

**O ENSINO DE CONTRABAIXO-
ELÉTRICO BASEADO EM
LEVADAS DE SAMBA**

Rodrigo Sebastian de Moraes Abramovitz

Universidade do Rio de Janeiro - Uni-Rio - Centro de Letras e Artes - C.L.A. - Instituto
Villa-Lobos - I.V.L. - Licenciatura em Educação Artística - habilitação: Música.

O ENSINO DE CONTRABAIXO-ELÉTRICO BASEADO EM LEVADAS DE SAMBA

Rodrigo Sebastian de Moraes Abramovitz

Rio de Janeiro

1999

ii

Universidade do Rio de Janeiro - Uni-Rio - Centro de Letras e Artes - C.L.A. - Instituto
Villa-Lobos - I.V.L. - Licenciatura em Educação Artística - habilitação: Música.

O ENSINO DE CONTRABAIXO-ELÉTRICO BASEADO EM LEVADAS DE SAMBA

Monografia apresentada por Rodrigo Sebastian de Moraes
Abramovitz

Como requisito parcial para conclusão do Curso
Licenciatura em Educação Artística - habilitação: Música.

Orientador: José Nunes Fernandez

Rio de Janeiro

1999

iii

Gostaria de agradecer a José Abramovitz, Anamaria de Moraes, Marília Garcia, grupo Acorda Bamba, Prof. José Nunes, Prof^a Regina Márcia Simão Santos e o grupo Rizoma, Prof. Luis Otávio Braga, Adriano Giffoni, minha família, meus amigos, colegas, professores e todos aqueles sem cuja colaboração direta ou indireta seria impossível realizar esta monografia.

Esta monografia é dedicada a todos aqueles que dedicaram suas vidas à realização da música e àqueles que dedicaram sua música à realização da vida.

"O Samba é carioca. A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no Samba."(Barbosa, 1978, p. 11)

INTRODUÇÃO

OBJETIVOS GERAIS:

Este trabalho visa discutir o ensino-aprendizagem de contrabaixo-elétrico baseando-se em levadas de samba. Temos a pretensão de querer contribuir para a consolidação de uma escola de música brasileira, no lugar da simples adaptação de modelos estrangeiros que muito embora eficazes, não contribuem para a divulgação e manutenção da cultura brasileira.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1- Levantar e organizar material pedagógico-musical que promova um ensino de contrabaixo-elétrico baseado nas levadas de samba.
- 2- Indicar o trabalho com o instrumento baseando-se em levadas de samba, sem contudo fechar-se para outras influências musicais.
- 3- Enfocar a criação de linhas de baixo, prática constante para contrabaixistas da música popular.

JUSTIFICATIVA:

Atualmente, são mais próximos, ao iniciante em música brasileiro, os "ritmos" e "levadas" estrangeiros, principalmente americanos, como os do jazz, o blues e o rock. Isso se deve ao fato de a música americana estar bastante avançada no processo de estruturação do seu ensino. Muitas escolas de música no Brasil apenas "transpõem" esses modelos para suas salas de aula, embora hajam e também sejam usados métodos nacionais de bom padrão de qualidade.

Não queremos com esse enfoque uma espécie de xenofobia, até porque a cultura brasileira é a cultura da mestiçagem de raças, da antropofagia cultural, não queremos "cortar" o processo de mistura cultural em nome de uma cultura "pura" brasileira, mas queremos trazer o foco para a produção nacional e a sistematização do ensino da música brasileira.

O estudante de música que deseja se aprofundar na música popular brasileira, tem dificuldade de encontrar material sobre o assunto escolas ou metodologia especializada, tendo quase somente como opção se engajar, procurando "tirar" de gravações, aprender na "tradição viva", ou seja, ir aos locais onde há a prática de música brasileira, no caso específico do samba, ir a rodas de samba, shows do gênero, procurar estabelecer contato com sambistas, entre outras práticas de aprendizado informal. Podemos confirmar isso no texto de Adolfo (1991), ao afirmar que quando se iniciou "nos estudos de música, (...) [aqueles] que aspiravam à profissão de músico tinham que ir estudar nos Estados Unidos, ou então se dedicar à música erudita" (p.11). Num segundo momento as metodologias americanas foram trazidas para o Brasil através de escolas de música montadas por pioneiros como Ian Guest, mas isso não é o suficiente. A música brasileira carece de uma escola e metodologias próprias. Portanto, este é um estudo relevante para área e que vai, de

certa forma, preencher uma lacuna na bibliografia relativa ao ensino do contrabaixo-elétrico usando a MPB, especialmente o samba.

Como o estudo da música brasileira tem proporções gigantescas, este trabalho escolheu delimitar-se em dois pontos pelo menos. O primeiro é por tratar-se do estudo de contrabaixo-elétrico, por razões óbvias, por ser o instrumento principal do autor deste trabalho. O segundo é por tratar-se do estudo de levadas de samba. O samba foi escolhido por sua constância como gênero musical que naturalmente representa o Brasil no exterior e para os brasileiros, e como representante da cultura musical do Rio de Janeiro. Afora isso o samba é extremamente rico em subgêneros ou variantes, entre outras diversidades conforme veremos mais adiante neste trabalho. O uso de levadas também funciona como delimitador do âmbito desse trabalho e é fundamental para o contrabaixista que se especialize em música popular. As levadas quando bem utilizadas proporcionam ao ouvinte todo um estado de transe, participação e envolvimento através da dança e do movimento, além de apoiar e favorecer a expressividade e balanço de linhas melódicas soladas ou cantadas.

CAPÍTULO I: ESCLARECIMENTOS PRÉVIOS, CONTEXTUALIZAÇÃO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Neste capítulo trataremos dos esclarecimentos prévios, da contextualização deste trabalho monográfico e de seus pressupostos teóricos.

Os esclarecimentos prévios são em relação aos termos utilizados nesse trabalho monográfico, alguns deles que já surgem no título. Esclareceremos a acepção empregada para termos como levada, gênero, subgênero ou variante, além de comentar brevemente sobre o contrabaixo-elétrico e sobre o samba ao qual nos referimos. Quanto ao ensino, no caso ensino de música, mais especificamente, ensino de contrabaixo-elétrico, será abordado nesse capítulo, mais adiante, na parte que tange aos pressupostos teóricos.

A contextualização se dá através do levantamento da literatura existente sobre o tema - O Ensino de Contrabaixo-Elétrico Baseado em Levadas de Samba. Na falta de bibliografia mais vasta sobre o assunto decidimos levantar alguns métodos brasileiros de ensino de instrumentos e não apenas sobre contrabaixo-elétrico.

Os pressupostos teóricos cuidam da abordagem do ensino de música. Nesse primeiro capítulo também abordaremos como o ensino de contrabaixo-elétrico pode se dar através das levadas de samba.

ESCLARECIMENTOS PRÉVIOS

Para que fiquem claras neste trabalho as acepções de certos termos que utilizaremos entre outros esclarecimentos que por hora são necessários:

. **Levada:** Levadas são, basicamente, padrões rítmicos de acompanhamento, embora a questão tímbrica também influencie e no caso de instrumentos de altura definida o contorno melódico também influencia na forma final da levada. Às vezes com uma célula rítmica mais simples pode se elaborar um levada que repita essa célula em algumas alturas diferentes. A levada é a "alma" da maioria das músicas populares. Segundo Rocca (1986a)

"em cada ritmo que ouvimos, sentimos a predominância de uma determinada célula rítmica que surge através de um instrumento isolado, ou da soma dos toques de vários instrumentos. É exatamente essa célula rítmica que dá a característica principal ao ritmo. Por ela é que sabemos se o ritmo é de Bossa Nova, de Marcha, de Maracatu, etc..."(p. 38).

Entendemos aqui que, embora usando outras palavras, o autor esteja se referindo ao que chamamos de levada, e de seu carácter de identificação do gênero, como veremos adiante. As levadas devem ser repetidas durante a música sem variações desnecessárias para que se obtenha o seu efeito envolvente e dançante desejado. A levada é próxima ao *ostinato* (termo de origem italiana que significa obstinado) e tem esse nome porque fica sendo repetido diversas vezes. A levada, no entanto, é geralmente, mais elaborada. Ela é mais próxima ainda ao *groove*, termo em inglês que vem do verbo na mesma língua *to groove* que significa crescer, dando a idéia de que, com sua contínua repetição durante a música o envolvimento do ouvinte vai crescendo, convidando-o irresistivelmente a dançar. A dança pode ser uma das melhores reações de uma platéia que esteja ouvindo música. Entendemos que o termo *groove* seja traduzido satisfatoriamente pelo termo levada.

. **Gênero:** Aqui é usado como sinônimo de certa acepção da palavra estilo e certa acepção da palavra ritmo. Escolhemos o termo gênero por acreditar que seja mais preciso. Um gênero se identifica por certas concepções melódico-harmônico-rítmico-timbrísticas¹. Podemos identificar um gênero pela sua levada, embora possam haver gêneros de nomes diferentes com a mesma levada e gêneros de mesmo nome com levadas diferentes. De acordo com Rocca (1986a)"em alguns casos, têm o mesmo nome mas estruturas diferentes. Em outros têm a mesma estrutura, mas nomes diferentes. Isso acontece de um lugar para outro, às vezes, até dentro da mesma região"(p.38). Segundo Andrade (1989) gênero é o

"aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se faz distinta por uma combinação de fatores: quanto ao emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico), (...) [quanto a questões estruturais] (no plano da composição- forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental; orquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano) e quanto a função (ritual ou litúrgica, para a dança, para o trabalho)" (p.242-243).

A definição do autor se adequa muito mais à música erudita do que à música popular, mas essa divisão (popular/erudito) muitas vezes é bastante tênue. Ulhôa (1997) usa o termo gênero na acepção que utilizamos aqui quando fala de "gêneros disseminados pela indústria musical"(p.82). O termo também é encontrado - na mesma acepção que queremos usar aqui, neste trabalho monográfico - no texto do Tinhorão (1974, p. 117) em que diz-se que no carnaval de 1917 foi "lançado com a composição Pelo telefone o gênero (...) samba". Outro exemplo do uso do termo gênero, na acepção que empregamos aqui, encontrado na bibliografia levantada, está em Braga (1988): "gêneros urbanos da música brasileira" (p.

¹ A questão timbrística também é importante na caracterização de gêneros. Podemos exemplificar isso com o caso do subgênero ou variante do gênero samba que "estourou" nos anos 80, o Pagode, também chamado de Pagode de Fundo de Quintal, nome este, inclusive, de um representativo grupo do gênero (Grupo Fundo de Quintal). Esse gênero se revelou-se através do trabalho de um grupo de compositores do Cacique de Ramos, e de sambistas como Jorge Aragão, Arlindo Cruz, Sombrinha e Zeca Pagodinho. Esse gênero, quanto aos timbres, trouxe inovações. Ele se caracteriza pelos instrumentos de percussão tocados com a mão, como o

72), onde se enquadra o Samba Canção (p.72), e mais adiante temos "outros gêneros" (p. 81), onde aparece o Samba (p.82). Barbosa (1978) também emprega o termo nessa mesma acepção: "este livro, que é a história do samba, mostra este gênero musical em sua plena definição" (p.13). Caldas (s.d.) também utiliza a palavra gênero com a mesma finalidade "o samba se popularizou como gênero musical" (p.28).

. **Sub-gênero ou variante:** Usaremos aqui para identificar o que Faria (1995) chama de "*subdivisions*" (p.22), palavra em inglês que traduziremos por subdivisões (entre as quais o autor aponta Samba enredo, Samba canção, Samba de breque, Partido alto, Batucada e Samba-funk). Giffoni (1997) diz que por ter muitas variações o capítulo que trata do samba no seu livro foi dividido em seis "segmentos"(p. 8), que são Samba, Samba Partido Alto, Samba-*Funk*, Sambaião e Sambão). Segundo Tinhorão (1974), "verificou-se depois de um certo tempo a coexistência de vários tipos de samba" (p. 131). O que o autor chama aqui de tipos chamaremos de subgêneros ou variantes. Além do que já foi citado, na bibliografia consultada podem ser encontrados os seguintes subgêneros ou variantes de samba: (Andrade, 1989) "Samba" (p. 453), "Samba a Dois Coros", "Samba Batido", "Samba Chulado", "Samba Corrido", "Samba de Virada", "Samba-de-Chave", "Samba de Embolada", "Samba-de-Influência" (p. 456), "Samba-de-Morro", "Samba de Palma", "Samba do Matuto", "Samba-do-Norte", "Samba do Partido Alto" (p. 457), "Samba Raiado", "Samba-Rumba", "Samba Trançado" (p. 458); (Rocca, 1986a) "Afro-Samba" (p. 51 e p. 59), "Samba (Escola de Samba)" (p. 40 e p. 59), "Samba" (p. 45), "Samba Canção" (p. 44), "Samba Partido Alto" (p. 44), "Samba de Roda" (p. 45), "Samba Rural" (p. 40),

repique de mão (ou de anel) e o tantã, e pelo uso do banjo na seção harmônica. Não confundir, entretanto com outro subgênero ou variante, de mesmo nome (Pagode) que estourou nos anos 90.

"Samba Tradicional", "Samba Cruzado", "Samba de Roda (cruzado)", "Samba de Partido Alto (cruzado)", "Samba Rock", "Samba Canção" (p. 59); (Rocca, 1986b) "Samba-Afro" (p. 81), "Samba Tradicional misto com Bossa Nova" (p. 82).

. **Samba:** Estamos falando aqui do samba carioca. De acordo com Caldas (s.d.) "o samba é um acontecimento urbano e mais precisamente carioca" (p. 28). O samba tem sua origem nos batuques que os escravos negros trouxeram da África. Esses batuques, em terras brasileiras, deram origem ao Lundú, que por sua vez, originou o maxixe que resultou no samba. O surgimento do samba só foi possível, como ocorre com outros gêneros urbanos de música popular, após o surgimento dos centros urbanos em meados do século XIX. A presença dos negros livres também foi fundamental. Segundo Caldas (s.d.) "a mistura deu samba". O autor aponta que o samba surgiu no início do século XX e que "trata-se de um sincretismo musical onde, originalmente, estão presentes a *polca* européia, que lhe forneceu os movimentos iniciais" e o compasso 2/4,

"a *habanera*, o *lundu* e o *batuque*, com o sincopado e a coreografia, e o brasileiro 'jeitinho de cantar e de tocar', como diz Mário de Andrade. Somente a partir de 1917, com a gravação do primeiro, *Pelo telefone*, é que o samba se popularizou como gênero musical." (p.28)

Segundo Tinhorão (1974, p.111-118) o samba *Pelo Telefone* foi criado "na Rua Visconde de Itaúna, 117, na casa de Tia Ciata, uma das baianas pioneiras dos ranchos da Saúde" por

"um grupo de compositores semi-alfabetizados [que] elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de 1917, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca" (p.117)

O autor fala também da "polêmica" e a "luta em torno da sua autoria"(p.124) depois que

"o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, correu em dezembro de 1916 a registrar na Biblioteca Nacional sob o número 3295, a composição intitulada Roceiro, destinada a fazer sucesso no carnaval do ano seguinte com o nome de Pelo Telefone" (Tinhorão, 1974, p.124)

Essa polêmica em torno da esperteza de Donga, já que o Pelo Telefone era de autoria coletiva do grupo que se reunia na casa da tia Ciata, revela que o samba, "o novo gênero de música urbana, não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa *registrável*" (p. 124)

. **Contrabaixo-elétrico:** O contrabaixo-elétrico é descendente direto do contrabaixo acústico, embora suas características físicas sejam mais próximas às da guitarra-elétrica. O contrabaixo-elétrico foi criado com a intenção de substituir o contrabaixo acústico em apresentações de Rock, sendo mais fácil de transportar. Ele guarda algumas características em comum com o contrabaixo acústico: a mesma afinação nas quatro² cordas (em escala geral) sol 1, ré 1, lá -1, mi -1. O contrabaixo, nome que vem do italiano *contrabbasso*; se a tradução tivesse sido feita do inglês ou do francês o nome talvez fosse "Duplobaixo", tem esse prefixo (contra) por atuar uma oitava abaixo da região dos baixos. A extensão dos contrabaixos-elétricos vai, geralmente, de mi -1 a dó# 3. Tanto o contrabaixo-elétrico como o acústico, são transpositores de oitava. Isto é, escreve-se uma oitava acima do que soa, para evitar de se usar muitas linhas complementares inferiores na pauta (na clave de fá). Entre as características que o instrumento tem em comum com a guitarra estão a captação

eletro-magnética das vibrações das cordas que são transformadas em som por amplificadores, permitindo controle de volume (entre outros parâmetros como ganho³, graves, médios, agudos) e ligados à caixas acústicas (ver figura 1).

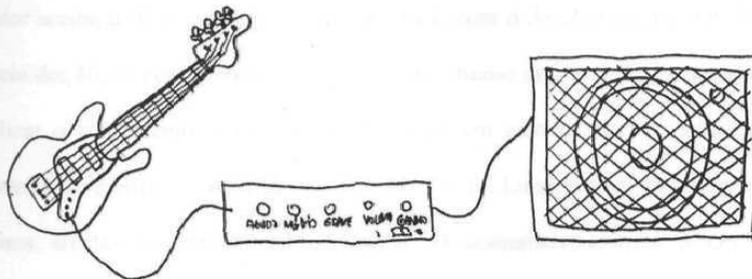


Figura 1: contrabaixo-elétrico, amplificador e caixa(s) acústica(s)

O instrumento em inglês também é conhecido como *bass guitar* o que poderia ser traduzido como guitarra-baixo. Outra característica que o contrabaixo-elétrico tem em comum com a guitarra-elétrica é a escala com trastes⁴, característica que vem do violão. O contrabaixo-elétrico pode também ser ligado diretamente à uma mesa de som, que serve para misturar diversos sons para fazer gravações ou, no caso de apresentações ao vivo, ser conectada a amplificadores, e, em seguida, a caixas de som (P.A.⁵, retornos⁶ e *side-fills*⁷). O contrabaixo-elétrico tem a tradição de ser um instrumento de base, de acompanhamento,

² Existem também contrabaixos-elétricos e contrabaixos acústicos de cinco cordas, sendo que o mais comum é a quinta corda ser afinada em si-2 (escala geral) e contrabaixos-elétricos de seis cordas, sendo que o mais comum é a primeira corda ser afinada em dó2 (escala geral).

³ Ganho: É, de maneira simplificada, mais um controle de volume. Encontramos também, com os nomes "master" ou "gain".

⁴ Embora haja contrabaixos elétricos sem traste, vulgarmente conhecidos como *fretless* (termo inglês que quer dizer exatamente sem traste).

⁵ P.A. é uma sigla para *Professional Audio*, expressão em inglês que pode ser traduzida por áudio profissional. Geralmente são colunas de caixas de som, divididas entre os lados esquerdo e direito do palco, que funcionam em *stereo* e são voltadas para a platéia.

⁶ Retornos são caixas de som, no palco, voltadas para os músicos.

⁷ *Side-fills* são como pequenos P. A.'s montados no palco e voltados para os músicos.

embora recentemente também esteja sendo utilizado como instrumento solista. Ao falar de contrabaixo-elétrico, é difícil não lembrar de Paul McCartney, pioneiro no uso do instrumento e autor de belas e melodiosas linhas de baixo. O contrabaixo-elétrico ganhou maior aceitação fora da música *pop* e do *Rock*, com o *JazzFusion*, no fim dos anos 70 e início dos 80, do genial músico Jaco Pastorius, virtuoso instrumentista e um dos pioneiros a utilizar o instrumento como solista. No Brasil um grande sistematizador do samba no contrabaixo-elétrico, a partir do fim dos anos 60, foi Luisão Maia, que acompanhou, entre outros artistas de destaque, Elis Regina. O contrabaixo-elétrico é um instrumento harmônico, embora não produza sons simultaneamente, participa de uma grande variedade de grupos musicais de diversos gêneros, inclusive grupos de samba, e tem a função de integrar a seção rítmica (percussão, bateria...) à seção harmônica (piano, teclado, violão, guitarra, cavaco...). O contrabaixo-elétrico é também chamado de baixo-elétrico ou simplesmente de baixo.

CONTEXTUALIZAÇÃO: levantamento da literatura existente.

Selecionamos para contextualizar esse trabalho monográfico alguns métodos brasileiros de ensino de instrumentos e não exclusivamente de contrabaixo-elétrico, por não podermos acessar bibliografia mais vasta sobre esse assunto, como já dissemos anteriormente.

As obras foram escolhidas por serem representativas na consolidação de uma "escola brasileira", por contribuir na estruturação do ensino da música popular brasileira, por tratarem do samba e seus padrões de acompanhamento, pelo respaldo e competência de seus autores, pela sua qualidade e por serem publicações relativamente recentes.

. Análise dos Métodos Seleccionados:

A análise dos métodos seleccionados, está organizada por ordem alfabética do título (desprezando artigos como "o" ou "the"). Para maiores detalhes quanto às edições recorrer a bibliografia, consultando autor e ano da publicação.

1. título: The Brazilian Guitar Book

autor: Nelson Faria

ano da publicação: 1995

No capítulo dedicado ao samba, Faria (1995,p.22-57), após breves considerações iniciais sobre as características gerais do samba (um pouco da história, alguns intérpretes e compositores pioneiros, cita o Pelo Telefone, fala um pouco sobre as características rítmicas, um pouco sobre instrumentação, mais especificamente, sobre os instrumentos de percussão mais comuns), expõe através de padrões rítmicos na pauta (sem alturas) em ordem crescente de dificuldade a "sincopação" das melodias de samba, através de um desdobramento de ritmos mais simples até chegar a sincopes que são normalmente encontradas nas melodias de samba. Em seguida, o autor mostra alguns exemplos de melodias. Finalmente, o autor chega aos padrões básicos de acompanhamento, as levadas, para violão. Para isso, ele se utiliza de duas linhas rítmicas na pauta. Uma para o polegar e outra para os dedos indicador, médio e anular, estes agindo, logicamente, "em bloco". Estamos falando da mão direita, no caso dos destros. O polegar fica incumbido de tocar os baixos do violão e o "bloco" indicador, médio e anular das cordas "primas". Ele explica que

a linha de baixo mantém-se alternando entre a fundamental e a quinta do acorde, e que é uma melhor escolha tocar a quinta situada abaixo da fundamental. "The bass line keeps switching between the root and the fifth of the chord, and it's a better choice to play the fifth below the root" (p.25). Há no primeiro exemplo da página 25 uma pequena distorção. O autor dá um exemplo de padrão rítmico com apenas um compasso 2/4. Isto é problemático, já que o samba, embora de fato seja binário, precisa de dois compassos para expressar sua levada. O samba pode ser escrito em compasso quaternário, isso fica ao "gosto do freguês". O próximo passo do autor é apresentar um exemplo de progressão harmônica utilizando tal levada que só tem dois tempos. A etapa seguinte é a exposição de variações. Na variação no. 1 (p.26), o autor apresenta uma levada de quatro tempos (dois compassos binários). Parece que ele tem a preocupação de expor as levadas em grau progressivo de dificuldade. Parece haver um problema na inversão do padrão (ver figuras 2 e 3) acentuando o primeiro tempo, o que se chama (politicamente incorreto) de "samba de branco".

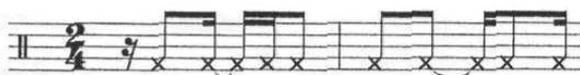


figura 2: samba - sem inverter o padrão rítmico



figura 3: samba - invertendo o padrão rítmico (acentuando o primeiro tempo).

⁸ No original: *syncopation*

Isso acontece também em alguns exemplos de Rocca (1986a), como veremos adiante. Para amenizar esse problema, o autor sugere, em seguida, que se "sincopise" a primeira "batida" (p.26). Como já acontecera anteriormente o autor aplica uma progressão harmônica no levada que expôs, para servir como exemplo. O autor expõe outras 16 variações, a maioria proveniente de compositores e intérpretes da MPB, que não são exatamente sambistas. Outras variações são provenientes da adaptação de levadas de outros instrumentos (tamborim, repique, caixa de guerra, entre outros), o que é muito interessante. Finalmente o autor expõe duas peças de repertório para praticar. A primeira peça (Só te esperando de Nelson Faria) vem em duas versões. A primeira versão tem a melodia e as cifras, enquanto a segunda tem o acompanhamento escrito e as cifras. A segunda peça (Tristeza de Haroldo Lobo e Niltinho) é um arranjo feito pelo autor para acordes com melodia na ponta (voz mais aguda do acorde).

2. título: Método Completo de Bateria

autor: Edgard Rocca (Bituca)

ano da publicação: 1986b

Nesse método (Rocca, 1986b) o autor enfatiza o trabalho de técnica da bateria. "Um vasto programa de estudos de bateria. É um trabalho progressivo e atende a vários níveis" (p.5) O autor explica que os exercícios de técnica estão em ordem progressiva de dificuldade, abrangendo vários níveis de complexidade no trabalho técnico da bateria atendendo tanto ao "estudante" quanto ao "profissional" (p.5). Antes porém, do estudo propriamente dito da bateria, o autor propõe o estudo da leitura rítmica, o "sistema do Ti-que-Ta-que" (p.6). O

autor fala das posturas corretas ao se tocar (p.14-24), aborda a "escrita para bateria (a bateria no pentagrama)⁹" (p.64) e a "coordenação e independência de movimentos" (p.71). Tudo isso antes de chegar ao ponto do método que mais nos interessa para esse trabalho monográfico: "Ritmos populares" (p.81), as levadas de bateria¹⁰ de gêneros populares nacionais, mais especificamente as levadas de samba (subgêneros ou variações). Segundo o autor, o contato com esse material permite ao músico a possibilidade de "aumentar a sua bagagem" (p.5). A partir de algumas dessas levadas, criamos alguns dos exemplos de levadas de baixo que virão neste trabalho mais adiante. Na exposição das levadas de samba o autor utiliza o compasso quaternário e justifica: "para os ritmos que se completam em quatro tempos foram usados compassos quaternários, independente dos seus compassos de origem." (p.81). O autor sugere nos exemplos de levadas o andamento, ou a faixa de sua variação. Alguns dos subgêneros ou variantes tem o "sobrenome" cruzado como dentro ou fora dos parenteses "Samba cruzado (tradicional)" e "Partido alto (cruzado)" (p.81). Isto serve mais para indicar a técnica de bateria (cruzando, em alguns momentos, o braço esquerdo e o direito) do que para identificar o gênero. O autor indica algumas acentuações que invertem o padrão da levada do samba, acentuando o primeiro tempo, como já foi visto nas figuras 2 e 3.

O autor aconselha ainda, que se

"estude cada um deles [os exemplos de levadas] até ficar automatizado (...) quando for feito sem preocupação com os movimentos de mãos e pés e nem com a sua leitura. Ele [o exemplo de levada] deverá ser decorado nos seus mínimos detalhes para que você possa, realmente interpretá-lo. Essa interpretação dará, (...) [à levada], a leveza e o 'balanço' devidos" (p. 81)

⁹ os parenteses estão presentes no texto original.

Esta observação acima, será bastante útil para o capítulo desta monografia que trata das levadas de baixo criadas e selecionadas, que serão também analisadas; além de servir para explicar porque talvez soe um pouco estranha a gravação em fita (Anexo 1) dos exemplos de levadas de baixo em que serão apresentadas, tanto a linha de baixo quanto a seção rítmica, executadas pelo computador, o que não oferece definitivamente nenhum "balanço". Mas, é útil para exemplificar com som as levadas que estarão também escritas na pauta. Essa opção de apresentar as levadas no computador foi feita por causa do orçamento elevado que se faria para gravar os exemplos de levada em estúdio com baixo, bateria e percussão.

3. título: Música Brasileira para Contrabaixo

autor: Adriano Giffoni (coordenação de Luciano Alves)

ano da publicação: 1997

O método (Giffoni, 1997) se baseia em "demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros" (p.2), onde o que mais nos interessa é o que é relativo às levadas de samba.

É bastante interessante o que diz o Prefácio de Antônio Adolfo.

"A teoria diz que em música temos três elementos: melodia, harmonia e ritmo. Porém em música popular, um outro elemento passa a ser essencial: a linha do baixo.

O contrabaixo, ou o que quer que desempenhe aquele papel, passa então a ser a alma, a grande estrutura de um grupo musical." (p.7)

¹⁰ Algumas dessas levadas de bateria são repetidas do livro lançado anteriormente pelo autor (Rocca, 1986a).

Aqui se enfatiza o quanto as linhas de baixo, em música popular, são importantes na estruturação das levadas, estando intrinsecamente ligadas a identificação dos gêneros musicais.

De início, o autor propõe que o estudo técnico das "diversas escalas (maiores e menores), em todos os tons, na extensão de duas oitavas", já incluído o estudo das "sincopes brasileiras", dando exemplos de "modelos rítmicos" para isso (p.11)

Lista padrões para condução de samba utilizando as notas básicas dos acordes (t, 3^a, 5^a, 7^a) Os gêneros musicais são apresentados em exemplos, exercícios para praticar baseados em curtas progressões harmônicas, uma música com arranjo de baixo, cifra para acompanhamento e melodia, além de uma lista com referências discográficas para consulta. Em cada gênero há a preocupação de sugerir uma "timbragem"¹¹ específica para o contrabaixo, levando em consideração, entre outros fatores, a instrumentação mais comum a cada gênero, para que o contrabaixo possa soar bem em cada contexto.

O autor cita diversos baixistas "pela contribuição que proporcionam ao aprimoramento, à divulgação e ao enriquecimento de nossa música", colocando foto e dados biográficos (do baixista citado).

Todos os exemplos, exercícios e músicas além de estarem apresentados em partitura, também são apresentados em gravações por um conjunto instrumental (flauta, sax, piano, baixo, bateria e percussão) para o aluno ouvir e praticar. As gravações foram feitas com o

¹¹ A timbragem pode ser modificada através da regulação dos parâmetros grave, médio e agudo no amplificador, através de pedais de efeito ou equalizadores, no botão de tonalidade que a maioria dos contrabaixos-elétricos apresenta ou ainda regulando-se o volume dos captadores, quando existe mais de um, como é o caso dos baixos que "seguem" o modelo do *Fender Jazz Bass*, onde um captador é mais próximo à ponte e outro mais próximo à junção do braço do instrumento com o corpo deste. Cada um desses captadores oferece um timbre diferente. O primeiro, é mais agudo e definido, enquanto o segundo, mais grave e encorpado.

contrabaixo no canal esquerdo "de forma que o estudante possa estudá-lo separadamente ou com base, regulando o balance do amplificador de áudio para a direita ou para a esquerda."

O autor apresenta também capítulos que abordam a técnica de "slap" no samba e na música brasileira e o baixo de cinco cordas na música brasileira.

Conforme já citamos anteriormente, o capítulo sobre o samba (p.13-28) está dividido em seis "segmentos"(p.8), que são, de acordo com a terminologia aplicada aqui, subgêneros ou variantes. O autor é muito feliz ao destacar a "acentuação no segundo tempo" (p.13) e caracteriza muito bem cada um dos subgêneros ou variantes, além de ter respeitado perfeitamente características originais dos mesmos, inclusive não incorrendo no erro de *inverter o padrão da levada do samba acentuando o primeiro tempo*. Os textos explicativos trazem informações relevantes além da "timbragem" sobre execução e referências como no Samba Partido Alto onde diz que "a principal referência para o baixista é o toque de pandeiro condutor rítmico desse estilo [subgênero ou variante] e é executado de forma muito singular". (p.15)

Vale observar que o que o autor chama de sambão, também pode ser encontrado em algumas das demais obras da bibliografia levantada com o nome de samba enredo ou samba (escola de samba).

Este método é o que mais pode oferecer material para esse trabalho monográfico, pelo fato de abordar com clareza e precisão o samba no contrabaixo.

4. título: O Violão Brasileiro (para Professores, Músicos e Estudantes)

autor: Luis Otávio Braga

ano da publicação: 1988

Segundo o autor (Braga, 1988), "os exercícios técnicos (específicos) são de grande eficiência, em número bem reduzido e desprovido de complexidades de modo que um aluno aplicado possa em tempo razoável se embrenhar pelo **repertório**¹²."(p.5)

O método apresenta exercícios técnicos (específicos) "em número bem reduzido e desprovido de complexidades", para que o aluno possa não retardar o seu encontro com a prática de um repertório. Para isso, os exercícios técnicos são intercalados com lições-estudos (exemplos de repertório), grande parte em duos, demonstrando também a preocupação de estimular a prática de conjunto.

O método foi estruturado servindo-se das "formas musicais brasileiras"(p.5), aborda também noções de harmonia e sua análise, improvisação, cifragem e leitura e trazendo exemplos de acompanhamentos em diversos "Gêneros Urbanos da Música Brasileira" (p.72). O autor usa a palavra gênero na mesma acepção que usamos neste trabalho monográfico. São encontrados, dentre outros, exemplos de acompanhamento para: Samba Canção e Samba (2 exemplos). Nos exemplos de acompanhamento, aparecem pequenos trechos em duo de violão, nos quais o primeiro executa uma melodia e o segundo o acompanhamento, de onde o leitor deve retirar as informações relativas às levadas, às células rítmicas utilizadas nos acompanhamentos de violão.

5. título: Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão

autor: Edgard Rocca

ano da publicação: 1986a

O autor (Rocca, 1986a) afirma que

"tem como objetivo suprir aqueles que lidam com os ritmos nas suas atividades musicais. Tanto o baterista, o percussionista e o ritmista, quanto o compositor, o arranjador, o professor de música ou de folclore etc., encontrarão nele um farto material de apoio" (p.5).

Na primeira parte aborda as convenções utilizadas, a estrutura dos ritmos, leitura e interpretação da escrita do ritmos, a pulsação rítmica, o treinamento para o desenvolvimento da percepção da pulsação rítmica, expressão do ritmo e em seguida, descreve os instrumentos de percussão usados na música brasileira de um modo geral, incluindo, aí, os instrumentos de percussão mais usados no samba.

Posteriormente o autor dá exemplos em partitura de diversos gêneros tocados em seus instrumentos tradicionais, entre eles o samba e diversos dos seus subgêneros ou variantes. Cada um desses exemplos de samba, subgêneros ou variantes, traz uma infinidade de idéias que podem ser aproveitadas para a construção de linhas de baixo.

¹² Grifo do autor.

O método traz também alguns dos gêneros escritos anteriormente para instrumentos de percussão, adaptados em levadas para a bateria. Nesses exemplos, embora não haja a riqueza de informações obtida pela superposição de vários instrumentos, há, por outro lado, a vantagem da síntese. Tais levadas de bateria são muito interessantes por oferecerem subsídios para a construção de levadas no baixo (poderemos constatar isso no capítulo desta monografia dedicado aos exemplos de levadas de baixo, onde alguns exemplos se basearam nessas levadas).

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Aqui falaremos dos pressupostos teóricos, o referencial teórico que embasa a questão do ensino de música, nesta monografia.

Aproveitando o ensejo, reafirmaremos: o ensino de contrabaixo-elétrico, ou qualquer outro instrumento musical, seja baseado no samba ou em qualquer outro gênero musical, é ensino de música. Segundo Swanwick (1994), "aprender a tocar um instrumento deveria fazer parte de um processo de iniciação dentro discurso musical" (p.7). Não é possível continuar a ensinar instrumentos baseando-se apenas na técnica, sem levar em conta a expressão musical. O autor aponta que o processo de ensino-aprendizagem instrumental está baseado em dois pilares: a técnica instrumental e a expressividade musical.

De acordo com o autor, o ensino instrumental, e trazendo para o nosso tema, o ensino de contrabaixo-elétrico, pode ser mais eficaz considerando "a execução instrumental" e a "compreensão musical" (p.7). O autor reforça a importância da compreensão musical, o que nas entrelinhas quer dizer que não se pode ensinar um instrumento, no caso contrabaixo-elétrico, levando em conta apenas a execução instrumental, a técnica, ou com ênfase desproporcional nelas, ao prevenir:

"Permitir que as pessoas toquem qualquer instrumento sem compreensão musical - sem realmente 'entender música' - é uma negação da expressividade e da cognição e nessas condições, a música se torna sem sentido" (p.7)

A ênfase no trabalho técnico, para o autor, pode gerar uma sucessão de dificuldades, com pouca satisfação musical, tornando a execução sem sentido e monótona.

Outro ponto que o autor friza é a importância do "prazer estético" que deve ser sentido pelo aluno ao tocar. Muitas vezes a preocupação com a técnica, com as posturas corretas, com a afinação, com a precisão rítmica, que não obstante, não deixam de ser importantes, mas que não podem se por a frente do prazer estético, nem do sentido musical e da expressividade musical. Como ouvi de Ian Guest "é preciso sujar a mão no instrumento"¹³, é preciso experimentar, errar, acertar, sem medo. Concordamos que com Swanwick que aprender música acontece

"através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação."

¹³ Informação verbal. Em uma Sexta-feira de Dezembro de 1993, após a apresentação final dos alunos de Arranjo, Ian estava tocando piano e falando sobre música na presença de vários alunos numa sala do CIGAM.

Isso, no caso do samba, deve se desdobrar em ir a rodas de samba e a shows de samba (conforme comentamos na introdução), ouvir os sambistas, tocar e cantar o samba, práticas nas quais não faltam espaços para a improvisação e a criação, como é o caso do Partido Alto, subgênero ou variante, no qual há essa tradição; como é o caso dos acompanhamentos nos instrumentos, entre os quais está incluído o baixo-elétrico. Os instrumentos de percussão, as famosas baixarias no violão de sete cordas, tudo isso pode inspirar e apoiar essas criações no baixo-elétrico. Segundo Swanwick (1994), devemos, também, deixar espaço para que se dê e se desenvolva o "engajamento intuitivo pessoal do aluno" (p. 8), deixar que o aluno tenha suas *heurecas* (descobertas). Para o autor, o aluno deve ser tratado como um ser autônomo. Isto significa que o aprendizado deve ser construído no aluno e pelo aluno.

Voltando à questão da execução instrumental, as "questões motoras envolvidas no aprendizado de um instrumento"(p.8), demandam "habilidades e sensibilidades complexas." (p.8). Interpretar uma peça musical bem, "não é como colar pedaços de técnica para se montar um mosaico"(p.8). A técnica tem que estar ligada ao sentido musical. "Nós não construímos uma técnica a partir da atomização do comportamento muscular". A técnica se dá exigida num contexto musical, não podemos separá-la em partes e tentar entender o movimento de músculos isolados.

No caso do estudo do samba e seus subgêneros ou variantes, é possível vislumbrar a pesquisa do som, da interpretação, de acordo com as idéias de Swanwick (1994), tocar "o mesmo material (...) devagar, rapidamente, detaché, legato, com ritmos pontuados, com acentos em lugares diferentes, usando posições ou dedilhados alternativos, e assim por diante."(p.8)

Podemos comentar mais, exemplificando: comparado com o samba tradicional, o samba canção tem um andamento mais lento; o samba-rock tem um acento diferente; o samba-*funk* requer uma timbragem e uma interpretação diferente do partido alto, embora tenha tirado deste muito de sua estrutura, principalmente no que se refere à sua porção samba e assim por diante. O treinamento com variações expressivas (variações na dinâmica, nos acentos, na articulação, no andamento, entre outras) não apenas melhora a técnica como aumenta as chances de uma boa performance, além de favorecer "a perspectiva da compreensão intuitiva", "formas alternativas de análise", resultando num "repertório mais amplo de possibilidades interpretativas à consciência"(p.9).

"Em geral seria mais conveniente que os alunos estudassem de diferentes maneiras (...) peças tecnicamente mais simples, ao invés de pressioná-los sempre com novas tarefas, estratégia que não deixa espaço para que os alunos tomem decisões musicais a respeito do fraseado". (p. 9)

O samba e seus subgêneros ou variantes podem ser um vasto campo para experiências de cunho expressivo.

A experiência do aluno é o que mais o autor quer valorizar ao explicar que o uso de "metáforas", "imagens mentais", "fotografias cerebrais da ação" (p.9) favorecem o ensino quando são parte do "plano" do aluno e não quando partem do "plano" do professor. Essas "metáforas" tem validade quando há uso de um "esquema" ou "plano" produzido pelo aluno sozinho. "Ao criar o hábito de [registrar] imagens de ação, o aluno aprende a se tornar autônomo, **aprende a aprender**¹⁴." Não adianta o professor fazer pelo aluno. O aluno não pode ser um ser passivo no aprendizado.

¹⁴ Grifo do autor.

Outro aspecto que o autor (Swanwick, 1994) faz questão de frisar é a "interação em grupo"¹⁵ (p.9). No samba isto é muito desejável, já que o samba é por excelência música para ser tocada em grupo, por causa da sua instrumentação, de sua história e de questões sociais, o samba é integrador.

O trabalho em grupo tem inúmeras vantagens, aumentando nosso "leque de experiências incluindo aí o julgamento crítico da execução dos outros e a sensação de se apresentar em público" (p.9) e estimulando a imitação, comparação e competição saudável com outras pessoas.

De acordo com o autor, a música é executada, aprendida e compreendida num contexto social. Nas rodas de samba é possível haver a "aprendizagem por 'osmose'¹⁶, por observação indireta por apenas 'estar ali presente'¹⁷." (p.10) onde, freqüentemente, podemos comprovar que "Os requisitos básicos para qualquer pessoa tocar um instrumento: o escutar cuidadoso e a observação perceptiva" (p.9-10)

Dentro do ambiente de grupo, o aluno pode tanto aprender "intuitivamente" como também "fazer parte de um trabalho analítico que irá torná-lo autônomo, independente do professor. Isso está de acordo com a idéia que Schafer (1991), apresenta em O Rinoceronte na Sala de Aula "o professor deve trabalhar para a própria extinção". O que encontra eco em Swanwick (1994) "uma atividade significativa gera seus próprios modelos e motiva o aluno, tornando-o assim, independente do professor. Afinal de contas não há outra maneira" (p. 13). Segundo Schafer (1991), o professor pode ter o papel de "criar uma situação com uma pergunta ou colocar um problema"(p. 286). Depois disso, o professor pode sair de cena

¹⁵ Grifo do autor.

¹⁶ Grifo do autor. Originalmente, eram aspas duplas.

¹⁷ Grifo do autor. Originalmente, eram aspas duplas.

ou participar não mais como a figura central, não mais como "a pessoa que *sempre*¹⁸ sabe a resposta"(p.286), mas como numa "comunidade de aprendizes"(p.286) , onde o professor

"precisa continuar a aprender e crescer com os alunos. Naturalmente o professor é diferente, mais velho, mais experiente, mais calcificado. É o rinoceronte na sala de aula, mas isso não significa que deva ser coberto com couraça blindada. O professor precisa permanecer (...) sensível, vulnerável e aberto a mudanças"(p.282).

Ponto de vista do qual Bituca se aproxima nas suas conclusões (Rocca, 1986b). "Nada é definitivo. As coisas evoluem e temos que evoluir juntos."(p.90). O que se aproxima do conselho dado por Swanwick (1994): "use métodos, mas tome cuidado com estratégias de ensino fixas e rígidas"(p.11)

Quanto à questão da escrita musical, do seu ensino no ensino instrumental, Swanwick (1994) questiona: "leitura rigorosa ou liberdade de interpretação" (p.10) ? O autor constata que a leitura musical tem um "efeito curioso no comportamento musical" e uma "influência marcante na execução e no ensino de instrumentos" (p.10). Dentre as suas qualidades estão a de "comunicar certos detalhes de execução que se perderiam facilmente na transmissão oral, ou seriam, até mesmo, esquecidos". No entanto a escrita musical não lida com todos os aspectos necessários a uma boa execução "sem as tradições auditivas de performance faltaria a maioria dos elementos expressivos e de fraseado."

Quanto à questão da improvisação Swanwick (1994) diz concordar com afirmações como "qualquer um pode improvisar desde o primeiro dia com o instrumento" (p. 11), o que é interessante ressaltar que é pertinente com a proposta de ensino-aprendizagem da criação de linhas de baixo, acompanhar por cifras improvisando caminhos variados no contrabaixo-

¹⁸ Grifo do autor.

pois, o samba, apesar de ser binário, precisa de quatro tempos para ter sua levada realizada (ver figura 4).



figura 4: O samba, apesar de ser binário, precisa de quatro tempos para ter sua levada realizada.

Essa levada é mais comum no tamborim ou no bloco de madeira, enquanto o surdo fica incumbido da seguinte levada (ver figura 5).



figura 5: levada de samba no surdo

O baixo ao transcrever levadas de instrumentos de percussão, na maioria das vezes o faz se baseando nos instrumentos mais graves e de marcação, como é o caso do surdo. Assim, o iniciante no lugar de executar o jazz quaternário para preencher o acorde (ver figura 6), pode optar por usar o samba binário (ver figura 7).



figura 6: Jazz quaternário



figura 7: Samba binário

E/ou pode explorar outras levadas de samba incluindo mais notas (ver figura 8) como veremos adiante neste trabalho.



figura 8: levada de samba no baixo

Assim, o aluno pode praticar tocar as notas dos acordes, treinando sua leitura de cifra, baseando-se nos ritmos das levadas de samba, estando tecnicamente apto depois para tocar qualquer gênero que deseje pesquisar e tocar.

Esse intercâmbio cultural, de bagagem entre gêneros parece ter afinidade com a idéia de Salazar (1991) que mostra que "esses ritmos e instrumentos [de samba] também podem ser usados nos mais variados tipos de música, como reggae, funk, jazz, rock," entre outros.

CAPÍTULO II: AS LEVADAS DE SAMBA E A CRIAÇÃO DE LINHAS DE BAIXO

Este capítulo reunirá, apresentará material selecionado, transcrito e/ou criado que exemplifique levadas de samba e seus diversos subgêneros ou variantes no contrabaixo-elétrico e enfocará a criação das linhas de baixo.

LEVADAS DE SAMBA

Como já foi dito, contrabaixo, quando transcreve levadas de instrumentos de percussão, geralmente, se baseia nos instrumentos mais graves (embora haja exceções) como surdos, bumbos, tantãs, atabaques entre outros.

Inicialmente, comentaremos, um pouco mais, sobre as levadas expostas no capítulo anterior. Talvez, esta seja a levada mais simples (figura 7), ela se baseia na levada do surdo (figura 5). Observamos que o contrabaixo alterna a fundamental e a quinta (quarta justa abaixo da fundamental) do acorde, dando a idéia da pele do surdo alternando entre presa (+) e solta (o). Esta idéia é atribuída a Luisão Maia. Outras notas do acorde podem ser utilizadas, veremos isso mais detalhadamente no capítulo sobre criação de linhas de baixo. É interessante observar que deve haver acentuação no segundo tempo (sem exagerar). Com essa idéia de acentuar o segundo tempo, podemos omitir o primeiro tempo, fazendo uma levada que lembra os tradicionais surdos de marcação da bateria da mangueira, famosa por não adotar os surdos de resposta, que outras escolas utilizam atualmente. (figura 9)

The musical notation is a single staff in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the staff, the following chords are indicated: E, Fø, F#m7, B7, E, C#7, F#m7, B7, E. The bass line consists of quarter notes on the second beat of each measure. The notes are: E2 (first measure), F#2 (second measure), F#2 (third measure), B2 (fourth measure), E2 (fifth measure), C#2 (sixth measure), F#2 (seventh measure), B2 (eighth measure), and E2 (ninth measure). Each note has a '1' below it indicating the first finger. The notation includes a repeat sign at the beginning and end of the sequence.

figura 9: levada de baixo "marcando" no segundo tempo.

Podemos elaborar um pouco mais essa idéia (fig. 10):

C

figura 10: elaboração.

Outra elaboração que podemos reconhecer, é também conhecida como o subgênero ou variante samba duro (figura 11):

C

figura 11: samba duro.

Podemos elaborar a levada anterior de duas formas: (figuras 12 e 13)

Am⁷⁽¹¹⁾ A^bm⁶ Gm⁷⁽¹¹⁾ G^bm⁶

figura 12: elaboração - com ligadura.

Am

figura 13: elaboração - sem ligadura, com mais uma nota.

Ou usando notas mortas¹ (figura 17):



figura 17: usando notas mortas

O uso de notas mortas como está indicado acima dá um interessante efeito percussivo. Podemos incluir mais notas mortas, como aponta Giffoni (1997, p. 13) "o baixista deve tocar a primeira e a última semicolcheias de cada tempo, usando a segunda e a terceira apenas como apoio, com notas mortas" (figura 18).



figura 18: usando mais notas mortas

O exemplo acima traz, no seu bojo, a subdivisão em quatro da pulsação, como é comum ao samba. O baixista deve atentar para a subdivisão, também, nos demais exemplos, para obter a precisão e o balanço necessários ao executar as levadas.

¹ Notas mortas, no contrabaixo-elétrico, são notas produzidas com a mão direita tracionando normalmente a corda solta e a mão esquerda "abafando" a mesma. São assinaladas com um X no lugar da "cabeça" da nota, indicando no pentagrama, através da nota correspondente, a corda que deve ser usada.

No material bibliográfico levantado encontramos, também, algumas levadas de bateria e percussão que inspiraram a criação de levadas de baixo como estas (figuras 19 e 20). Ambas basearam-se nas levadas de Bituca de Afro-Samba para percussão e bateria, respectivamente, (Rocca, 1986a, p.51 e p.59); e Samba-Afro para bateria (Rocca, 1986b, p.81).

Am

1 3m 3m 7 #PC 1 5J 1

figura 19: levada inspirada no Afrosamba

Am

1 3m 3m 7 7 5J 1 3m 3m 7 7 5J 1

figura 20: outra levada inspirada no Afrosamba

Encontramos nas levadas de Samba-Canção para percussão de Bituca (Rocca, 1986a, p.44) e bateria (p.59) apoio para a criação desta levada de contrabaixo-elétrico para samba canção (figura 21).

C A7 Dm7 G7

1 3M 5J 7M 1 5J 5J 3m 1 3m 5J 1 1 3M 1 3M 1

figura 21: samba-canção

No Samba cruzado (tradicional) de bituca para bateria (Rocca, 1986b, p. 81), encontramos inspiração para a criação desta levada (figura 22).



figura 22: levada inspirada no Samba cruzado (tradicional)

Este exemplo é inspirado em uma levada de atabaque de Samba-de-Roda (figura 23).



figura 23: levada de Samba-de-roda no baixo baseada na levada do atabaque

Outro exemplo de levada de Samba-de-roda (figura 24).



figura 24: outra levada de Samba-de-roda

Mais uma levada de Samba-de-Roda (figura 25), baseada no Samba-de-Roda (cruzado) de Rocca (1986a, p. 59).



figura 25: levada inspirada no Samba-de-roda (cruzado)

Levada do Samba-de-Roda do Reconcavo (figura 26), transposta do violão de sete cordas para o contrabaixo-elétrico, provavelmente originária desta localidade baiana.



figura 26: levada do Samba-de-roda do reconcavo, transposta do violão 7 para o baixo

A levada de Escola de Samba, Samba Enredo ou Sambão tem apresentado um andamento mais acelerado nos últimos anos. Segundo Giffoni (1997, p.22) "o baixista deve, geralmente fazer a condução em semínimas, 'economizando'² notas na execução. Logo, é indicado usar a primeira levada de contrabaixo-elétrico comentada neste capítulo (figura 7). Segundo Rocca (1986a, p.59) o andamento pode variar atribuindo à semínima de 126 a 132 bpm. De acordo com Giffoni (1997, p.22), neste gênero "o baixo é baseado na execução do surdo das escolas de samba. Assim é necessário pesquisar as variações feitas por este instrumento e utilizá-las como opção". O autor ainda aconselha, no aspecto tímbrico, o uso da sonoridade aguda, e "a interpretação das notas, mais seca, de forma a proporcionar melhores resultados quando somadas à execução da bateria e da percussão."

² Grifo do autor. Originalmente, aspas duplas.

exemplos abaixo, selecionados dentre os expostos por Giffoni (1997, p.22), utilizam no contrabaixo, a levada de Samba (figura 18).

"Acordes maiores

CM7 DM7 G7
T 3 5 M7 T 5° 5 M7 T 5 5 5 (...)

Acordes menores

Dm7 Em7 Am7
T 5 7 3 T 5 5 7 T 3 5 3 (...)" (p.22)

Esses padrões são muito interessantes e funcionam muito bem, todavia, recomendamos que se pesquise e experimente diferentes padrões, tomando estes como exemplos e referências e não se restringindo a eles. Entendemos que esta é a intenção do autor: exemplificar e dar referências.

Utilizando estes conceitos expostos acima, podem ser criadas linhas de baixo a partir de outras levadas, como, por exemplo, as que constam nesta monografia. Estes mesmos conceitos podem ser aplicados às levadas de outros gêneros musicais.

CONCLUSÕES

O contrabaixo-elétrico pode ter o seu processo de ensino-aprendizagem realizado baseando-se nas levadas de samba, o que favorece a divulgação e a manutenção da música popular brasileira, especialmente o samba.

As levadas dos diversos subgêneros ou variantes do samba com suas variações rítmico-melódico-timbrísticas, permitem ao aluno ao interpretar estas, experimentar trabalhar com diferenciações na expressão musical idéia esta destacada no Capítulo I, em consonância com as idéias de Swanwick (1994) para o ensino instrumental.

Os conceitos sistematizados pelo aluno neste processo podem ser livremente utilizados na aproximação com outros gêneros de música popular, brasileiros ou estrangeiros.

RECOMENDAÇÕES

Podem ser realizadas pesquisas adicionais levando em conta a aplicação no contrabaixo-elétrico das baixarias utilizadas no violões de seis e de sete cordas, através da seleção e análise de padrões usados nas cadências mais utilizadas no samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antônio. O Livro do Músico: harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos. Rio de Janeiro, ed. Lumiar, 1991.
- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. 2. ed. São Paulo, ed. Livraria Martins, 1975.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. 3. ed. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989
- BARBOSA, Orestes. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- BASTOS, Lília da Rocha et alii. Estrutura da Dissertação e da Tese. In: _____ Manual para a Elaboração de Projetos e Relatórios de Pesquisa, Teses, Dissertações e Monografias. 4. ed. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. cap. 2, p.7-11
- BASTOS, Lília da Rocha et alii. Estrutura da Monografia. In: _____ Manual para a Elaboração de Projetos e Relatórios de Pesquisa, Teses, Dissertações e Monografias. 4. ed. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. cap. 3, p.12-14.
- BRAGA, Luís Otávio. O Violão Brasileiro (para professores, músicos e estudantes). Rio de Janeiro, Escola Brasileira de Música / ed. Europa, 1988.
- CALDAS, Waldenyr. Samba: nasce o remexexo brasileiro. In: _____ Iniciação à Música Popular Brasileira. São Paulo, ed. Ática, s. d. cap. 2, p. 29-45.
- FARIA, Nelson. Samba in: _____ The Brazilian Guitar Book. Petaluma, ed. Chuck Sher, 1995. p.22-57.

- GIFFONI, Adriano. Música Brasileira para Contrabaixo. São Paulo, ed. Irmãos Vitale, 1997.
- ROCCA, Edgard Nunes. Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão. Rio de Janeiro, Escola Brasileira de Música / ed. Europa, 1986a.
- ROCCA, Edgard Nunes. Método Completo de Bateria. Rio de Janeiro, Escola Brasileira de Música / ed. Europa, 1986b.
- SALAZAR, Marcelo. Batucadas de Samba. Rio de Janeiro, ed. Lumiar, 1991.
- SCHAFER, Murray. O Rinoceronte na Sala de Aula. In _____ O Ouvido Pensante. São Paulo, ed. Unesp, 1991. p.277-341.
- SWANWICK, Keith. Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música. Separata da revista Cadernos de Estudo: educação musical. n^o 4/5, São Paulo, Atravez, 1994. p.7-14.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. Petrópolis, Vozes, 1974.
- ULHÓA, Martha Tupinambá de. Nova História, Velhos Sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. Rio de Janeiro, C.L.A. Universidade do Rio de Janeiro, 1997. Separata da revista Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. n^o 1, Rio de Janeiro, p. 80-101, 1997.

ANEXO 1

Fita cassete contendo gravações dos exemplos em partitura, executadas por computador.

