões rítmicos e no uso de tambores, reforçando a marcação. Uma das funções primeiras da música popular foi servir de base para as danças em festas religiosas e pagãs, e nos cortejos, procissões, marchas e outras manifestações coletivas. O que todas estas atividades tinham em comum, era a necessidade de uma marcação que estimulasse e cadenciasse os movimentos, fossem eles passos de dança, ou de uma marcha. Esta marcação foi reforçada pelo acréscimo de instrumentos de percussão ao acompanhamento, formando a base rítmico-harmônica dos grupos, que é conhecida como seção rítmica. Com a mesma importância que o contínuo na música barroca, a seção rítmica foi fundamental para o desenvolvimento da música popular, estruturando as formas e definindo os estilos.

Para estabelecermos uma relação com o choro, podemos ver em Braga (2002) que as baixarias do choro também carregam em si a responsabilidade da função estrutural, mesmo que de uma perspectiva estética diferente. De uma maneira prática, o autor indica que uma boa baixaria encerra uma parte ou a peça toda e aponta mudança de parte ou o retorno a mesma. Ou seja, uma boa linha de baixo no choro possui a importância, ou melhor, a **função de apontar a estrutura da música** (grifos nossos): determina a forma da composição.

Braga (2002, p. 32) descreve que:

a baixaria, sendo costumeiramente vista como os momentos *mais vistosos* da linha total do baixo – que impele o conjunto para frente –, deve ser elaborada (...) nos momentos em que: 1) encerra-se uma parte ou peça toda; 2) nas viradas (ou chamadas) de partes de retorno; 3) nos momentos em que a melodia principal faz pausa ou se mantém pouco ativa (notas longas) ou nas soldaduras; 4) nas obrigações, que são baixarias corriqueiramente consagradas or arranjos ou que são inerentes à composição original.

Vale dizer que nas introduções de choros clássicos, principalmente na performance ao vivo, a linha de baixo também tem um papel fundamental, definindo a entrada de todos os outros músicos, assim como andamento a ser seguido.

Centenas de fonogramas de choros e sambas poderiam comprovar o papel estrutural das baixarias dos violões e instrumentos de sopro ao longo da história da música brasileira. Fonogramas como *IXO* (gravação de Benedito Lacerda e Pixinguinha), *Displícite* (Idem),

Ainda Me Recordo (Idem), *Bem Brasil* (gravação de Altamiro Carrilho), *É Do Que Há* (gravação de Jacob do Bandolim), *Chorando Baixinho* (gravação de Abel Ferreira), *Coralina* (gravação de Joel Nascimento), *Minha Homenagem* (gravação do Rago e Seu Conjunto), *Chora Cavaquinho* (gravação do Regional de Canhoto), *Proezas de Solon* (gravação de Jacob do Bandolim), *Sarravulho* (gravação de Altamiro Carrilho), entre muitos outros, possuem baixarias que delimitam as partes da música.

Como na Direcionalidade, daremos alguns exemplos para entendermos na prática como o choro assimilou a função estrutural da linha de baixo à sua maneira.

2.3.4 Função Estrutural no Choro através de Exemplos

Analizamos alguns trechos de fonogramas com linhas de baixo para entendermos e exemplificarmos o papel e a importância da função estrutural em uma baixaria. Os exemplos a seguir, nas figuras 32, 33, 34, 35, 36, 37 mostram o violão de sete cordas nas situações descritas abaixo:

1. mudança entre as partes ou seções da música (figura 32 e 33)
2. nas partes de retorno (repetição de uma parte ou seção) (figura 34)
3. início de música (figura 35)
4. final de música (figura 36)
5. baixarias de obrigação (figura 37)

2.3.4.1 Função Estrutural em *Haroldo no Choro*

Figura 32 - Haroldo no Choro

The musical score for 'Haroldo no Choro' consists of two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is in treble clef and 2/4 time. It contains a melodic line with various ornaments and a final measure marked with a box labeled 'B'. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', is in bass clef and 2/4 time. It contains a bass line with various chords indicated below the staff: B^b, B^bm, F, D7, Gm, C7, F, A7, and Dm. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and ornaments.

Fonte: Song Book Choro, Vol. 1; transcrição e organização de Mário Sève, Rogério Souza e Dininho -Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

Esta gravação e composição do clarinetista Abel Ferreira (álbum Brasil, Sax e Clarineta) exemplifica o papel na mudança de parte discutida acima, evidenciando a importância da linha de baixo na função estrutural da música. Vemos o repouso da melodia principal no final da parte A (quarto compasso da figura acima), enquanto o violão de sete cordas encaminha, através de uma frase melódica, a parte B. Escala diatônica e passagens cromáticas foram usadas na construção das baixarias. A modulação para o relativo menor é muito usada no choro, por isso veremos vários exemplos com este tipo de modulação.

2.3.4.2 Função Estrutural em *Proezas de Solon*

Figura 33 - Proezas de Solon

The musical score for 'Proezas de Solon' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is in treble clef and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with measure numbers 1, 2, 3, and 4. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', is in bass clef and shows a bass line with chords: B dim, F, D7, G7, C7, F, and A7. A box labeled 'B' is placed above the melody in the fifth measure, indicating the start of a new section. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

A célebre gravação de *Proezas de Solon* (de Pixinguinha e Benedito Lacerda), com Pixinguinha e Benedito Lacerda, mostra a linha de baixo tocada pelo sax tenor de Pixinguinha, que, como já referimos no primeiro capítulo deste trabalho, foi um dos mais importantes e influentes personagens da história do contraponto no choro. Após duas frases ritmicamente iguais (segundo e terceiro compassos da figura acima), que respeitam a cadência harmônica, a linha de baixo resolve no acorde de Fa maior no quarto compasso. Para fazer a passagem para a parte B, na tonalidade de Dm menor, Pixinguinha toca o arpejo de Fá maior no primeiro tempo do compasso e, em seguida, toca uma frase descendente, que repousa na 3ª Maior do primeiro compasso da parte B (um A7). A frase descendente reforça a mudança de parte e indica a mudança de tonalidade.

O violão de seis cordas, tocado pelo jovem Horondino Silva, futuro Dino Sete Cordas, que também é responsável pela linha do baixo no fonograma, apoia a melodia do sax. Como o próprio violonista afirmou posteriormente, em diversas ocasiões, seu aprimoramento nas baixarias foi através das linhas do violonista Tute e imitando o saxofone de Pixinguinha na época das gravações dos fonogramas históricos da década de 1940. A interação entre Pixinguinha e Dino, Dino e Meira, Irineu e China, Tute e Candinho, e muitas outras duplas do

choro, mereceria um estudo aprofundado para sistematizar o conceito de arranjo para duas e três vozes nas linhas de contracanto no baixo.

2.3.4.3 Função Estrutural em *É Do Que Há* (Luiz Americano)

Figura 34 - *É do que Há*

The musical score for 'É do que Há' by Luiz Americano is presented in 2/4 time. It consists of three staves: Melodia 1 (top), Linha de baixo 2 (middle), and a bottom staff (labeled 'Linha de baixo 2' on the left). The melody is marked with measures 1 through 6. The bass lines are marked with measures 1 through 6. The first measure is labeled 'C' and the second measure is labeled 'C2'. The chords are: A, F#7/A#, B7, E7/G#, A, F#m7, Bm7, E7, A, and F#7.

Fonte: Transcrição de André Belliene (Braga, 2002, p. 68).

O clássico do clarinetista Luiz Americano, interpretado por Joel do Nascimento e mais um time de bambas do choro (Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Beto Cazes e Mitsuru Inoue), no álbum *Chorando de Verdade*, de Joel Nascimento, é um ótimo exemplo para mostrar a baixaria como função estrutural (conduzindo para a repetição da parte C). A transcrição foi feita por André Bellieni e está em Braga (2002, pg. 68).

Raphael Rabello aproveita o repouso da melodia no compasso 3 da figura acima para encadear a sequência de acordes, que irá reconduzir a parte C. É notável a maneira como ele entrelaça o acorde final da primeira parte C, um E7, com o acorde inicial do C2, um A maior. De maneira inteligente, Raphael Rabello mantém um baixo pedal (a nota Mi) por um compasso e meio com um desenho rítmico forte, o que altera a sensação de repouso harmônico que temos quando se repete uma parte. Ao criar um leve suspense para a entrada desse novo C, Raphael mostra como uma linha de baixo pode ter variedade de perfil, fluência e ser inteligente e inventiva.

2.3.4.4 Função Estrutural em *Flor de Abacate*

Figura 35 - Flor de Abacate

Melodia 1

2 4 5

G7 C Am D7

Linha de baixo 2

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Composta em 1915 por Álvaro Sandim, em homenagem ao rancho carnavalesco de mesmo nome, do qual foi diretor de harmonia, este exemplo mostra a linha de baixo na função de introdução. Na gravação transcrita acima (álbum Só Gafieira!, de Zé da Velha e Silvério Pontes), o violão de Valter Silva soa bem percussivo, devido à maneira como o músico força a dedeira em cima da corda. A introdução define o andamento da música e define a entrada do resto do conjunto, confirmando um outro papel na estruturação da música.

2.3.4.5 Função Estrutural em *André de Sapato Novo*

Figura 36 - André de Sapato Novo

Melodia 1

D7 Gm

Linha de baixo 2

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

A transcrição do fonograma gravado por Abel Ferreira, em 1976 (álbum Brasil, Sax e Clarineta), mostra um final de choro típico. Tanto em roda, quanto em gravação, o arpejo do acorde final repousando a tônica no segundo tempo, ou a variação disso, indica uma conclusão clara e forte. Embora, isoladamente, o arpejo acima não seja uma frase tão robusta, sua importância e sua força na finalização da música vem por ser ele, na verdade, um reforço da

conclusão da melodia principal; ou seja, a melodia principal que finaliza no primeiro tempo do compasso tem, em seguida, o grupo inteiro reforçando a mesma tônica no segundo tempo. Os responsáveis pela linha de baixo acima foram o violão de sete cordas de Dino Sete Cordas e o trombone de Raul de Barros, além do contrabaixo acústico de Sérgio Barroso, na nota Sol final.

Como curiosidade, este clássico do choro, uma composição de André Victor Corrêa, foi gravada inúmeras vezes por artistas como Pixinguinha e Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Sivuca, Alceu Maia, Abel Ferreira, Jacob do Bandolim, Regional de Canhoto, Evandro do Bandolim e muitos outros artistas brasileiros. Compositor, clarinetista e saxofonista, André Corrêa foi diretor de harmonia do afamado Rancho Ameno Resedá e funcionário da Imprensa Nacional (ver verbete em CASA DO CHORO, 2021).

2.3.4.6 Função Estrutural em *Implicante*

Figura 37 - Implicante

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

As baixarias de obrigação em *Implicante* (Jacob do Bandolim) fogem um pouco do assunto discutido por nós por pertencer mais à composição que à performance. Porém, mesmo assim, sem nos alongarmos, consideramos importante mostrar um exemplo e afirmar que esse tipo de linha de baixo é muito comum no universo do choro. E, para além disso, essas frases de respostas à melodia principal (compassos 4, 5, 6, 7, e 8) se encaixam nos conceitos esperados por um bom performer de violão de sete cordas no choro. Isso é, também respeitam as regras de um bom acompanhamento descritas por nós. As resoluções das frases de obrigação repousam

nas terças dos acordes de E7, A7 e D Maior.

Por fazerem parte da composição, essas linhas de contraponto melódico raramente mudam, como observamos na transcrição acima da gravação dos violonistas Yamandú Costa e Valter Silva, de 2010, que reproduzem exatamente a mesma frase da gravação original do próprio Jacob do Bandolim, de 1958.

2.4 CONCLUSÃO DA ESTRUTURAÇÃO DAS LINHAS DE BAIXO NO CHORO

Discutida a direcionalidade e a função estrutural das baixarias, que chamamos de Características Básicas, seguiremos agora com algumas conclusões sobre os elementos idiomáticos do choro, como a tipologia das baixarias, as articulações e as técnicas específicas; tudo isso, claro, discutido comparativamente com o baixo elétrico e o baixo acústico.

A adaptação para os contrabaixos veio da transcrição e análise de trechos das baixarias dos violões, a fim de definir pontos em comum e diferentes recursos interpretativos nos instrumentos envolvidos. Os elementos idiomáticos ajudaram a definir o repertório escolhido e as passagens a serem discutidas. Por essa lógica, escolhemos passagens de músicas que exemplificaram os elementos idiomáticos desejados. Como resultado, entendemos na prática o que é possível aproveitar da linguagem e da técnica do violão de sete cordas dentro do universo das baixarias no choro para os contrabaixos elétrico e acústico.

Assim como Dino Sete Cordas aproveitou e adaptou para seu violão as frases de Pixinguinha²², buscamos aproveitar o que for possível dessa linguagem tão significativa para o contrabaixo.

O intuito, como já dito anteriormente, não é a reprodução “*ipsis litteris*” da linguagem do violão nos contrabaixos, ou a intenção de substituição do violão pelo contrabaixo no conjunto regional de choro, mas o conceito de um uso artístico e performático livre, porém totalmente embasado na história e nas “regras musicais” definidas ao longo dos anos, por dezenas de instrumentistas de choro do país.

2.5 ELEMENTOS IDIOMÁTICOS OU TÉCNICOS

A adaptação de um estilo de frase de um instrumento por um outro é sempre algo

²² Ver trabalhos científicos de Taborda (1995), Pellegrini (2005), Geus (2009), Sève (2015), Lima (2018) e Lamas (2018).

delicado. Ligado diretamente à escuta (GREEN, 2002) e à performance (que poderíamos traduzir como conhecimento do estilo abordado e sua prática musical), a adaptação é um processo que engloba a técnica mecânica do instrumento, o resultado sonoro e o ambiente em que será executado o produto final dessa performance; ou seja, o grupo musical.

Sendo nossa discussão uma análise comparativa entre as frases do violão de sete cordas, as baixarias, e sua adaptação para os contrabaixos, separamos os diversos elementos idiomáticos (ou técnicos) em itens e os comparamos com a performance no contrabaixo do conteúdo adaptado. O resultado prático e performático é que o nos interessa, por isso procuramos a performance convergente, ou o que denominamos de adaptação direta. O que não se encaixou nesse escopo foi alvo de uma adaptação possível para o contrabaixo, levando em consideração a sonoridade idiomática do choro.

Para reforçar, lembramos que os elementos idiomáticos, que foram os parâmetros para nossa análise comparativa, são aqueles nomeados por Braga (2002) de “Técnicas de Baixarias” e por Rogério Caetano como “Elementos Técnicos” (CAETANO, 2010). A partir deste momento, empregamos a nomenclatura de Caetano, como referido no capítulo anterior. É importante frisar que esses dois métodos são o referencial teórico/prático para nossas comparações e análises. Esses materiais escritos, pensados para a aplicação prática e direta, foram também os únicos materiais que encontramos a estipular parâmetros para se chegar à performance pura.

Acreditamos que sem esse referencial metodológico, que compreende as Características Básicas (direcionalidade e função estrutural) e os Elementos Técnicos (a ser discutido neste capítulo), o contrabaixista dificilmente conseguiria colocar em prática um estudo sistemático das baixarias nos instrumentos.

Os Elementos Técnicos compreendem discussões em torno da Tipologia das Baixarias e das Articulações e Técnicas Específicas do Violão, e determinaram o caminho para nossa análise comparativa entre as baixarias no violão e nos contrabaixos.

A definição de Braga (2002), que indica como princípio básico de uma baixaria “o movimento melódico entre baixos de acordes sucessivos”, foi empregada somente quando tratamos da baixaria melódica; visto que na baixaria rítmica não temos uma linha melódica ou movimento melódico como princípio, mas sim, o movimento dos baixos dos acordes com tônicas e inversões.

Por fim, é importante ressaltar que a análise comparativa entre os instrumentos, através das baixarias escolhidas dentro do repertório do violão de sete cordas, resultou numa linha adaptada e escrita para os contrabaixos. No caso específico dos pontos divergentes, é

importante realçarmos que propusemos uma solução musical conveniente, a partir do nosso ponto de vista (nossa experiência artística). Os Elementos Técnicos estarão divididos em subcapítulos, para facilitar a leitura e o entendimento. Vamos a eles.

2.5.1 Tipologia das baixarias

Carvalho (2006) percorreu o caminho das linhas de baixo brasileiras de 1870 a 1940, passando por aspectos históricos e estruturais em sua dissertação “Os Alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba”. O autor argumenta que “Herdeira de toda tradição melódico-harmônica da música europeia, a linha de baixo na música popular surgida nas Américas, incorporou a rítmica africana, multiplicando-se numa infinidade de novos padrões” (CARVALHO, 2006, p. 11). Estes novos padrões resultaram em dois tipos de baixarias no choro, que já definimos no primeiro capítulo: a baixaria rítmica e a melódica.

A primeira está condicionada à repetição de um padrão rítmico a cada um ou dois compassos, e possui um papel mais estruturante no acompanhamento harmônico. A segunda, mais contrapontística, com passagens diatônicas e cromáticas, possui o papel de embelezar a linha de baixo, se aproxima de uma segunda melodia, porém sem perder a sua função primária de sustentar as demais vozes da harmonia.

Discutimos estes conceitos no Capítulo 1, e analisamos vários exemplos apontando as baixarias rítmicas e melódicas. A seguir, tratamos, então, da tipologia das baixarias melódicas sob a perspectiva da adaptação das mesmas para os contrabaixos.

Nossa discussão compreende o entendimento dos diversos tipos de baixaria melódica, que dividimos em baixaria diatônica, baixaria cromática, baixaria por arpejo e baixaria mista (o tipo de baixaria que se utilizará de pelo menos duas das anteriores), e de um exemplo de baixaria rítmica, sempre seguido de suas adaptações para os contrabaixos e da decorrente discussão. Apontamos como podemos incorporar tecnicamente e mecanicamente a fraseologia do violão de sete cordas (o idioma) nos “novos instrumentos”.

2.5.1.1 Baixaria Melódica Diatônica ou Baixaria Diatônica

A baixaria diatônica será definida como o movimento melódico entre baixos de acordes sucessivos (BRAGA, 2002), usando frases com notas diatônicas aos acordes do momento.

O primeiro exemplo analisado, figura 38, foi retirado da introdução da música *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim, e apresenta uma frase longa com movimento diatônico em cima da escala de descendente até a quinta aumentado do acorde de D7, no compasso seguinte.

Figura 38 - Introdução de Receita de Samba/violão



Fonte: Transcrição do autor, 2020.

A adaptação direta (sem modificações) para os contrabaixos seria como a figura 40, abaixo.

Figura 39 - Adaptação direta de Receita de Samba/contrabaixo



Fonte: Adaptação do autor, 2020.

A solução de reprodução da frase do violão, neste caso, funciona perfeitamente para o baixo elétrico. Não vemos problema de execução de uma frase dessa natureza para um estudante dedicado de contrabaixo. A questão da oitava nos leva a ponto divergente em relação ao baixo acústico. Ao contrário do baixo elétrico, mesmo para um contrabaixista acústico profissional, tocar a frase acima de forma limpa, clara e segura no andamento 106 (bpm), não

é uma tarefa simples. Claro que, aqui, entra a questão pessoal relacionada à capacidade musical de cada instrumentista. Porém, uma solução de mais fácil execução é possível. E o que podemos sugerir, neste caso, são duas adaptações simplificadas.

Figura 40 - Adaptação simplificada 1 de Receita de Samba/contrabaixo Acústico



Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Figura 41 - Adaptação simplificada 2 de Receita de Samba/contrabaixo Acústico



Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Em busca de soluções para este processo de adaptação, lidamos constantemente com variáveis e com situações em que o gosto ou a preferência estética interferirão e determinarão o resultado final. As duas adaptações acima darão certo. O que definirá o uso de uma ou outra é o nível do instrumentista e, em alguns casos, o ambiente o qual a performance acontecerá.

Neste caso, e como em outros casos adiante explorados, poderíamos ter vários outros resultados, usando a escala diatônica para a substituição ou adaptação da frase original. O ponto primordial foi manter a ideia da frase pelo fato de ser uma baixaria extremamente conhecida nas rodas de choro. Na forma como a apresentamos acima, acreditamos que a adaptação não irá proporcionar nenhum incômodo aos demais músicos do grupo, por usarmos a mesma terminação (as notas Si bemol e Ré, no segundo compasso), assim como o desenho rítmico idêntico ou similar.

Diferente seria, por exemplo, se fôssemos pensar em uma baixaria nova para a música de Jacob do Bandolim, sendo que poderíamos alongar o tamanho da frase ou criar algo completamente diferente. Não daria certo num ambiente sem ensaio, das rodas de choro.

Para finalizar, a execução da escala em movimento diatônico não apresenta maiores dificuldades técnicas, tanto no baixo acústico quanto no baixo elétrico. O ponto chave é estar atento à formação instrumental na qual o contrabaixista esteja atuando, assim como o ambiente acústico da performance. Sabemos que a linha do baixo, seja em qualquer instrumento contrabaixo, apresenta uma difração muito grande, perdendo-se em ambientes acústicos não tratados. Esse cuidado é necessário em ocasiões como na figura 38, por apresentar um andamento rápido. Para isso, é importante acharmos sempre uma solução que vá ao encontro de uma proposta estética e funcional, como fizemos nas figuras 40 e 41, com uma frase bastante conhecida no ambiente do choro.

2.5.1.2 Baixaria Cromática

Partimos do mesmo princípio da anterior: movimento melódico entre baixos de acordes sucessivos, usando passagens em movimentos cromáticos, como na figura 42 abaixo.

Figura 42 - Frase para retorno parte A de Bem Brasil/violão

The musical score for Figure 42 is written in 2/4 time. The top staff, labeled 'Melodia 1', contains a melodic line with a chromatic scale: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The notes are grouped with slurs and fingerings 2, 3, and 4. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', contains a bass line with eighth-note patterns. Chords B7 and Am are indicated below the bass line. A box labeled 'A' is placed above the final measure of the melodic line.

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

A frase da composição do flautista Altamiro Carrilho mostra mais uma vez que a adaptação das frases do violão para o contrabaixo acústico exige uma grande maturidade musical. Se podemos fazer uma adaptação direta para o contrabaixo elétrico, já para o acústico teremos que olhar com uma maior atenção. Os questionamentos feitos para a escala diatônica, em relação ao baixo acústico, se repetirão novamente neste exemplo da figura 42. A execução

dessa frase de maneira limpa e afinada exigiria um baixista acústico de nível alto ou profissional. Assim, optamos por apresentar três tipos de adaptação: direta (nível alto), simplificada (nível básico) e livre (nível intermediário). Dessa forma, acreditamos que abarcaremos os vários níveis de instrumentistas e conseguiremos chegar a um resultado musical satisfatório. Na figura 43 abaixo, a adaptação direta.

Figura 43 - Adaptação direta da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixos

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

A adaptação direta da frase acima funciona perfeitamente para ambos os baixos. Preferencialmente para o baixo elétrico. Para o acústico, a frase exigirá uma técnica evoluída do instrumentista. Porém, em se tratando de altura de som (frequência) para soar no instrumento, essa frase, começando no Mi 1 (um) é uma boa frase para uma adaptação direta. Apresentamos uma outra adaptação abaixo.

Figura 44 - Adaptação simplificada da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixo acústico

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Acima, vemos uma possibilidade de adaptação em que preservamos a essência da frase (escala cromática ascendente em cima do acorde de E7), apoiando os tempos fortes de cada grupo de quatro notas baseados nas notas da frase original. O resultado é uma condução

simples (arpejo de E7 com 5ª aumentada) que não exige nenhuma dificuldade técnica avançada para um estudante de nível médio. Por fim, na figura 45, veremos uma adaptação livre visando facilitar a frase original e, ao mesmo tempo, manter seu caráter.

Figura 45 - Adaptação livre da baixaria cromática da música Bem Brasil/contrabaixo acústico e elétrico

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

A adaptação livre da frase original feita acima é uma tentativa de reproduzir a ideia da frase original, porém tecnicamente mais simples. Mantivemos os grupos de quatro semicolcheia, porém, subindo somente até a nota Dó 1 (um) e fazendo um movimento contrário para finalizar na nota Lá 1 (um). Tiramos, com isso, a subida cromática até o Lá 2 (dois), que exige uma técnica mais apurada para o contrabaixista acústico. O intervalo de terça entre a linha de baixo e a melodia foi substituído pelo intervalo de sexta, estabelecendo uma correlação mais próxima para nossos ouvidos (pois quando invertemos uma oitava qualquer uma das notas do intervalo de terça, fazemos uma sexta).

2.5.1.3 Baixaria por Arpejo

O arpejo é muito usado na construção das linhas de baixo no choro. Historicamente, os instrumentos de sopro, como o bombardino e o oficleide, usaram consideravelmente esse tipo de frase para preencher a harmonia e parte rítmica do acompanhamento. O violão, por conseguinte, também. E o motivo lógico foi pela facilidade em executar o mesmo, visto que ao tocar as notas de um acorde de maneira dedilhada, automaticamente, o violonista está tocando o arpejo de um acorde.

Nos contrabaixos, o músico terá que desenvolver esta habilidade fazendo um estudo de todos os tipos de acordes em arpejo pelo braço inteiro, assim como em todas as tonalidades. Além disso, este estudo facilitará enxergar o braço de uma maneira mais direta e auxiliará nos

demais gêneros musicais, assim como no estudo da improvisação.

A baixaria por arpejo é definida como um movimento melódico entre baixos de acordes sucessivos, usando frases com passagens em arpejos dos acordes do momento, como apresentado na figura 46, abaixo.

Figura 46 - Baixaria em Arpejo na música *É do que Há*/violão

The musical score for 'parte A' of 'É do que Há' on guitar. It consists of two staves: 'Melodia 1' (treble clef) and 'Linha de baixo 2' (bass clef). The melody line has five measures with notes and fingerings (2, 3, 3, 4, 5, 3, 3). The bass line has five measures with arpeggiated chords: Am, C7/G, B7/F#, B7, and E7. The time signature is 2/4.

Fonte: Transcrição de André Belliene (Braga, 2002, p. 68).

A baixaria de Raphael Rabello na música de Luís Americano, *É Do Que Há*, mostra os arpejos de C7 e B7 (2º 3º e 4º compassos). Nos compassos dois e três, o arpejo segue o mesmo desenho, começando na quinta e terminando na terça ascendente. No acorde seguinte, no 4º compasso, o arpejo de B7 começa na tônica e resolve na tônica do acorde seguinte (um E7). A adaptação para o baixo elétrico pode ser feita de maneira direta (figura 47).

Figura 47 - Adaptação da baixaria em Arpejo da música *É do que Há*/baixo elétrico

The musical score for 'parte A' of 'É do que Há' on electric bass. It consists of two staves: 'Melodia 1' (treble clef) and 'Linha de baixo 2' (bass clef). The melody line has five measures with notes and fingerings (3, 3, 3). The bass line has five measures with arpeggiated chords: Am, C7/G, B7/F#, B7, and E7. The time signature is 2/4.

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Para o baixo acústico, o segundo arpejo de B7 (do 4º compasso) poderia ser feito na oitava de baixo, o que facilitaria tecnicamente a digitação da frase. O arpejo oitava abaixo possibilitaria um ganho de expressividade, dado a dificuldade de execução do arpejo na mesma oitava do violão.

Figura 48 - Adaptação da baixaria em Arpejo na música *É do que Há*/4o compasso oitava abaixo/baixos acústico e elétrico

parte A

Melodia 1

Linha de baixo 2

Am C7/G B7/F# B7 E7

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Outra possibilidade, seria a substituição de um arpejo por outro (figura 49). Assim, manteríamos a sonoridade, facilitando, contudo, a digitação e valorizando a expressividade. Vale reforçar que as frases das figuras 48 e 49, embora pensadas para o baixo acústico, poderiam ser muito bem aproveitadas para baixo elétrico.

Figura 49 - Adaptação da baixaria em Arpejo na música *É do que Há*/com substituição do arpejo no 4o compasso/baixos acústico e elétrico

parte A

Melodia 1

Linha de baixo 2

Am C7/G B7/F# B7 E7

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

O próximo exemplo que daremos foi transcrito da música *Vibrações*, outro clássico composto por Jacob do Bandolim. Novamente gravado pelo violonista Dino Sete Cordas, a linha do violão caminha por baixos rítmicos até a sequência de dois arpejos no acorde de G7; 2º tempo do compasso 3 e 1º tempo do compasso 4. A ligação entre os dois arpejos foi feita com uma aproximação cromática: o Fá#.

Figura 50 - Baixaria em Arpejo na música Vibrações/violão

parte A

Melodia 1

Linha de baixo 2

Cm D7 G7 G7 Bbm/Db

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Seguimos com a adaptação direta da baixaria por arpejo do violão e sua análise.

Figura 51 - Baixaria em Arpejo na música Vibrações/contrabaixos

parte A

Melodia 1

Linha de baixo 2

Cm D7 G7 G7 Bbm/Db

Fonte: Adaptação do autor.

A adaptação direta da baixaria do violão soa muito bem nos baixos acústico e elétrico. Novamente, levantamos a dúvida quanto a dificuldade de execução da linha, tendo como referência um estudante de nível médio de baixo acústico. A técnica exigida para fazer soar essa aproximação cromática (dentro do arpejo do acorde), de maneira clara e afinada é alta. Por isso, propusemos uma baixaria mais simples para o baixo acústico, usando o mesmo arpejo de G7. A aproximação cromática será retirada para fazermos a subida e a descida na mesma digitação. Com isso, acreditamos facilitar a execução da frase em arpejo. Ligaremos este arpejo com uma frase cromático, que sugere a sonoridade da frase original do violão, como mostrado na figura 52.

Figura 52 - Baixaria simplificada em arpejo na música Vibrações/baixos

parte A

Melodia 1

Linha de baixo 2

Cm D7 G7 G7 Bbm/Db

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

O arpejo, sendo um elemento técnico muito utilizado na construção das baixarias, merece sempre um cuidado especial em sua adaptação, pela dificuldade de suas digitações. Sua natureza exigente, com saltos e longas extensões, é sempre um grande desafio, principalmente para os contrabaixistas acústicos.

É possível construir frases com arpejos para todos os níveis de estudantes, conseguindo manter este tipo de sonoridade dentro de uma linha de baixo no choro. Dificuldades técnicas de “fazer soar” no instrumento serão recorrentes nas adaptações. Por isso, é sempre importante entendermos para qual nível está sendo proposta a baixaria adaptada, principalmente, se levarmos em conta o baixo acústico.

2.5.1.4 Baixaria Mista

Seguindo o modelo proposto, definimos como baixaria mista o movimento melódico entre baixos de acordes sucessivos, usando frases que contenham duas das baixarias já discutidas anteriormente; ou seja, baixarias diatônicas, cromáticas e por arpejo.

A fusão dos diferentes tipos de baixarias numa mesma frase seguirá a mesma lógica de construção dos exemplos anteriores. Fatores técnicos ligados à execução e à sonoridade serão sempre nosso maior desafio.

Figura 53 - Baixaria mista na música Sofres porque Queres/violão

B

Melodia 1

Linha de baixo 2

G G Gm

Fonte: Transcrição de Braga (2002, p. 74).

Clássico de Pixinguinha e Benedito Lacerda, essa gravação do autor e do flautista Benedito Lacerda, de 1946, realça, além do saxofone contrapontístico de Pixinguinha, o violão de Horondino Silva, futuro Dino Sete Cordas. Analisamos somente a frase do violão.

O que vemos nos três primeiros compassos são duas frases curtas com resolução na terça do acorde de G maior (resolução no 2º compasso) e G menor (resolução no 3º compasso). Porém, podemos entender o trecho proposto como uma grande frase de três tempos, que começa no segundo tempo do primeiro compasso (acorde de G Maior) e finaliza no primeiro tempo do terceiro compasso (acorde de Gm menor). Dino, e já vimos outros exemplos assim, modifica a tipologia da baixaria no meio da frase.

A nossa adaptação será direta considerando o andamento médio 85 bpm e a tessitura da baixaria.

Figura 54 - Baixaria mista na música Sofres porque Queres/contrabaixos

B

Melodia 1

Linha de baixo 2

G G Gm

Fonte: Adaptação pelo autor, 2020.

A adaptação para os contrabaixos elétrico e acústico de forma direta é muito possível de execução. Como não tivemos nenhum tipo de divergência, separamos mais um exemplo para nossa análise (composição de Pixinguinha e Benedito Lacerda).

Figura 55 - Baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/violão



Fonte: Transcrição de Pellegrini (2005, p. 93).

O exemplo de baixaria mista acima, do violonista Dino Sete Cordas, reúne dentro de uma frase longa passagens diatônicas, cromáticas e por arpejo. É um exemplo muito vistoso, pois além dos tipos diferentes de baixarias temos três tipos de desenhos rítmicos diferentes: tercina de semicolcheia, semicolcheia e colcheia. Tanto na adaptação para o baixo elétrico, quanto para o baixo acústico, optamos por modificar a frase original. Dino Sete Cordas inicia a frase com uma passagem cromática da nota Sol até a Si Bemol. Do Si Bemol, que é a 9ª menor do acorde de A7 até o Fá # do acorde seguinte, um D7, Dino mescla passagens diatônicas e por arpejo. A última parte da frase foi tocada com passagem cromática, tal qual o seu início. A adaptação de forma direta pode ser executada pelo baixo elétrico, como mostra a figura 56, abaixo.

Figura 56 - Adaptação (1) de baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo



Fonte: Adaptação pelo autor, 2020.

Embora pareça agudo, a frase soa muito bem para o baixo elétrico, dentro da

perspectiva da condução no choro. Para o baixo acústico, a frase acima poderia ser usada, mas apresentando um nível de dificuldade muito alto. Poderíamos adaptar de uma maneira diferente, modificando a oitava da parte final da frase, como na figura 57, abaixo.

Figura 57 - Adaptação (2) da baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo acústico e Elétrico

The musical score for Figure 57 is written in 2/4 time. The top staff, labeled 'Melodia 1', contains four measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). The second measure has a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) followed by a quarter note (E5). The third measure has a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) followed by a quarter note (A4). The fourth measure has a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) followed by a quarter note (D4). The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', contains four measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) followed by a quarter note (B3). The second measure has a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) followed by a quarter note (E4). The third measure has a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) followed by a quarter note (A3). The fourth measure has a triplet of eighth notes (G3, F3, E3) followed by a quarter note (D3). Chords F, A7, D7, and Gm are indicated below the bass line.

Fonte: Adaptação pelo autor, 2020.

Essa segunda adaptação soa muito bem para o baixo elétrico, porém ainda não é a ideal para o baixo acústico. A resolução na 3ª de D7 (Fá #), através de uma frase em semicolcheia começando na 3ª de A7 (Dó #), nos parece muito grave para fazer soar no instrumento. Por isso, fizemos mais uma adaptação visando solucionar essa equação, em que jogaremos algumas notas uma oitava acima como mostra a figura abaixo.

Figura 58 - Adaptação (3) de baixaria mista na música Os Cinco Companheiros/baixo acústico

The musical score for Figure 58 is identical to Figure 57, but with one modification. The final measure of the bass line, which was Gm in Figure 57, is now an octave higher, represented by a G4 note instead of a G3 note. This change is indicated by the '4' above the final triplet in the bass line.

Fonte: Adaptação pelo autor, 2020.

Com essa estrutura acima, acreditamos chegar a um ponto interessante para a sonoridade da frase original no contrabaixo acústico, mantendo suas notas originais. Poderíamos ter mudado o tipo de frase buscando manter a sonoridade original. Mas no caso acima, optamos por discutir a adaptação mantendo as notas originais.

2.5.1.5 Baixaria de Obrigação

Embora não tenha sido relacionada em nossos Elementos Técnicos, optamos por abordar rapidamente a Baixaria de Obrigação, por entender sua importância no idiomático do choro.

Esse tipo de baixaria, característica do choro, está ligada diretamente à parte composicional do estilo, e foi muito usada por grandes compositores, como Irineu de Almeida, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e muitos outros. Ela foi descrita por Braga (2002, p. 31) como baixarias “que nascem com a composição e dela não devem ser sacadas, a não ser que um plano geral muito diferente do original seja construído”. Caetano (2010), por estruturar seu livro de forma mais técnica, não menciona esse tipo de baixaria.

Contudo, se a abordamos em nossa discussão por sua importância no idioma do choro, decidimos não analisá-la através de exemplos, por compreender que, tecnicamente, a Baixaria de Obrigação se encaixa em algum modelo de baixaria discutido anteriormente (diatônica, cromática, por arpejo ou mista).

2.5.1.6 Baixaria Rítmica

A linguagem já estabelecida dos contrabaixos em acompanhamentos para samba e choro lembra as baixarias rítmicas dos violões no choro. O uso de padrões de acompanhamento, que se repetem a cada um ou dois compassos, fazem parte da concepção das linhas de baixo para todo contrabaixista. A parte musical, técnica e mecânica desse tipo de adaptação não trará problema algum. Porém, o que difere, de forma considerável, é a quantidade de inversões de acordes usadas pelo violão no choro.

Notoriamente, o contrabaixo se estabeleceu como o instrumento que toca a nota mais grave do conjunto (fundamentação do acorde). Por isso, o uso das notas estruturantes tônica e quinta na condução dos choros e sambas são frequentes. De maneira um pouco diferente, a linguagem do violão, como estudamos anteriormente, veio de uma linguagem em que sua linha de baixo era construída de maneira contrapontística. O violão segue a característica de fazer “uso de inversões, mesmo que elas não sejam harmonicamente necessárias”, como já citado em Schoenberg (1993), ou de “ser um dinamizador do movimento das partes, quase nunca fica estático, revezando-se as inversões”, como já citado em Braga (2002).

Mesmo com essa diferença na concepção do acompanhamento, observamos que a adaptação das baixarias rítmicas do violão para o contrabaixo poderá ser feita de maneira direta.

Figura 59 - Baixaria rítmica na música *É do que Há*/violão

Musical score for Figure 59, showing a guitar bass line adaptation. The score is in 7/4 time and consists of two systems. The first system includes a melody line (Melodia 1) and a bass line (Linha de baixo 2). The melody line has measures 1-4 with fingerings 2, 3, and 4. The bass line has measures 1-4 with chords Am, Am, B7, B7, and Dm6/F. The second system includes a melody line (Melodia 1) and a bass line (Linha de baixo 2). The melody line has measures 5-8 with fingerings 3, 6, 7, and 8. The bass line has measures 5-8 with chords E7, E7, Am, Bm7(b5), and E7.

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Repare que o violonista usa inversões sempre privilegiando uma boa condução das linhas de baixo. Inversões de terça, quinta e sétima foram utilizadas para a condução da parte intermediária da seção A, de *É Do Que Há* (Composição de Luiz Americano).

A adaptação dessa linha de violão gravada por Dino Sete Cordas pode ser feita de maneira direta.

Figura 60 - Adaptação direta da baixaria rítmica na música *É do que Há*/contrabaixos

Musical score for Figure 60, showing a direct adaptation of the guitar bass line for double bass. The score is in 7/4 time and consists of two systems. The first system includes a melody line (Melodia 1) and a bass line (Linha de baixo 2). The melody line has measures 1-4 with fingerings 2, 3, and 4. The bass line has measures 1-4 with chords Am, Am, B7, B7, and Dm6/F. The second system includes a melody line (Melodia 1) and a bass line (Linha de baixo 2). The melody line has measures 5-8 with fingerings 3, 6, 7, and 8. The bass line has measures 5-8 with chords E7, E7, Am, Bm7(b5), and E7.

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Dessa forma, assim como em quase a totalidade das baixarias rítmicas, a nossa preocupação estará na altura das notas, pois, como argumentamos, as dificuldades técnicas não

se constituirão como empecilho algum.

2.5.1.7 Conclusão sobre os Elementos Técnicos

Concluimos a discussão de nossos Elementos Técnicos e os vários tipos de baixarias de forma muito positiva. A adaptação pode ser feita de algumas maneiras, visando sempre o mesmo objetivo: incorporar (tecnicamente e mecanicamente) a sonoridade das baixarias do violão de sete cordas nos ouvidos e nas mãos dos contrabaixistas.

Por isso, chegamos à conclusão de que, sempre num primeiro momento e visando absorver o máximo da sonoridade do estilo, devemos tentar manter o máximo da frase original. Num segundo momento, podemos mudar a altura da frase com transposições para oitavas acima e abaixo. O terceiro momento poderá resultar em alguma mudança de frase, mantendo o “tipo de baixaria” da frase original, como vimos nas baixarias feitas com arpejos. E, por fim, um tipo de adaptação que passa por uma mudança completa da frase. Esse último tentará preservar algum ponto da frase original, como o tipo de baixaria, a parte rítmica da mesma, ou mesmo o tempo de duração ou tamanho da frase. Isso é, mesmo que distante, é importante trazer para o contrabaixo o máximo possível da frase original, equacionando sempre o resultado sonoro final (altura e frequência) e a parte técnica e mecânica da adaptação.

Os maiores problemas encontrados estão relacionados à capacidade de “fazer soar as notas com clareza”, principalmente, no contrabaixo acústico.

O que temos como certo é que não existe uma regra matemática para as adaptações. Como afirmamos anteriormente, muitas vezes o instrumentista poderá privilegiar aspectos musicais ligados a estética, por exemplo, em detrimento de aspectos sonoros, como a clareza de frase. Será sempre uma equação com muitas variáveis e que passará pelo filtro técnico, estético e musical do instrumentista. Incluímos, também, nesse “filtro musical”, o ambiente que este contrabaixista (e sua performance) estará inserido.

Contudo, vemos com muitos bons olhos o aproveitamento dos Elementos Técnicos para o desenvolvimento de uma linguagem, se não nova, diferente da habitual para os contrabaixistas. Pois, se perdemos um pouco do papel estruturante (ligado à harmonia) no uso das baixarias melódicas no contrabaixo, ganhamos um colorido novo em nossas linhas de baixo, ao absorvemos a linguagem dos violões de sete cordas.

2.6 Articulações e Técnicas Específicas

As articulações fazem parte do estilo interpretativo de todo gênero musical, e também da natureza de cada instrumento, e da pronúncia ou dicção de cada instrumentista.

No choro, temos músicos pesquisadores, como Mário Sève (2015) e Gabriela Machado (2019), que trataram das articulações e inflexões melódicas na interpretação de melodias de choro de uma maneira muito rica.

Em relação ao caso específico do violão de sete cordas no choro, Borges (2008, p. 93) argumenta que “a articulação da baixaria é de fundamental importância e reforça o idiomatismo do instrumento”, porém, pondera o pesquisador, “não há uma fórmula e nem uma única maneira de executá-la”.

Pellegrini revela que as baixarias de Dino Sete Cordas, analisadas por ele, “se comportam basicamente de duas maneiras: conduções em semínimas através de notas que compõem os acordes (sob os quais são tocadas) e incursões melódicas mais articuladas que fornecem contracantos à composição global de cada música” (2005, p. 55).

Ou seja, nas duas pesquisas, embora não focadas no estudo das articulações, realça-se sua importância no idiomatismo do estilo.

Os métodos de Braga (2002) e Caetano (2010) tentam explicar de uma maneira técnica o “como fazer” essas articulações, porém na mesma linha do que afirmado por Borges, não conseguem estabelecer uma única maneira de se executá-las, creditando o uso ao sabor do tempo e da experiência adquirida pela prática, e na “cópia” dos grandes violonistas do choro.

Acreditamos, como Sève, que, passando as articulações pelo caráter interpretativo e de dicção do músico, seja solista ou acompanhante, as “variantes desse procedimento são praticamente infinitas e passam por estilos individuais, podendo a elas somarem-se ainda outros recursos, como efeitos, ornamentações, acentuações, mudanças de timbres etc” (2015, p. 237). Sève se aprofunda, em sua tese dissertação “Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrências” (2015), sobre a expressividade implícita nas articulações, sob várias óticas (fala, comunicação, pronúncia musical e outras interpretações).

Se as articulações dizem do instrumentista, e de sua expressão artística, não propomos buscar uma fórmula ou lugar exato para seu uso, mas analisar se os contrabaixos podem adaptar-se a algumas das ideias propostas e, com isso, ajudar a reforçar o idiomatismo do choro nas linhas adaptadas para esses.

2.6.1 Legato

A definição de *legato* refere-se a um “termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; oposto de *STACCATO*” (Sève, 2015, p. 33). Se o propósito é nos concentrarmos nos exemplos diretamente da performance do violão, vamos a eles.

2.6.1.1 Legato na música *Arabiando*

O primeiro exemplo, na figura 61, foi retirado da música *Arabiando* (Esmeraldino Sales) e possui uma série de *legatos* utilizando a corda solta do violão de sete cordas.

Figura 61 - Legato na música *Arabiando*/violão

The musical score for 'Arabiando' on guitar is presented in two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', shows a legato melody in 2/4 time. It begins with a whole rest in the first measure (labeled F), followed by a half note in the second measure (labeled D7/F#), and then eighth-note runs in the third (labeled Gm) and fourth (labeled Gm6) measures. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', shows a continuous eighth-note bass line across all four measures, with notes corresponding to the chords above.

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Transcrito do disco de Yamandu e Valter Silva (2010), a linha foi por sua vez transcrita do violão de aço do violonista Valter Silva. Com a sonoridade bem tradicional, o violão de sete cordas soa bem definido e, ouvindo-se, percebe-se a força do toque através do ataque do polegar (com a dedeira) na corda de aço. Poderíamos adaptá-la de forma direta para o baixo elétrico, preservando a oitava do violão e as mesmas notas ligadas, figura 62.

Figura 62 - Legato na música *Arabiando*/baixo elétrico

The musical score for 'Arabiando' on electric bass is presented in two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is identical to the one in Figure 61, showing a legato melody in 2/4 time with measures labeled F, D7/F#, Gm, and Gm6. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', shows a continuous eighth-note bass line across all four measures, with notes corresponding to the chords above.

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

O *legato* para o baixo elétrico será um elemento técnico possível de adaptação direta, devido à facilidade de execução do mesmo e ao idiomatismo do próprio instrumento, que usa essa articulação com frequência e em diversos gêneros musicais diferentes.

Seja o *legato* ascendente (duas primeiras notas do 1º compasso), ou descendente (todos os outros *legatos*), a tocabilidade é sempre possível, pois faz parte do que chamamos de “usual” no instrumento.

Em compensação, o mesmo não pode ser dito para o baixo acústico. No ambiente da música popular, o baixo acústico é tocado através do *pizzicato* e o uso de *legatos* é restrito, devido à dificuldade de “fazer soar” as notas no instrumento.

Quando transportamos para o exemplo acima, a dificuldade aumenta, pelo andamento da música e pela dificuldade de afinação. Os *legatos* poderão ser feitos preferencialmente nas cordas Ré e Sol.

O exemplo abaixo, na figura 63, é para os contrabaixistas de nível avançado, pois aproveitamos a frase inteira do violão, retirando somente os *legatos* no agudo do Fá 1 para o Sol 1, do Lá 2 para o Sol 2, do Mi bemol 2 para o Ré 2 e do Dó 2 para o Si bemol 1. Retiramos a ligadura do 2º para o 3º compasso para facilitar o salto e melhorar a dicção da frase no contrabaixo. É importante deixarmos claro, novamente, que quando dizemos “contrabaixista de nível avançado” estamos pensando na experiência própria de ter tocado essas linhas (adaptações) em rodas de choro e apresentações com performance ao vivo.

Figura 63 - Legato na música Arabiando/baixo acústico nível avançado

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Este exemplo inviabilizará a construção da linha de baixo para um estudante de nível médio, visto que as frases dos dois primeiros compassos são a melodia da música “Arabiando”; ou seja, não conseguimos modificá-las para uma forma mais simples de execução. A título de exercício, poderíamos diminuir o andamento de 120 bpm para 80 bpm e modificar

a frase de resposta do 3º compasso para facilitar a tocabilidade da frase. Os *legatos* poderão permanecer como escritos como no exemplo abaixo, na figura 64, por não se constituírem como impedimento para a execução da frase.

Figura 64 - Legato na música Arabiando/baixo acústico nível médio

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Acreditamos, que da maneira proposta acima, o estudante poderá tocar a linha de baixo no andamento mais lento, estabelecendo como meta de estudo uma aceleração do andamento de forma progressiva.

2.6.1.2 Legato na música *Receita de Samba*

O segundo exemplo, na figura 65, é um *legato* descendente de duas notas. O exemplo abaixo, da composição e gravação de Jacob do Bandolim, com a baixaria do violonista Dino Sete Cordas, servirá para discutirmos a sua funcionalidade nos contrabaixos. Veremos que este tipo de *legato* com ligações entre duas notas descendente é perfeitamente aproveitado pelos contrabaixos.

Figura 65 - Legato em Receita de Samba/violão

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Na frase acima, de transição da parte A2 para o B, temos um *legato* muito

característico do violão, em que a nota ligada é uma corda solta do instrumento. Esse tipo de legato, com corda solta, é muito usado em vários gêneros pelo violão, mas no choro, faz parte da linguagem do violão.

Dito isso, o *legato* não apresentará nenhuma dificuldade técnica para sua adaptação nos contrabaixos. Porém, para mantermos a característica da frase acima, optamos por mudar as notas ligadas. Mantivemos a segunda nota solta, e, para isso, colocamos o legato nas notas Si bemol 2 (Bb 2) e Lá 2 (A 2). Com isso, ganhamos uma sonoridade mais parecida com a sonoridade dos violões, como vemos no exemplo abaixo, na figura 66.

Figura 66 - Legato em Receita de Samba/contrabaixos

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is in treble clef, 2/4 time, and has a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a box labeled 'B1' above it. The bottom staff, labeled 'Linha de Baixo 2', is in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of one sharp. It includes chords G, B7, and B7, and a 's/abaf.' marking. The bass line features a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

A adaptação acima se mostra totalmente possível de performance nos contrabaixos acústico e elétrico, muito em função do andamento e do tipo de *legato* descendentes de duas notas separadas por semitom.

2.6.1.3 *Stacatto*

O *stacatto* é a articulação mais acessível de se tocar e adaptar aos contrabaixos. Em Sève encontramos que “Segundo o *Dicionário Grove de Música*, para *staccato* (destacado) diz-se de uma nota, durante a execução, separadas de suas vizinhas por perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente *MARCATO*, mas oposto de *LEGATO*” (apud Sève, 2015, p.33).

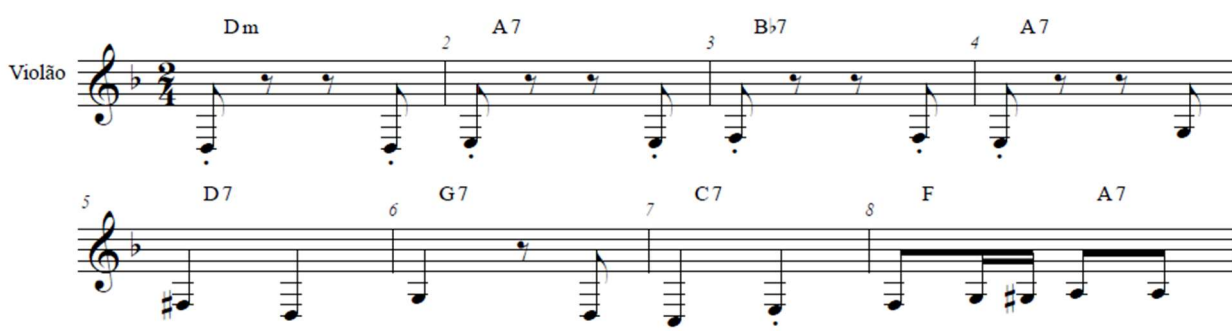
Este tipo de articulação não possui nenhuma especificidade técnica que impossibilite sua performance nos contrabaixos, pois é somente a diminuição do tamanho da duração da nota. Historicamente, o *stacatto* foi usado nos instrumentos graves das bandas militares ou grupos de metais. Bombardão, tuba, bombardino, oficleide são exemplos de instrumentos que usaram o *stacatto* para deixar o fraseado mais claro e inteligível e, com isso,

ajudar na direcionalidade. As frequências graves são as que mais causam reverberação e difração, o que faz com o seu som demore mais para deixar de soar. Isso pode causar uma mistura das notas no ambiente, deixando o som embolado. Por isso, na região grave, vemos o uso de maneira recorrente do *stacatto*.

Vamos aos exemplos, nas figuras 67 e 68.

2.6.1.3.1 *Stacatto* na música *Cabuloso*

Figura 67 - *Stacatto* na música *Cabuloso*/violão



Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Analisando *Cabuloso* (de Jacob do Bandolim), entendemos que a adaptação para os contrabaixos poderá ser feita de forma direta, como no exemplo abaixo.

Figura 68 - *Stacatto* na música *Cabuloso*/contrabaixos



Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Segundo nossa experiência, o *stacatto* ajuda bastante no balanço da música. Em alguns momentos, pode fazer o contrabaixo soar parecido com um tambor ou instrumento percussivo grave, o que auxilia a parte rítmica da música sem perder a sua função harmônica.

De uma maneira geral, o *stacatto* está tão inserido na linguagem idiomática do contrabaixo em gêneros como o samba, o maxixe, o frevo e o choro, que muitas vezes não encontramos esse tipo de articulação em partituras. Isso nos leva a crer que, por estar em tal grau subtendido na performance das linhas de baixo, o *stacatto* é uma articulação “notoriamente esperada” do performer.

2.6.2 Pizzicato

Outra articulação muito usada, e que faz parte do idiomatismo do violão de sete cordas no choro, é abafamento. Chamado por Braga (2002) de baixo tuba ou *pizzicato* e por Caetano (2010) de *pizzicato*, estes autores divergem no como fazer o efeito, mas concordam na importância do mesmo no idiomatismo do violão de sete cordas. Caetano descreve que o *pizzicato* é “um efeito que se obtém pelo abafamento das cordas com a parte lateral da mão direita apoiada sobre o rastilho” (Caetano, 2010, pg. 12). Enquanto Braga, indica que “a própria mão esquerda corta a duração indicada na partitura, pela retirada sutil da pressão da mão” (Braga, 2002, pg. 33).

A sonoridade percussiva é o resultado desta técnica, independentemente de como fazê-la. E é muito perceptível nas gravações quando a mesma ocorre, tamanha a mudança da sonoridade. Vários pesquisadores citaram o efeito do *pizzicato* em suas dissertações, como Taborda (1995), Borges (2009), Pauletti (2017) e Lamas (2018), destacando a importância da técnica no idioma do violão.

Em relação ao contrabaixo acústico, esta técnica será descartada prontamente. Além da dificuldade técnica intransponível em relação à mão direita, o mais importante para nosso estudo é que o resultado sonoro é pobre, apagado e sem a geração de harmônicos. A intenção, quando se usa essa técnica, é que o som fique mais percussivo e se perceba a altura das notas através do seu ataque. E isso não acontece no baixo acústico, pois as notas já morrem naturalmente mais rápidas, em comparação com o baixo elétrico. Com isso, o efeito percussivo esperado não acontece.

Porém, no contrabaixo elétrico, a técnica pode ser bastante utilizada, surtindo o efeito “tuba” ou percussivo desejado. As duas técnicas de abafamento descritas acima podem ser usadas para se chegar à sonoridade desejada. Consideramos a técnica de abafamento com a mão direita mais adequada para o contrabaixo elétrico. Mas isso ficará à escolha do instrumentista. Adicionamos um exemplo, para adaptarmos ao contrabaixo elétrico e discutir seu resultado.

Um fato importante é desvincilhar o *pizzicato* do violão de sete cordas da articulação *stacatto*, pois os sons são bastante diferentes, assim como seu uso. E outro ponto importante é desvincilhar o abafamento da tradicional técnica *pizzicato* dos contrabaixos (em que o contrabaixista usa a ponta dos dedos para tirar o som do instrumento). Dito isso, vamos aos exemplos, nas figuras 69 e 70.

2.6.2.1 *Pizzicato* na música Ingênuo

Figura 69 - *Pizzicato* na música Ingênuo/violão

The musical score for 'parte B' of 'Ingênuo' for guitar is presented in two staves. The top staff, labeled 'Melodia 1', is in treble clef and the bottom staff, labeled 'Linha de baixo 2', is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains a sequence of notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Chords D7 and E7 are indicated. A 'pizz.' marking is under the first measure of the bass line.

Fonte: Transcrição do autor, 2020

O exemplo acima, tirado da composição de Jacob do Bandolim, é interessante por nos mostrar a técnica de *pizzicato* do violão em dois momentos diferentes. O primeiro é o movimento ascendente de terças até as notas Ré e Fá #, o que caracteriza o acorde de D7. É possível adaptar esse movimento de maneira direta. Caso o instrumentista tenha dificuldade em fazer as duas notas simultaneamente, indicamos escolher uma das vozes, pois as duas possibilitarão uma condução harmônica interessante e robusta.

O segundo momento é a frase do segundo compasso. Esta segunda frase se encaixa perfeitamente na técnica do baixo elétrico, não exigindo nenhuma habilidade avançada para a mão esquerda. Para a mão direita, será necessário o estudo de escalas e arpejos usando esta técnica específica, até conseguir-se um som com ataque e brilho. A técnica, que segundo Caetano usa a lateral da mão para abafar e o polegar para tocar, será idêntica no baixo elétrico, podendo substituí-la, se considerar-se mais fácil, o polegar pelo dedo indicador. Vamos observar a adaptação direta.

Figura 70 - Pizzicato na música Ingênuo/baixo elétrico

parte B

Melodia 1

Linha de baixo 2

pizz. -----

Fonte: Adaptação do autor, 2020.

Como podemos ver, a adaptação para o baixo elétrico caminha de maneira convergente, excetuando as terças tocadas em *pizzicato*. Por ser em andamento lento, podemos dizer que essa frase é de nível intermediário. E, como sugestão, ainda podemos indicar que a escolha de apenas uma das duas vozes produz um resultado satisfatório, por manter a essência da frase.

2.6.3 Preenchimento de acordes

Normalmente, temos no acompanhamento do violão de sete cordas as baixarias e a execução dos acordes da música, o que chamamos de preenchimento de acordes ou harmônico. Segundo Braga (2002, p. 33), “isto significa que os espaços entre uma nítida intervenção da baixaria devem ser preenchidos pela levada, a baixaria se inserindo, pois, numa impressão de *não-interrupção* da progressão dos acordes acompanhantes”.

O preenchimento harmônico foi um ponto que excluímos da nossa abordagem, por também fugir do escopo, ou do recorte de estudo das *linhas de baixo* no choro e da característica fundamental do contrabaixo, que é o acompanhamento rítmico-harmônico por linhas (e não por acordes)²³. Poderíamos estabelecer relações entre o violão de sete cordas e o contrabaixo elétrico de seis cordas, por exemplo, mas optamos por não incluir essa discussão e explicamos nossos motivos abaixo.

O violão, historicamente, é “utilizado prioritariamente como instrumento de acompanhamento”, tendo “como primeiro passo o estudo das aberturas de acordes” (PELLEGRINI, 2005, p. 53). Ou seja, a linguagem do violão está totalmente relacionada com a condução dos acordes para fins de acompanhamento. Em contraposição, se os baixos também

²³ Acorde e linha – quando o violão faz as duas coisas é necessário um balanço entre as duas funções – linha de baixo e acordes.

estão relacionados ao acompanhamento, não é de sua natureza a função de acompanhar com acordes.

Carvalho (2006, p. 42) resume as definições atribuídas ao termo baixo, que nos ajudará a entender o porquê de não discutirmos o preenchimento harmônico nos contrabaixos. São elas:

1- A melodia mais grave em uma composição ou trecho musical, que possui importância fundamental na estruturação rítmico-harmônica das composições (linha de baixo). 2- A nota mais baixa (grave) em um acorde. 3- A voz masculina mais grave, com tessitura aproximada entre o E1 e o F3. 4- Os instrumentos que executam a linha de baixo. 5- O termo coloquial para o contrabaixo.

Por essas definições, entendemos que o baixo, aqui, abarcando tanto a linha de baixo quanto o instrumento contrabaixo, está ligado historicamente a uma melodia ou linha melódica na região grave e médio grave. Portanto, por entendermos que a função deste trabalho é a de discutir as linhas de baixo no choro, excluiremos de nossa discussão o preenchimento rítmico-harmônico com “levadas”.

2.6.4 Dedeira

Este aparato de aço ou náilon, “semelhante a uma palheta, que envolve o dedo como um anel” (Pessoa, 2012, pg. 86), é mencionado em quase todos os estudos acadêmicos de violão de sete cordas pesquisados por nós, como Taborda (1995), Pellegrini (2005), Borges (2009), Pessoa (2012) e Pauletti (2017) e Lamas (2018).

Alguns desses trabalhos apoiaram-se em Braga (2002) e Caetano (2010) para alimentar a discussão, inclusive, a própria descrição técnica do seu uso. Porém, dos dois autores citados, somente Braga descreve mais detalhadamente a técnica necessária para seu uso, ao colocar exemplos para demonstrar os movimentos esperados do polegar da mão direita. Braga ainda abarca uma discussão sobre as possíveis digitações da mão esquerda ao usar o violão com cordas de náilon.

Por ser um aparato típico do violão de sete cordas, a dedeira foi descartada em nossa análise. Porém, vale dizer que um estudo mais específico poderia ser de grande proveito, estabelecendo-se comparações de sonoridades, incluindo os aparatos típicos dos contrabaixos, como a palheta, para o baixo elétrico, e o arco, para o baixo acústico. Análises comparativas dos timbres dos contrabaixos e, consequentemente, a melhora (ou não) da audição das performances em grupos diversos, poderiam enriquecer o debate quanto ao aproveitamento do

idiomático do violão no choro para os contrabaixos. A inclusão do arco no estudo das baixarias no contrabaixo acústico, por exemplo, seria de grande valia para o instrumento, visto toda a ligação histórica entre o choro e a música erudita.

2.7 REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO DAS BAIXARIAS DO VIOLÃO DE 7 CORDAS PARA OS CONTRABAIXOS

A análise de aspectos históricos e técnicos discutida neste capítulo apresenta um cenário muito promissor quanto ao aproveitamento do idiomatismo do violão no choro pelos contrabaixos. É encorajador para a linguagem do contrabaixo brasileiro pensar que podemos adaptar e usar um idioma tão rico e historicamente tão importante.

Quando analisamos separadamente cada ponto discutido, como as Características Básicas, os Elementos Técnicos e as Articulações e Técnicas Específicas, percebemos que podemos aproveitar todo este vasto material musical das linhas do violão de sete cordas para os contrabaixos. Somente dois pontos específicos da técnica do violão foram exceções: o uso da dedeira e o preenchimento harmônico.

A metodologia de análise e adaptação de baixarias clássicas para o contrabaixo nos possibilitou a descoberta de duas dificuldades centrais. Essas dificuldades se repetiram em momentos diversos de nossas adaptações e se deveram, basicamente, às diferenças técnicas e idiomáticas entre os instrumentos referentes, principalmente, ao baixo acústico.

A primeira delas diz respeito à tessitura do contrabaixo. Em determinadas linhas, vimos a necessidade de mudar a oitava da frase ou mesmo de alterar a sequência das notas ou dos arpejos para chegar a um resultado satisfatório. Contudo, conseguimos atingir o objetivo estabelecido após essas mudanças. O fato de os contrabaixos soarem uma oitava abaixo do violão dificulta a clareza e o entendimento de determinadas frases na região mais grave abaixo do C1, localizada na primeira oitava do instrumento. Sabendo disso, para viabilizar a clareza do som, podemos indicar o uso dos baixarias rítmicas na primeira oitava, optando pelo uso das baixarias melódicas a partir da segunda oitava.

Outro ponto importante é a escolha do som do instrumento. E mais uma vez nos referimos ao baixo acústico, primordialmente, visto que o baixo elétrico possui uma projeção de som mais definida pelo uso de captador e pela própria construção do instrumento. O baixo elétrico possui ainda o controle de tonalidade (um potenciômetro que possibilita escolher um som mais agudo ou mais grave) e, na maioria dos instrumentos, dois captadores (um que gera um som mais grave e outro que gera um som mais agudo). O uso do captador (agudo) mais

perto da ponte resultará num som mais definido, ajudando à audição das linhas tocadas. Mais um ponto que poderá nos ajudar no entendimento das linhas é a posição da mão direita. Quanto mais perto da ponte a mão direita do músico estiver, mais as frequências médio-graves serão ressaltadas, melhorando a clareza do som e facilitando sua escuta.

Em relação ao baixo acústico, o uso do instrumento com captador poderá ajudar na definição e na clareza do som. Se for este o caso, o instrumentista será capaz de equalizar as frequências que preferir no amplificador. Em relação à mão direita, indicamos descê-la o mais próximo possível do final do espelho. Isto, possibilitará um som mais definido, ressaltando também as frequências médias do instrumento.

A segunda dificuldade encontrada em diversos momentos de nossas adaptações foi aquela da técnica de execução das frases do violão nos contrabaixos. Neste ponto, também, os maiores obstáculos se deram no baixo acústico. O resultado foi propor linhas mais simples para instrumentistas iniciantes. Porém, podemos encarar esta situação da dificuldade técnica no instrumento sob duas óticas distintas e muito positivas. A primeira é que temos que ser mais criativos para adaptar as linhas para o baixo acústico, caso o músico ainda não tenha uma técnica desenvolvida no instrumento. A segunda é que as adaptações poderão ser um estopim para o desenvolvimento técnico, visto o árduo trabalho exigido para se tocar estas frases no baixo acústico. Nas duas situações, seja ter que usar a criatividade, ou seja melhorar sua técnica, o estudo do choro no contrabaixo poderá ajudar o desenvolvimento do contrabaixista, seja qual nível ele se encontre.

Contudo, se o músico optar por estudar as baixarias do choro no contrabaixo, será de extrema importância obter o conhecimento histórico e de repertório para o uso desse idioma musical com liberdade. Braga (2002, p. 35) defendeu ser

imprescindível ouvir e copiar os grandes violões de baixaria de um Dino Sete Cordas, Raphael Rabello, Walter Silva e tantos outros, e, imperdível, transcrever o saxofone tenor do Pixinguinha contraposto à flauta de Benedito Lacerda.

O que podemos entender, desse posicionamento de Braga é que, além do conhecimento técnico aprendido nos livros e estudos, é fundamental para o aprendizado do choro ouvir, transcrever e decorar as linhas de contracanto dos grandes violonistas da nossa história, assim, como estudar os contrapontos gravados ao saxofone por Pixinguinha. Esse sistema de aprendizado (ouvir, tirar e tocar), nos remete ao livro de Green, *How Popular Musicians Learn* (2002), mais especificamente ao seu terceiro capítulo, quando discute sobre a capacidade de adquirir

habilidades. Green aponta que uma das formas mais usadas por músicos populares, para desenvolver suas habilidades musicais, é através da audição e cópia.

Citamos Braga e Green por entender que este trabalho fez um recorte importante, mas restrito, dentro do universo de frases de contracanto do choro. A relevância, no nosso entender, até agora, foi elucidar os elementos técnicos e as normas básicas (direcionalidade e função estrutural) usados na adaptação das frases do violão de sete cordas (e, claro, dos contracantos de Pixinguinha, Irineu “Batina”, Jorge e outros) para os contrabaixos. Mas, para um músico ampliar seu repertório de frases e aprender profundamente a linguagem dos contracantos no choro, ele não terá outro caminho se não transcrever as baixarias, tal como Braga defende acima. Porém, ao invés de “copiar”, o contrabaixista terá que “adaptar”.

Esse mergulho na música e na história do choro fará o contrabaixista dominar, na prática, esses conceitos chaves do choro, que chamamos de idioma do choro. E dominar esse idioma será fundamental para o contrabaixista empregar o que chamaremos no capítulo 3 de transcrição melódica das baixarias para os contrabaixos. Este conceito de transcrição das linhas de violão de sete cordas para o contrabaixo abrangerá todo o conteúdo discutido neste trabalho até agora.

3 TRANSCRIÇÕES NOS BAIXOS ACÚSTICO E ELÉTRICO

3.1 UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE TRANSCRIÇÃO, ADAPTAÇÃO E TRANSCRIÇÃO

Antes de começarmos nossas discussões acerca dos exemplos propostos, é importante estabelecermos e fixarmos os conceitos para as palavras acima, indicadas no título desse capítulo. Nosso objetivo é chegar ao conceito transcrição. Por ser um conceito vindo de uma outra área científica (História Literária), tentamos adaptá-la ao âmbito dos estudos da performance, adequando-a a esse trabalho, de modo experimental, sem maiores pretensões ou tentativas de fixarmos uma outra definição ou significado, para além daquele do nosso uso.

No capítulo 1, transcrevemos diversas linhas de contracanto ao longo do século XX, para uma análise detalhada das mesmas, visando entender a lógica de construção dessas frases e conduções na linha do baixo. No capítulo 2, discutimos as transcrições de linhas de violão no choro e a adaptação das mesmas para os contrabaixos. Então, se começarmos por aqui, temos claro que, **para nós**, a transcrição seria a tentativa de cópia ou o registro “*ipsis literis*” das linhas propostas de um fonograma (o mais próximo possível dessas) e a adaptação sua adequação, ajuste ou moldagem, para os contrabaixos. Esse ajuste para o contrabaixo seria uma tentativa de aproveitar o máximo possível de uma determinada linha no novo instrumento (o contrabaixo).

Para isso, discutimos o que seria possível, ou não, de ser “adaptável” aos contrabaixos, incluindo na discussão vários pontos, como a técnica, a capacidade de entendimento (ou escuta), a capacidade técnica do executante, dentre outros. Usamos a metodologia de pontos convergentes e divergentes, numa tentativa de estabelecer performances musicais que estariam próximas aos dois instrumentos e, em oposição, performances que não estariam tão próximas. Esse conceito foi usado de maneira direta, e conseguimos atingir um ponto muito proveitoso, sobre como adaptar da melhor forma o conteúdo do violão para os contrabaixos. Neste contexto, como utilizaremos o conceito de transcrição?

O conceito de transcrição é debatido no campo da tradução literária e poética e foi desenvolvido no contexto do Movimento da Poesia Concreta, com textos e publicações do poeta e tradutor Haroldo de Campos, a partir da década de 1960. Elaborada a partir de algumas teorizações do poeta americano Ezra Pound, “o principal objetivo da transcrição é a recriação do texto original na língua de chegada, ou seja, explorar os recursos articulados na língua de

partida e reproduzi-los analogamente na língua de chegada” (Gessner, 2016, p. 143,). Segundo este autor, o conceito de transcrição serve

para designar um processo de tradução, que se caracteriza por ser criativo” (...) e diz mais respeito, portanto, a uma prática do que a uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual pré-estabelecida, facilmente torna-se escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos.

A pesquisadora Thelma Médici Nóbrega, em seu artigo baseado em Haroldo de Campos, chamado “Transcrição e Hiperfidelidade”, de 2006, aponta para a dificuldade em definir o conceito de transcrição, escrevendo que o próprio Haroldo de Campos, “ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial” (NÓBREGA, 2006, p. 249).

Voltando ao nosso trabalho, concentramo-nos em três palavras-chaves, que presentes nas definições acima, podem delimitar nossa compreensão e prática das transcrições, sendo essas palavras: a. ponto partida e ponto de chegada; b. fazer criativo e c. fazer prático. Entendido isso, poderíamos definir para este trabalho a transcrição como um fazer “prático”, em que usaremos a “criatividade” para interpretar ou utilizar a fraseologia do violão de sete cordas (“ponto de partida”) aos contrabaixos (ponto de chegada). Ainda, podemos ampliar a definição de ponto de partida para as instrumentações tradicionais do choro (formações musicais), a forma musical (as partes referentes a uma composição) e os elementos técnicos para a construção dos contracantos no violão. Desse modo, temos como ponto de chegada, ou como transcrição, a utilização criativa e interpretativa de todos esses elementos, que estão envolvidos nos contracantos do violão de sete cordas, na construção das linhas de contrabaixo. Definido esse importante conceito, seguimos para as análises musicais desse terceiro capítulo.

3.2 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÃO NO CONTRABAIXO ACÚSTICO

As linhas de baixo escolhidas para este subcapítulo são analisadas através dos elementos técnicos discutidos no capítulo anterior. A direcionalidade, que é uma das principais características, está implícita na análise dos baixos rítmicos e melódicos. Uma pequena introdução para cada fonograma selecionado, explicando sua formação e a ideia estética que permeou sua produção, foi feita para, em seguida, analisarmos de uma maneira direta como foi construída aquela determinada linha de baixo. Essa pequena descrição sobre a formação e outras características do fonograma fazem parte, ainda que de forma secundária, da análise sobre a transcrição, como enunciamos anteriormente.

Essas transcrições para o baixo acústico estão em dois discos do autor desse presente estudo, lançados em 2015 e 2016, e no disco da flautista Maiara Moraes, de 2018. As músicas escolhidas foram: *Barão*, *IX7* e *Amando Sempre*; encontradas, respectivamente, nos discos *Choroso*, *Bailado* e *Nós*. Estas músicas foram escolhidas, pois cada uma apresenta uma diferente solução de instrumentação. *Barão* é em trio de contrabaixo acústico, bateria e saxofone; *IX7* é em duo de contrabaixo acústico e piano; *Amando Sempre* é em quarteto com baixo acústico, bateria, piano e flauta. Com essa escolha, acreditamos enriquecer o conteúdo deste trabalho, mostrando como o baixo acústico funcionou em três possibilidades musicais distintas (formações).

Os elementos técnicos, discutidos no capítulo 2, estão em **negrito**, no discurso das análises abaixo. Acreditamos que esta ação ajude o leitor a estruturar cada vez mais, para si, estes conceitos técnicos, que serão de grande valia no entendimento do assunto abordado. E, para nós, os termos destacados em **negrito** ajudarão a distinguir e organizar o que, de fato, foi utilizado na linha de baixo analisada.

O último ponto importante desta introdução ao capítulo 3, é dizer que para a construção de uma boa linha de baixo no choro, seria de bom uso aplicar as normas básicas (direcionalidade e função estrutural) e todos os elementos técnicos analisados neste trabalho. Entretanto, a qualidade desta linha nos contrabaixos não será contabilizada por um uso maior ou menor desses elementos técnicos e das características básicas. A ideia original de nossa proposta é o uso da fraseologia dos violões do choro com adaptações às condições de execução e sonoridade dos contrabaixos, porém com o maior comprometimento possível com a estética original das baixarias.

3.2.1 Música *Barão*

Em *Barão*, tentamos apoiar nossa formação no alicerce de uma formação tradicional de choro: o ritmo, a melodia e o contracanto. Se reduzirmos qualquer formação de choro aos seus elementos mínimos, poderíamos colocar como pontos de apoio importantes os três itens acima. Com essa ideia, montamos um trio em que a bateria fica responsável pelo ritmo, o contrabaixo, pelos contracantos, e o saxofone, pela melodia.

A partir desse ponto de partida, desenvolvemos um disco que, mesmo não sendo um disco de choro (poderíamos dizer que é um disco de jazz brasileiro), busca não perder o contato com essa ideia inicial inerente ao gênero. Uma curiosidade sobre *Choroso* é que esse

foi lançado em 2015, mas sua gravação é de 2010. Ou seja, bem no começo da minha pesquisa “intuitiva” sobre os contracantos no choro no contrabaixo.

A partitura de contrabaixo em *Barão* é muito extensa. Por isso, separamos a parte A2 da melodia (o A1 é somente a dobra da melodia pelo contrabaixo), a parte B inteira e a parte A (1 e 2) da primeira passagem do improviso do saxofone. As demais partes do improviso seguem a mesma ideia de contracanto da primeira volta, com variações e uma liberdade grande na condução da linha de baixo.

Figura 71 - Exemplo Contrabaixo em Barão/Tema Parte A2 e B

A2

Baixo

The musical score for Contrabass in *Barão/Tema* is divided into two main sections: A2 and B. Section A2 consists of 16 measures, and Section B consists of 16 measures. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It includes various chords and melodic lines with fingerings and articulations.

Chords and Fingerings:

- Measures 1-4:** F 6, D 7, G 7, A^b 7, D^b 7, C 7, F 6, B 7.
- Measures 5-8:** B^b m 7, E^b 7, A^b 6, A m 7(b 5), D 7, G m 7(b 5), C 7.
- Measures 9-12:** A 7(b 13), D 7(b 13), G 7(9), A^b dim, E m 7(b 5), A 7, D m 7, F 7.
- Measures 13-16:** B^b 6, E 7(b 9), A m 7, D 7, G 7(9), C 7, F 6.
- Measures 17-20:** F 6, B^b 7, F 6, E^b 7, D 7.
- Measures 21-24:** G 7, D^b 7, C 7, F 6, G^b 7(# 11).
- Measures 25-28:** F 6, B^b 7, F 6, E^b 7, D 7.
- Measures 29-32:** G 7, D^b 7, C 7, F 6, G^b 7(# 11).

B1

B2

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Análise em *Barão* (parte A2, B1 e B2) por compassos:

- 1) Baixarias rítmicas: presentes em 9 compassos
- 2) Baixarias melódicas: presentes em 8 compassos
- 3) Função estrutural: compassos 24 e 31-32
- 4) Tipologia: baixarias diatônica, cromática e mista.
- 5) Articulação *Stacatto*: compassos 25 e 26

Figura 72 - Exemplo contrabaixo em *Barão*/Parte A1 e A2 no solo de saxofone

Baixo

A1

1 F 6 2 D 7(b13) 3 G 7(9) 4 C 7 5 F 6

6 B b m 7 7 E b 7 8 A b 6 9 A m 7(b5) 10 D 7 11 G m 7(b5) 12 C 7

13 A 7(b13) 14 D 7(b13) 15 G 7(9) 16 E m 7(b5) 17 A 7 18 D m 7

19 B b 6 20 E 7(b9) 21 A m 7 22 D 7 23 G 7(9) 24 C 7 25 F 6 26 C 7

A2

27 F 6 28 D 7 29 G 7 30 C 7 31 F 6

32 B b m 7 33 E b 7 34 A b 6 35 A m 7(b5) 36 D 7 37 G m 7(b5) 38 C 7

39 A 7(b13) 40 D 7(b13) 41 G 7(9) 42 E m 7(b5)/B b 43 A 7 44 D m 7

45 B b 6 46 E 7(b9) 47 A m 7 48 D 7 49 G 7(9) 50 C 7 51 F 6

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Análise em *Barão* (parte A2, B1 e B2) por compassos:

- 1) Baixarias rítmicas: presentes em 12 compassos
- 2) Baixarias melódicas: presentes em 19 compassos
- 3) Função estrutural: compassos 1, 2, 18 e 33
- 4) Tipologia: baixarias diatônica, cromática e mista
- 5) Articulação *Ligato*: compassos 4, 7, 10, 25 e 26

A análise de *Barão* nos indica a possibilidade real de uso dos contracantos no contrabaixo. A densidade instrumental baixa, pela ausência de instrumentos harmônicos, como o violão, cavaquinho e piano, nos ajuda a ouvir com bastante clareza as linhas contornadas pelo baixo acústico na gravação. Ao mesmo tempo, e de forma intuitiva, pois a gravação remete ao ano de 2010, quando o autor não havia vivenciado em maior profundidade a roda de choro²⁴, usamos os elementos técnicos de uma forma consistente e robusta.

Alguns contracantos obrigatórios também estão presentes na parte A e B, porém dentro de um formato jazzístico. Seria mais uma espécie de convenção e arranjo, do que uma baixaria de obrigação no formato estético-musical do choro. A estruturação (**função estrutural**) das partes também vai ao encontro da ideia anterior, na parte da melodia da música. Temos convenções e dobradas de melodia que nos remetem a ideias mais ligadas ao jazz, que ao choro. Entretanto, assim que se inicia o improviso do sax, observamos frases que indicam a transição das partes A1-A2 e A2-B1 com a devida clareza.

Outros aspectos, como a **direcionalidade** (marcha-harmônica), visto através dos baixos rítmicos e melódicos, e as inversões, também estão presentes e de uma maneira sólida como, por exemplo, nos compassos 19, 20, 21 e 22. Porém, a música está muito bem alicerçada nesta norma básica.

A **articulação ligato** foi usada em alguns pontos específicos para facilitar a digitação de frases rápidas. E as escalas e sua **tipologia** nos mostram o uso de maneira criativa

²⁴ Como mencionado na introdução, toquei por dois anos no maior reduto do choro de São Paulo – o Bar do Cidão.

dos vários tipos de escalas, com exceção vista na ausência de arpejos. É interessante essa discussão, pois no contrabaixo acústico, o uso de arpejos necessita de um conhecimento muito consolidado. É um estudo difícil e que requer uma prática contínua durante anos, para que seu uso se torne fluente e natural. Seguimos para *IX7*, do disco *Bailado*.

3.2.2 Música *IX7*

A gravação deste fonograma ocorreu em dezembro de 2015. O duo *Bailado* foi um projeto pensado por mim e desenvolvido em conjunto com o pianista Daniel Grajew, que teve como objetivo unir e visitar a “escola” dos pianeiros brasileiros, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, e as linhas de contracanto no baixo, que estamos discutindo neste trabalho. Essas linhas estariam sob a responsabilidade do contrabaixo e, em diversos momentos, na dobra ou abertura de vozes entre os dois instrumentos na região médio-grave.

Esteticamente em *IX7*, tal como em *Barão*, vemos uma formação mais “vazia”, que facilita a audição das linhas virtuosas do contrabaixo. A relação ou convívio entre as linhas da mão esquerda do piano e do contrabaixo foi pensada e escrita para não ter “surpresas”, ou notas chocando-se em lugares pouco interessantes. Colocamos abaixo as duas linhas (baixo e mão esquerda do piano) para facilitar a análise e o entendimento (figura 73).

Figura 73 - Contrabaixo no fonograma 1X7/Parte A2

The musical score for Contrabaixo (Double Bass) in 2/4 time, showing measures 2 through 21. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It includes piano and baixo staves with various chords and rhythmic patterns. A box labeled 'Inter' is placed before measure 19.

Measures and Chords:

- Measure 2: F 6
- Measure 3: F dim
- Measure 4: F
- Measure 5: E^b7
- Measure 6: D7
- Measure 7: Gm7
- Measure 8: A^b7
- Measure 9: D^b6
- Measure 10: G7
- Measure 11: C6
- Measure 12: Am7(b5)
- Measure 13: A^b7
- Measure 14: Gm7
- Measure 15: A^bm7
- Measure 16: G7
- Measure 17: G^b6
- Measure 18: G^b/B^b
- Measure 19: D^b/B
- Measure 20: A^b/C
- Measure 21: E^b/D^b
- Measure 22: B^b/D
- Measure 23: E^b7
- Measure 24: C7
- Measure 25: F 6

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Análise em 1X7 por compassos:

1) Baixarias rítmicas: presentes em 8 compassos

- 2) Baixarias melódicas: presentes em 11 compassos
- 3) Função estrutural: compassos 1, 17,
- 4) Tipologia: baixarias diatônica, cromáticas, mista e por arpejo
- 5) Articulação *Stacatto*: compassos 4, 6, 10, 18 e 20

A análise das duas linhas de baixo acima indica que essas trabalham dentro do que é esperado no choro tradicional. Braga escreve que “é de bom efeito o uníssono das partes nos violões, a escritura em oitavas e a escritura em terças e sextas (...)” (Braga, 2002, pg. 34). Em alguns momentos fizemos o uso de frases com movimentos opostos para enriquecer o arranjo, como nos compassos 6, 9 e 11. As aberturas tradicionais em terças e sextas estão nos compassos 3, 6, 7 e 9; as dobras em oitava (muito usadas nos arranjos de Pixinguinha na década de 1940) estão nos compassos 13 e 17, e na passagem (Inter) para a parte B, dos compassos 18, 19, 20 e 21. É importante deixarmos claro que em momento algum ouvimos um som difuso, fosco ou sem entendimento. Para nossa percepção, o som é bem nítido nas duas linhas de baixo, mesmo sendo o contrabaixo um instrumento transpositor e estar soando uma oitava abaixo do que está escrito.

A parte **estrutural** está bem definida nesta parte A de *IX7*, com a marcação da entrada e da saída da parte e uma passagem muito sólida das baixarias indicando a parte B. Neste caso, a passagem (Inter) faz parte da composição e poderíamos incluí-la com uma baixaria de obrigação.

A **articulação** *stacatto*, dos compassos 6 e 10, foi tocada com intuito de promover o desenho rítmico ou, em outras palavras, torná-lo mais percussivo. É uma maneira também de impulsionar a marcha-harmônica (direcionalidade).

A **direcionalidade** em *IX7* é sentida nos movimentos ascendentes e descendentes dos baixos melódicos, tanto quanto nos baixos rítmicos. As frases dos baixos executadas pelo contrabaixo e piano promovem um pulso que carrega a melodia e conduz o ouvinte “para frente”. As mudanças de acorde sucessivas também ajudam a criar esse movimento para frente.

Por fim, as linhas de baixo usam uma boa variedade de escalas (**tipologia**), prevalecendo em maior número a escala diatônica. Seguimos para mais um trecho de *IX7*, a parte B2, na figura 74, na qual chamaremos a atenção para um detalhe importante.

Figura 74 - Contrabaixo no fonograma 1X7/Parte B2

B2

Chords: Dm, C[#]dim, Dm/C, Bm7(♯5), B^b6, A7, A^b7sus4, A^b7, D^bm7, B7, B^bm7, A7, A^b7, A7/G, A^b7/G^b, F(♯4).

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Nesta parte da seção B2 de *1X7*, gostaríamos de chamar a atenção para a diferenciação na escolha entre o baixo melódico e o baixo rítmico. Repare que nos compassos 1, 2, 3, e 5 usamos a técnica das frases curtas (baixo melódico) para fazer “andar” a harmonia da música. E, se observarmos, nos compassos 6, 7, 8 e 9, mesmo havendo a recorrência de um acorde por tempo, como nos primeiros compassos do exemplo acima, optamos pelos baixos rítmicos. Uma questão discutida no capítulo 2 é a questão do uso ou não de frases rápidas na região grave do contrabaixo (poderíamos delimitar como a primeira oitava do instrumento). Mesmo sem termos uma resposta exata (através de pesquisa específica sobre este assunto), nosso ouvido sempre nos leva a não usar frases rápidas nesta região. Então, usamos frases curtas nas primeiras mudanças de acorde (compassos 1, 2, 3 e 5) e, na parte seguinte (compassos 6, 7, 8 e 9), decidimos pelos baixos rítmicos.

Carvalho (2006) discute de maneira consistente, ao longo de sua dissertação, sobre a dificuldade técnica de execução (e de ser ouvido com clareza) no contrabaixo ao longo da história. É sempre uma discussão pertinente. Seguimos para nossa última análise do contrabaixo acústico, dentro de propostas já usadas, gravadas e trabalhadas no mercado musical brasileiro.

3.2.3 Música *Amando Sempre*

Optamos, nesse último exemplo, por uma formação mais cheia, com bateria, piano, contrabaixo e flauta, para termos um material diferente de análise. Ao mesmo tempo, queríamos mostrar um trabalho não pensado por mim, em que não tivesse feito o direcionamento estético; apenas, a performance e o uso dos contracantos numa formação contemporânea do choro. A

partir dessa ideia, escolhemos uma música do disco *Nós*, da flautista Maiara Moraes, gravado e lançado em 2018 (figura 75).

Figura 75 - Contrabaixo em Amando Sempre/Parte A

Baixo

1 A 7(b9) 3 Dm 4 D 7(b9) 5 Gm7

6 Gm7 7 F 8 G 7 9 C 7

10 A 7(b9) 11 Dm 12 D 7 13 Gm

14 A 7(b9) 15 Dm 16 E 7(b9) 17 A 7(b9)

18 A 7(b9) 19 Dm 20 D 7 21 Gm Gm/Bb A 7

22 Dm 23 Bb Eb A 7(b9) 24 Dm Em7(b5) Eb A 7 25 Dm

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Análise em *Amando Sempre* (parte A) por compassos:

- 1) Baixarias rítmicas: presentes em 12 compassos
- 2) Baixarias Melódicas: presentes em 12 compassos
- 3) Função estrutural: compasso 1
- 4) Tipologia: baixarias diatônica e mista
- 5) Articulação *Stacatto*: compassos 14 e 15

Em *Amando Sempre*, a **função estrutural** é ouvida no primeiro som da música. A dobra em terças entre o piano e o contrabaixo tem a função de preparar a entrada do A. No dito popular, as notas de preparação para a entrada de um choro são conhecidas como “chamada”. O responsável por finalizar a parte A é o piano, que conclui um tempo depois de todos. E quem “chama” para a parte B é a melodia em anacruse da flauta e os pratos da bateria. O contrabaixo fica em repouso.

A **direcionalidade** da condução do baixo é muito clara e alterna baixos rítmicos e melódicos impulsionando a marcha-harmônica do grupo. Temos algumas frases de resposta a melodia principal (compassos 3, 11, 12, 17 e 19), sendo estas escritas pela arranjadora (Maiara Moraes) e pertencentes ao arranjo da parte A. A condução dos baixos rítmicos em seis compassos (6, 7, 13, 21, 23 e 24) nos chama atenção por uma célula amaxixada. Vemos uma colcheia no segundo tempo que nos remete ao balanço do choro amaxixado.

A **tipologia das escalas** é interessante em *Amando Sempre*. Interessante pela simplicidade. De maneira não proposital, percebemos o uso somente da escala diatônica. Mesmo os arpejos indicados no resumo da análise, são arpejos com notas diatônicas de passagem, não caracterizando uma frase típica em arpejo no choro. Vimos outros exemplos de arpejos com escalas, no capítulo 2. Porém, de uma maneira geral, as escalas eram usadas, ou no começo, ou no final da frase. Aqui, temos o arpejo com notas “internas”.

Por terminar, as **articulações**. Como já dissemos no capítulo 1, as articulações no contrabaixo acústico apresentam uma dificuldade maior, se compararmos com o violão, com os sopros e mesmo com o baixo elétrico. Em *Amando Sempre*, observamos somente o *stacatto*. Nos dois momentos do seu uso, a intenção é, como em *IX7*, favorecer o balanço rítmico da música; um pensamento percussivo (como um tambor).

As análises acima nos mostram um caminho favorável ao uso dos contracantos do violão de sete cordas no contrabaixo acústico. Ao contrário dos exemplos no baixo elétrico, nos exemplos que serão apresentados adiante, as linhas no baixo acústico foram criadas de forma livre, tendo por base a vivência prática adquirida em rodas de choro, audições, transcrições e adaptações livres. Ainda não tínhamos uma metodologia para transcriar (ou criar) uma linha de baixo baseada nos elementos técnicos discutidos neste trabalho. Porém, como bem citamos anteriormente, Green (2002) está correta quando afirma que um modelo consolidado de aprendizagem se baseia na escuta e reprodução do conteúdo proposto. Braga (2002) também afirma ser necessário esse processo (ouvir, tirar e reproduzir) para o aprendizado da linguagem do violão de sete cordas. Os nossos exemplos no baixo acústico comprovam as afirmações, pois

nosso aprendizado foi baseado na escuta e reprodução. Ainda não possuíamos os conhecimentos adquiridos neste trabalho.

Seguiremos com exemplos para o baixo elétrico e suas respectivas análises. Porém, ao contrário das transcrições vistas no baixo acústico, propusemos duas transcrições de baixo elétrico, baseadas no conhecimento adquirido neste trabalho. É importante ressaltar que estas novas transcrições para o baixo elétrico foram construídas com uma maturidade posterior às linhas de acústico já analisadas.

3.3 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÃO NO CONTRABAIXO ELÉTRICO

3.3.1 *Seu Chico Salgado*

Dentro dos dois exemplos para baixo elétrico, escolhemos duas músicas distintas, sendo a primeira uma composição minha de nome *Seu Chico Salgado*, e a segunda, o clássico do choro *Noites Cariocas*. Em relação à formação musical, as duas músicas foram tocadas com guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, piano elétrico (*Seu Chico Salgado*), sopro e percussão. As duas composições, coincidentemente, apresentam a mesma forma musical: ABA. E outros detalhes, incluindo uma discussão mais detalhada sobre a forma de cada ABA, são abordadas em cada subcapítulo.

Figura 76- Música Seu Chico Salgado



Fonte: Elaboração do autor, 2020.

Seu Chico Salgado é uma composição com uma rítmica tradicional do choro, concebida no grupo Gente do Morro, de Benedito Lacerda. O desenho do tamborim dita a condução da música e a métrica da melodia. A partitura acima poderia ser uma espécie de célula básica ou matricial, que guia a música inteira. Poderíamos classificar a música como um choro-sambado.

Usamos a formação de baixo elétrico, guitarra, piano elétrico, percussão e sopro para exercitar outras sonoridades. O arranjo é pensado de forma simples, para exemplificar o uso do baixo e sua transcrição. Porém, usamos dobras no baixo, convenções rítmicas e partes abertas de improviso.

A transcrição inclui a recriação da sonoridade tradicional do choro, como a troca do bandolim pela guitarra, do cavaco e violão de seis, pelo piano elétrico, e do violão de sete cordas, pelo contrabaixo elétrico. A percussão seguiu de forma tradicional, contudo, optamos por não usar o pandeiro como uma forma de alterar a sonoridade.

A forma da música é AABA. Ao término, usamos um final típico do choro, com a repetição dos últimos compassos duas vezes, seguido de um *coda* com dobra de todos os instrumentos. Essa forma de terminar a música apresenta uma dicotomia irreverente, pois se flerta com o tradicional das rodas de choro, através da repetição do trecho final da melodia algumas vezes, o *coda* convencionado, com dobra dos instrumentos, rompe com a tradição, trazendo um elemento de fora do choro (do jazz-rock ou do fusion). Essas misturas são tentativas de diálogo entre a tradição e elementos de outros gêneros ou subgêneros.

Em relação à forma da música, temos uma quebra na habitual forma rondó (ABACA), porém, já muito visto em muitos compositores de choro, como Jacob do Bandolim, por exemplo. Contudo, não é algo que possamos caracterizar como uma quebra da tradição. A mudança de tonalidade para o relativo menor é, sim, algo bem tradicional, e está em *Seu Chico Salgado*.

Algumas quebras da tradição são relevantes e fazem parte constantemente dos processos de fusão ou abertura de um estilo. Pois, se são feitas escolhas para se afastar do que chamamos tradicional, é importante não perder elementos importantes dessa sonoridade, que legitimam o gênero. Por fim, decidimos escrever uma volta completa da linha de baixo da música e não o fonograma inteiro, pois, em essência, a ideia da transcrição estará bem representada. E, desejando abranger todas as partes fixas da música tocada no fonograma (sua forma completa), adicionamos o final repetido e o *coda*. Seguimos com a análise referente a fraseologia do baixo elétrico em *Seu Chico Salgado* (figura 77).

Figura 77 - Seu Chico Salgado/baixo elétrico

Baixo

A1

1 G 6 D 7/A 3 G 6/B G/E 4 E 7 5 A m 7

6 B 7/D# 7 E m 7 A 7 8 D 6 E m 7 9 A m 7 D 7

10 G 6 D 7/A 11 G 6/B 12 D m 7/F G 7 13 C 6

14 C 6 C#dim 15 G/D E bdim 16 E m 7 D 7/F# 17 G 6

A2

18 G 6 D 7/A 19 G 6/B G/E 20 E 7 21 A m 7

22 B 7/D# 23 E m 7 A 7 24 D 6 E m 7 25 A m 7 D 7

26 G 6 D 7/A 27 G 6/B G/E 28 D m 7/F G 7 29 C 6

30 C 6 C#dim 31 G/D E bdim 32 E m 7 D 7/F# 33 G 6

B

34 B 7 35 E m 7 36 E 7 37 A m 7

38 D 7 39 G E 7 40 A m D 7 41 C 7 B 7

The musical score is written for electric bass (Baixo) in 2/4 time. It consists of two systems of measures, A1/A2 and B. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords such as G 6, D 7/A, G 6/B, G/E, E 7, A m 7, B 7/D#, E m 7, A 7, D 6, D m 7/F, G 7, C 6, C#dim, G/D, E bdim, and C 7. The melodic lines are written in the bass clef, with some measures containing triplets and slurs. The system A1/A2 covers measures 1 through 33, and system B covers measures 34 through 41.

42 B7 43 E m7 44 E7 45 A m7

46 C#m7(b5) C m6 47 B m7 Bb7 48 A m7 D7 49 C#7(#11)

50 C#7(#11) 51 D7 G D7

A3 52 G6 53 D7 54 E7 55 A m7

56 B7 57 E m7 58 D6 E m7 59 A m7 D7

60 G6 61 D7/A G6/B 62 Dm7/F G7 63 C6

64 C6 C#dim 65 G/D Ebdim 66 E m7 D7/F# 67 C6 C#dim

68 G/D Ebdim 69 E m7 D7/F# 70 G6

CODA

72 73 74 *f*

75 76 77 78 *mp* *p*

Fonte: Transcrição do autor, 2020.

Análise em *Seu Chico Salgado* por compassos:

- 1) Baixarias rítmicas: presentes em 28 compassos
- 2) Baixarias melódicas: presentes em 26 compassos
- 3) Baixos convencionados: compassos 49, 50, 74, 75, 76, 77 e 78
- 4) Baixos dobra de melodia: presentes em 16 compassos
- 5) Função estrutural: compassos 1, 17, 33, 51, 70 e 78
- 6) Tipologia: baixarias diatônica, cromática, por arpejo e mista
- 7) Articulação *Stacatto*: presentes 12 compassos

Nossa análise sob a linha de baixo em *Seu Chico Salgado* começará com pontos que não apareceram anteriormente em nossas análises: os baixos convencionados e as dobras de melodia. Depois, seguiremos o caminho já estabelecido anteriormente, com os elementos técnicos.

Decidimos separar estas “duas novas modalidades” de baixo, por serem diferentes dos outros exemplos analisados. Optamos por não incluir os baixos convencionados dentro dos baixos rítmicos, por entender que a figura rítmica e suas notas pertencem a uma convenção musical. Uma convenção musical significa, para nós, que todos os instrumentistas do grupo terão que performar o mesmo desenho rítmico e as mesmas notas naqueles compassos definidos no arranjo. Quanto às dobras de melodia, decidimos não analisá-las como baixo melódico, pois acreditarmos não estarem inseridas como elemento de acompanhamento (ou linha de baixo). Se dobram a melodia, naquele momento, o baixo está fazendo a melodia e não “linhas de baixo melódicas”.

A **função estrutural** está bem definida no exemplo acima, estando presente no início da música, nas passagens entre as partes A, na “chamada” para a parte B, e no encaminhamento do A3 e do Coda. As duas convenções da música também ajudam a função estrutural, mas, como dissemos anteriormente, não as analisaremos dentro das linhas de baixo. Porém, é pertinente afirmar que essas também possuem um caráter estrutural de suma importância. A passagem da parte A1 para a parte A2 possui, ao contrário das outras passagens, um baixo rítmico sincopado. Porém, estruturalmente, esse ritmo sincopado, tal qual um instrumento grave de percussão, como o surdo, por exemplo, é ouvido com o objetivo de preparar para uma parte nova. Já analisamos baixos rítmicos com função estrutural nas linhas de Dino Sete Cordas.

A condução do baixo possui uma **direcionalidade** clara através dos baixos rítmicos e melódicos. Desde a frase inicial, que impulsiona o grupo para a música, o baixo possui um papel de conduzir a **marcha-harmônica** com diferentes sensações; ora mais condutor, como nos compassos 2, 7, 8 e 9, dentre muitos outros, e ora mais melódico, como nos compassos 3, 4 e 5. Este segundo caráter é visto em menor número. Os desenhos rítmicos que dialogam com a melodia da música são vistos com características diferentes. Temos baixos que apoiam ritmicamente a melodia, como nos compassos 2, 3, 10, 25 e 26, e outros que ocupam o espaço deixado por ela ou que usam ritmos diferentes, como os compassos 5, 6, 13 e 21.

A **tipologia** das escalas mostra uma grande variedade de uso. Se no baixo acústico, vimos uma predileção para as escalas diatônicas e mistas, no baixo elétrico, pela maior facilidade técnica, temos a possibilidade de uma amostragem mais ampla. Em *Seu Chico Salgado*, o que nos chama a atenção de imediato é a possibilidade do uso do arpejo, ou do que chamamos acima de arpejo misto (que seria a mistura de arpejo com notas diatônicas). Temos oito compassos com esta tipologia, o que significa, neste exemplo, um número substancial. Os tipos de escalas e seu uso estão bem divididas no exemplo acima, ficando somente abaixo o arpejo puro.

Por fim, a **articulação**. No exemplo acima, o *stacatto* foi a única articulação usada. Ela nos ajuda na condução da marcha-harmônica, fazendo o baixo funcionar muitas vezes como um instrumento de percussão (um tambor), ao cortar o som ao meio. Podemos entender que seu uso auxilia o movimento da música, ao quebrar a linearidade do som. A articulação *stacatto* está tão implícita no fazer prático (no tocar) de qualquer gênero, que muitas vezes nem percebemos sua existência.

3.3.2 Noite Cariocas

A composição de Jacob do Bandolim foi gravada pela primeira vez pelo autor em 1957, em disco de 78 rpm. Depois de dezenas de regravações (no Instituto Memória Musical Brasileira constam 101 gravações), a música se tornou um clássico dentro do repertório do choro. A forma de *Noites Cariocas*, ABA, que podemos esmiuçar como AA-BB-BB-AA, foi muito usada por Jacob em outros choros clássicos, como *Receita de Samba*, *Benzinho*, *Santa Morena*, *Assanhado*, *Doce de Coco* e *Vibrações*.

Nossa transcrição foi desenvolvida baseada na sonoridade do exemplo anterior, mantendo a formação idêntica de percussão, piano elétrico, sopro, guitarra e baixo elétrico. Isso facilitou o registro dos dois fonogramas, uma vez que os mesmos músicos interpretaram as duas

faixas analisadas neste capítulo. A ideia de uma formação com instrumentos elétricos, e mais percussão e sopro, nasceu da vontade de fazer algo um pouco mais “pesado” dentro do universo do choro. Dessa forma, podemos testar o uso das linhas do baixo elétrico de uma maneira diferente dos demais exemplos anteriores (figura 78).

Figura 78 - Noites Cariocas/Baixo elétrico

A

G G G dim D7

5 G E7 Am E7 Am

9 Am Am7M Am7 Am6 Am D7

13 D7 D7 G E7 Am7 D7

A2

G G G dim D7

21 G E7 Am E7 Am

25 C D^bdim G E7

29 A7 D7 G G

B

G7 G7 C C

35

Linha de baixo

B

G7 G7 C C

35

37 A7 A7 Dm Dm

39

41 F6 F#dim C E7/B Am B7

43

45 E C#m F#m7 B7 E G7

47

49 G7 G7 C C

51

53 A7 A7 Dm Dm

55

57 F B7 E7 A7

59

61 Dm7 G7 C D# D7

63

A G G Gdim D7

67

69 G E7 Am E7 Am

71

73 Am Am7M Am7 Am6 Am D7

75

77 D7 D7 G E7 Am7 D7

79

A2

Fonte: transcrição do autor, 2020.

Análise de *Noites Cariocas* por compassos:

- 1) Baixarias rítmicas: presentes em 48 compassos
- 2) Baixarias Melódicas: presentes em 62 compassos
- 3) Função Estrutural: compassos 16, 31, 32, 48, 63, 64, 80, 98, 111 e 112
- 4) Tipologia: baixarias diatônica, cromática, por arpejo e mista
- 5) Articulação *Stacatto*: presentes em 15 compassos

Nossa última análise começa com a **função estrutural** de *Noites Cariocas*. A frase inicial da melodia é um anacruse de um compasso inteiro. Pensando nisso, optamos por não colocar nenhuma frase nos inícios da parte A. O sentido é valorizar a melodia principal. Porém, na repetição do A, no compasso 16, como preparação, decidimos não colocar um baixo melódico, mas um baixo rítmico, que marcasse a volta ao A. Esse tipo de preparação simples de apenas uma nota no contratempo do segundo tempo é muito conhecido no samba, e mais específico no surdo do samba.

Na passagem do A para o B, temos dois tipos de frase. A primeira, conclusiva, reforça o término da parte A, fortalecendo sua tônica (a nota Sol). A segunda frase indica o caminho para a parte B e aponta para a modulação para Dó Maior. Algo parecido é visto nos compassos 47 e 48, quando acontece a repetição do B. Temos uma frase que conecta a modulação de E Maior para Dó Maior. Além dessa conexão, a frase aponta para a volta a parte B. Na volta a parte A, temos de diferente uma frase bem característica do choro feita em escala mista para iniciar a seção. Depois, usamos as mesmas ideias da primeira passagem do A, com a solução do “surdo” no meio da seção, e a frase conclusiva no penúltimo compasso. Para finalizar a música, usamos o Coda original que faz parte da composição, somente alterando o último acorde e a última nota do mesmo. Assim, conseguimos o efeito de surpresa. Pois, ao invés de chegarmos até a nota Si natural no acorde de Sol Maior (formato original), fechamos a música na nota Lá sustenido, que por enarmonia é Si bemol. A nota foi harmonizada com o acorde de C com sétima (C7), finalizando a melodia na sétima menor. O Coda composto por Jacob tem como função primordial estruturar o final da música.

A **direcionalidade** está muito presente nos baixos melódicos e rítmicos em *Noites Cariocas*. Os baixos foram construídos pensando neste elemento técnico, e, por isso, usamos de maneira consistente as frases curtas e longas, as inversões e as aproximações cromáticas e diatônicas. O pensamento foi fortalecer a marcha-harmônica da música e empurrar o grupo para frente. Em alguns momentos, aproveitamos as antecipações da melodia, como nos compassos 2-3, 6-7, 9-10 (e em muitos outros), para impulsionar a música e manter a ideia de se caminhar para frente. Em outros momentos, aproveitamos a pausa da melodia, ou momentos menos rítmicos da mesma, para tocar frases maiores (como nos compassos 15, 16, 20, 22, 31 e muitos outros). A rítmica do samba com colcheia pontuada e semicolcheia está bastante presente na linha do baixo. Pensamos em usar esse tipo de condução do baixo por ser um modelo já estabelecido no instrumento (dentro do samba). Ao mesmo tempo, mesclamos esse tipo de condução com um pensamento mais do choro (e do violão), em que não há a necessidade de

conduzir ritmicamente o tempo inteiro. A união dessas duas ideias foi nosso objetivo nesta linha de baixo.

Na **tipologia** das escalas usadas, observamos um grande uso da escala cromática seguido da escala mista, diatônica, arpejo misto e arpejo (puro). É interessante percebermos duas coisas. A primeira é que vemos aproximações cromáticas em frases curtas. E o segundo ponto é o pouco uso de arpejo puro. No baixo acústico, vimos exatamente a mesma situação. Mesmo em uma linha criada com a total consciência de todos os elementos técnicos, vemos um pensamento mais horizontal, que vertical. Poderíamos supor muitas coisas. Entre elas, que uma experiência maior no baixo acústico poderia ter influenciado a maneira de compor e tocar o baixo elétrico. A resposta para essa percepção não será respondida neste trabalho, pois envolve muitos elementos subjetivos e objetivos na composição de uma linha de baixo e na história de um instrumentista. E as escolhas dos tipos de escala na construção de uma linha de baixo no choro, além dos padrões de recorrência melódicos e rítmicos forjados ao longo da história, também passarão pelo gosto pessoal do músico, pelos discos ouvidos e suas influências, e pela vontade estética que se quer obter naquela determinada performance.

Seguimos com as articulações (**articulação**). O *stacatto* puro e o acento com *stacatto* foram as duas articulações usadas por nós em *Noites Cariocas*. Como em *Seu Chico Salgado*, nós tivemos a ideia do baixo simular uma percussão, ao cortar o som de determinadas notas pela metade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aproveitamento da linguagem do choro para além dos instrumentos tradicionais é um caminho longo e ainda recente no ambiente acadêmico. Por isso, pelo objetivo proposto no início deste trabalho, acreditamos ter chegado a um lugar significativo na utilização da linguagem das baixarias do violão de sete cordas nos contrabaixos e passível de utilização real na carreira de um contrabaixista.

Iniciamos nosso trajeto, buscando transcrever e analisar, para compreender os recursos técnicos e interpretativos utilizados com maior frequência, as baixarias gravadas em fonogramas no século XX. Através da análise de baixarias transcritas, seja de instrumentos de sopro ou violões, encontramos uma lógica na composição dessas mesmas baixarias que foi determinante nos capítulos seguintes. Descobrimos que, mesmo baixarias de violonistas cantores da primeira década de 1900, até o violão de Dino Sete Cordas, na década de 1960, as linhas de baixo dos fonogramas analisados mantiveram características essenciais como a direcionalidade, a função estrutural e o uso das baixarias rítmicas e melódicas em conjunto com as articulações específicas.

Essas características musicais e os chamados elementos técnicos foram usados em nossa análise comparativa entre as linhas de baixo dos violonistas de sete cordas e as linhas sugeridas para os dois tipos de contrabaixos (elétrico e acústico); buscando adaptar ou propor uma nova linha de baixaria para os contrabaixos.

As adaptações das baixarias promoveram discussões positivas para o estudo do contrabaixo, as quais, para além da parte técnica, dizem respeito também à criatividade e aos conhecimentos necessários para o uso da linguagem de acompanhamento no choro.

Os pontos em que as baixarias propostas tiveram reservas quanto a seu aproveitamento nos forçaram a procurar saídas criativas para seu uso, e esbarramos no conhecimento do idioma choro e em nossa criatividade. No idioma, porque, ao buscar soluções para as adaptações, estas teriam que soar pertinentes ao gênero. Quanto à criatividade, resultou que as soluções poderiam ser muitas possíveis. E o importante era conseguir soluções que se encaixassem em diferentes níveis técnicos e capacidades musicais, suscitando uma discussão – e em uma oportunidade de aprimoramento- muito interessante para futuros interessados.

Além disso, as adaptações nos levaram a situações complexas, nas quais muitas variáveis, como tessitura, técnica, sonoridade e conhecimento de linguagem, estão envolvidas,

o que dificulta trabalhar com soluções definitivas. Pude vivenciar este ponto de maneira bastante intensa, quando participei como baixista de um quarteto de choro, que se apresentou semanalmente, por dois anos, na cena Paulistana.

Por termos conseguido resultados expressivos, nas adaptações por nós propostas, acreditamos que foi possível chegarmos ao uso de um conceito importante: o da transcrição. O uso deste conceito em nossa pesquisa foi fundamental como ferramenta de orquestração. Este conceito, que nomina a recriação, tanto das baixarias, quanto das formações instrumentais e outros aspectos estruturais do choro, como a forma musical, nos permitiu uma aproximação estética com outros gêneros musicais (em nosso estudo, com o jazz e o samba). Sendo um conceito aberto, esse pôde nos ajudar em soluções interessantes do ponto de vista estético, quando aproximamos o choro de outros gêneros musicais. Oriundo da teoria literária, e utilizado principalmente na tradução de textos poéticos, a transcrição lida com situações em que ao texto agregam-se mais e outros significados, e, assim, comporta e dispõe, mais sensações do que normalmente seria o esperado. Musicalidades próprias de um determinado idioma, imagens e cheiros culturalmente significativos, gírias, e outras situações, emergem, e se colocam como variáveis com as quais o tradutor pode/tem que lidar de forma criativa sistematizada, ao mesmo tempo em que busca preservar ao máximo o sentido do texto original. Como explicitado anteriormente, nunca foi pretensão dessa pesquisa reescrever a história, e tentar inserir o contrabaixo na roda de choro. Mas, nesse sentido, a transcrição nos abre uma porta nova rumo ao que virá. Por isso, analisamos cinco exemplos bastante diferentes entre si, com o intuito de mostrar algumas possibilidades já testadas e aprovadas por nós, e outras preparadas no final do percurso desta pesquisa.

Nestes exemplos de transcrições, acreditamos ter chegado a um lugar interessante no uso das baixarias, nas possibilidades composicionais (aqui, relacionado a forma/conteúdo) e nas formações musicais. Alguns aspectos ainda ficaram sem respostas, como a capacidade de audição e entendimento dessas linhas no receptor (ouvinte). Em todo caso, a nosso favor, se assim podemos dizer, as linhas de violão também apresentam uma enorme dificuldade de percepção real de suas notas, devido a vários fatores, como o arranjo, a capacidade técnica de gravação e mixagem e as formações musicais com dois e três violões. Mesmo para ouvidos treinados, como os nossos, em muitas ocasiões foi preciso a repetição do áudio por muitas vezes para o entendimento exato de todas as notas tocadas no violão.

Porém, usando a dificuldade de escuta do violão para tratar do contrabaixo, tecemos uma consideração relevante, que gostaríamos de detalhar. A direcionalidade incutida nas baixarias, é, para nós, o coração pulsante na performance de um instrumentista de choro. E, neste sentido, o entendimento real de cada nota não importa tanto, ou melhor, não é o foco principal. O mais importante é a **percepção do movimento da linha do baixo**, seu caminhar, mais do que a identificação de cada nota, e mesmo o que essa representa no acorde do momento. E, aqui, novamente estabelecemos uma comparação com o jazz, no qual, muitas vezes, não conseguimos compreender com nitidez, numa primeira audição, as notas tocadas pelo contrabaixista no acompanhamento em *walking bass*.

Em todo caso, outros fatores, como o arranjo, a capacidade técnica de gravação e a mixagem, as formações musicais e os músicos participantes da performance, irão interferir na capacidade de entendimento do ouvinte.

Para fecharmos o raciocínio, mostramos que, independentemente da clareza ou não de suas linhas, que passará pelos fatores citados acima, a inserção do contrabaixo no choro é totalmente possível, desde que consiga cumprir as funções básicas a toda linha de baixo, como indicar a direcionalidade, o suporte harmônico e a condução rítmica para todo o grupo participante da performance. Acreditamos ter ilustrado isso nas transcrições discutidas neste trabalho, o que nos aponta um resultado bastante promissor.

Por isso, este trabalho termina com uma sensação muito positiva, sobre o uso das baixarias do choro no contrabaixo. Com o tempo e com o desenvolvimento de novos estudos específicos, as baixarias poderão ser uma opção metodológica real para o ensino técnico do contrabaixo em escolas e universidades do país. Acreditamos e trabalharemos para que este estudo possa avançar ainda mais e chegar a um maior número de pessoas, e que possamos ter um aprimoramento do ensino do contrabaixo baseado na cultura e na música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú de Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. São Paulo, USP, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo, UNESP, 2006.

BITTAR, Iuri Lanna. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

BORGES, Luíz Fabiano Farias. *Uma Trajetória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Rafael Rabello*. Distrito Federal, UNB, 2008.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de Sete Cordas*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2004.

CAÇAPA, Rodrigo. Por uma discografia nordestina: 1902-1919. *Revista Outros Críticos*, Pernambuco, 2017.

CAETANO, Rogério. *Sete Cordas: técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolight Editora, 2010.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Campinas, UNICAMP, 2006.

CASA DO CHORO, Enciclopédia Ilustrada do Choro no Séc. XIX, Rio de Janeiro. Disponível em <<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1168>>. Acesso em: 27/01/2021.

CAZES, Henrique. *Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIAS, Gustavo Angelo. *O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII*. Campinas, UNICAMP, 2015.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 36, nº 2, p. 142-162, maio-agosto, Florianópolis, 2016.

GEUS, José Reis. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro*. Goiás, 2009. Goiânia, UFG, 2009.

GONÇALVES, R. S. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 89-105, 2003.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. England: Ashgate Publishing Limited, 2002.

ITIBERÊ DA CUNHA, Brasília. *Mangueira, Montmartre e Outras Favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

LAMAS, Guilherme. *O violão de sete cordas, dos irmãos Valter Silva e Valdir Silva*. Campinas, UNICAMP, 2018.

NÓBREGA, T. M. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, [S. l.], n. 7, p. 249-255, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>. Acesso em: 7 out. 2020.

NOLASCO JUNIOR, Sebastião. *O Choro e suas interações com a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940*. Goiânia, UFG, 2017.

PAES DE CARVALHO, Pedro. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*. Campinas, Unicamp, 2005.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. *Cuidado Violão: As transformações dos Violões nos Conjuntos de Choro*. Distrito Federal, UNB, 2012.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical* (1967, primeira edição). Tradução Eduardo Seincman. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SOUZA, David Pereira de. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.

SOUZA, Márcio de. *Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)*. Porto Alegre, PUCRS, 2010.

TABORDA, Márcia. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Escola de Música do Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

ULHÔA, Martha Tupinambá. “Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v.1, p.7-33, jul.-dez., 2013.

FRIEDRICH, Felix. Continuo [*basso continuo*]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2 ed. Vol. 6. New York: Grove, 2001. *apud* DIAS

SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: McMillan Publisher Limited, 2001.