



MÚSICA E EDUCAÇÃO

O CONTRABAIXO E A BOSSA

**UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA
E PRÁTICA**

CHADYEGO CARRARO

EDIÇÃO ATUALIZADA

Ghadyego Carraro

Música e Educação /
O Contrabaixo e a Bossa:
uma perspectiva histórica e prática

Edição atualizada

Passo Fundo
2024

Ghadyego Carraro

Música e Educação /
O Contrabaixo e a Bossa:
uma perspectiva histórica e prática

Edição atualizada

2024

Disponível no formato eletrônico /E-book. Livro: Música, Educação, Contrabaixo, Bossa Nova. Passo Fundo. 2024. 21cm.; exemplos em áudio inclusos.

Todos os direitos reservados ao Autor.

O conteúdo deste sitio NÃO pode ser reproduzido, copiado, gravado, transcrito ou transmitido por meios mecânicos, fotográficos ou eletrônicos sem a referida citação da autoria.

Fotos originais: Cláudio Tavares, Diogo Zanatta

Concepção capa: Ghadyego Carraro

Revisão textual: Daniela Cardoso

Participações gravações CD de áudio:

- Tércio Hilgert (bateria)

- Zé Ricardo (percussão)

- Ghadyego Carraro (baixo elétrico e produção musical)

Áudios inclusos - Gravado no Sub Solo Sound Stúdio – Passo Fundo

Mixado por Ghadyego Carraro e Zé Ricardo

Edição revisada pelo Autor em 2024

C313m Carraro, Ghadyego

Música e educação – o contrabaixo e a bossa [recurso eletrônico]: uma perspectiva histórica e prática / Ghadyego Carraro. Edição atualizada. Passo Fundo, 2024.

E-book (formato PDF).

ISBN 978-65-01-08751-1

1. Música popular brasileira. 2. Samba e Bossa Nova. 3. Música e educação. 4. Música e cultura. 5. Música - história e crítica. 6. Contrabaixo elétrico e acústico. 7. Ghadyego Carraro. I. Título.

Dedicatória

Dedico este livro a todos os estudantes do
contrabaixo e amantes da música brasileira!

Agradecimentos

Agradeço a minha família.

Ao amigo Felipe K. Adami.

À amiga Daniela Cardoso pela revisão e correção do texto.

A todos os amigos pelo apoio e incentivo.

A Deus por ter me agraciado com o dom da música.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Contrabaixo Acústico atual de 4 cordas.....	36
Figura 2 - Contrabaixo Acústico atual de 5 cordas.....	36
Figura 3 - Contrabaixo Elétrico 4 cordas (Precision Bass).....	37
Figura 4 - Contrabaixo Elétrico de 6 cordas.....	37
Figura 5 - Contrabaixo Fretless (sem trastes).....	37
Figura 6 - Contrabaixo Semi-acústico (baixolão)	37
Figura 7 - Condução característica do contrabaixo no Choro.....	40
Figura 8 - Condução característica do contrabaixo no Samba	41
Figura 9 - Condução característica do contrabaixo na Bossa Nova.....	42
Figura 10 - Luizão Maia (foto).....	44
Figura 11 - Zeca Assumpção (foto).....	44
Figura 12 - Toíno Alves (foto).....	45
Figura 13 - Alex Malheiros e Tião Neto (foto).....	45
Figura 14 - Décio Rocha (foto).....	46
Figura 15 - Adriano Giffoni (foto).....	46
Figura 16 - Nico Assumpção.....	47
Figura 17 - Arthur Maia.....	47
Figura 18 - Trecho de partitura orquestral, (Sinfonia nº5, L. V. Beethoven), contrabaixo acústico dobrando a linha do violoncelo.....	50
Figura 19- Trecho de acompanhamento do contrabaixo no Samba-Funk, (música Odilê-Odilá, João Bosco).....	50
Figura 20 - Exemplo de condução harmônica no contrabaixo (coluna: acordes no baixo).....	51

Figura 21 - Trecho demonstrando o contrabaixo na ótica improvisativa, (música Cor de Rosa, Nico Assumpção).....	51
Figura 22 - Trecho do Prelúdio em Sol Maior (J. S. Bach), Contrabaixo como instrumento solista.....	51
Figura 23 - Figuração rítmica que marcaria o acompanhamento característico da Bossa Nova.....	56
Figura 24- Chega de Saudade, ritmo independente do acompanhamento..	56
Figura 25 - Figuração rítmica tradicional de acompanhamento dos instrumentos percussivos.....	57
Figura 26 - Figuração rítmica de acompanhamento na Bossa Nova feita pela Bateria.....	57
Figura 27 - Relação groove de contrabaixo com o bumbo da bateria.....	57
Figura 28 - Álbum em 78 RPM, disco de estreia de João Gilberto, lançado em 1958	60
Figura 29 - Letra de Chega de Saudade. Foto de Vinícius, Tom e Gilberto..	61
Figura 30 - Esboços originais de Tom Jobim, incluído Chega de Saudade em que o compositor escreve algumas linhas melódicas, inclusive para Elizete Cardozo.....	62
Figura 31 - Programa do show no Carnegie Hall, em que a Bossa Nova mostrou ao mundo seu estilo.....	65
Figura 32 - Partitura de Chega de Saudade (trecho 1).....	77
Figura 33- Partitura de Garota de Ipanema (trecho 1).....	78
Figura 34 -Partitura de Chega de Saudade (trecho 2).....	79
Figura 35 - Partitura de Garota de Ipanema (trecho 2).....	81

Áudios

Áudio 1 - Figura 7 – Condução característica do contrabaixo no Choro

Áudio 2 - Figura 8 – Condução característica do contrabaixo no Samba

Áudio 3 - Figura 9 – Condução característica do contrabaixo na Bossa Nova

Áudio 4 - Figura 18 – Trecho de partitura orquestral, (Sinfonia nº5, L. V. Beethoven), contrabaixo acústico dobrando a linha do violoncelo

Áudio 5 - Figura 19 – Trecho de acompanhamento do contrabaixo no Samba-Funk, (música Odilê-Odilá, João Bosco)

Áudio 6 - Figura 20 – Exemplo de condução harmônica no contrabaixo, (coluna: acordes no baixo)

Áudio 7 - Figura 21 – Trecho demonstrando o contrabaixo na ótica improvisativa, (música Cor de Rosa, Nico Assumpção)

Áudio 8 - Figura 22 – Trecho do Prelúdio em Sol Maior (J. S. Bach), Contrabaixo como instrumento solista

Áudio 9 - Figura 23 – Figuração rítmica que marcaria o acompanhamento característico da Bossa Nova

Áudio 10 - Figura 24 – Chega de Saudade, ritmo independente do acompanhamento

Áudio 11 - Figura 25 – Figuração rítmica tradicional de acompanhamento dos instrumentos percussivos

Áudio 12 - Figura 26 – Figuração rítmica de acompanhamento na Bossa Nova feita pela Bateria. A linha superior indica o ritmo feito pela vassoura na pele da caixa, a linha inferior indica a baqueta tocada na borda da caixa

Áudio 13 - Figura 27 – Relação groove de contrabaixo com o bumbo da bateria

Áudio 14 - Figura 32 – Partitura de Chega de Saudade (trecho 1)

Áudio 15 - Figura 33 – Partitura de Garota de Ipanema (trecho 1)

Áudio 16 - Figura 34 – Partitura de Chega de Saudade (trecho 2)

Áudio 17 - Figura 35 – Partitura de Garota de Ipanema (trecho 2)

Bônus Track

Áudio 18 - Chega de saudade – Arranjo para duo de baixo elétrico + pandeiro

Acesse o link para download dos áudios do livro

https://drive.google.com/file/d/1bRxMVhdGQojX0xo6-pHkHqwhNoDAaruB/view?usp=drive_link

Sumário

AGRADECIMENTOS.....	6
SOBRE O AUTOR.....	12
PREFÁCIO.....	14
APRESENTAÇÃO.....	16
1 UM CONTEXTO HISTÓRICO PRÁTICO.....	18
1.1 Breve histórico do papel da música na educação.....	20
1.2 O contrabaixo na História.....	28
1.3 O contrabaixo no Brasil.....	38
1.4 O contrabaixo: características marcantes e principais atribuições.....	48
1.5 Bossa Nova: aspectos históricos e culturais.....	53
2 EDUCAÇÃO E INTERAÇÃO.....	66
2.1 Uma reflexão a partir da prática mecânica x prática refletida.....	67
2.2 Da criatividade à musicalidade, o que remete a reflexão.....	69
3 O CONTRABAIXO E A BOSSA: CONTRIBUIÇÕES DA PRÁTICA REFLETIDA.....	73
3.1 Chega de Saudade e Garota de Ipanema: uma análise contrabaixística.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
GLOSSÁRIO.....	84
REFERÊNCIAS.....	87

Sobre o autor

Possui Graduação em Música - Licenciatura Plena pela Universidade de Passo Fundo (UPF); Graduação em História - UNIBF; Especialização em ensino de Filosofia e Sociologia - UNIBF; Mestrado em Música - Performance Musical - Contrabaixo Acústico pela Universidade Federal de Goiás (UFG); Doutorado em História - Historiografia da Música Sul-Americana pela Universidade de Passo Fundo (UPF).

Realizou aperfeiçoamento na Itália (2011), também participou de classes com contrabaixistas renomados como Marcos Machado (EUA), Paulo Russo (RJ), Arismar do Espírito Santo (SP), Alexandre Rosa (OESP), Barry Grenn (EUA), Thierry Barbé (FRA), Juan Pablo Navarro (ARG), entre outros. Possui experiência nas áreas de performance e ensino musical, composição, arranjo, prática de conjunto, historiografia da música. Atuou e coordenou projetos de ensino de cordas (orquestras juvenis), ensino de harmonia e improvisação (jazz e música brasileira), além de ensinar baixo acústico e elétrico desde 2007. Desenvolve trabalhos musicais no meio artístico que combinam elementos da música de concerto, música sul-americana, música popular brasileira e jazz.

Como artista solo possui 6 álbuns gravados, além de inúmeros singles lançados, além de atuar como produtor musical. Já se apresentou em turnês e shows musicais pela Itália (2018), França (2019), Suíça (2019), Portugal (2019), Alemanha (2019), além de várias capitais brasileiras. Também possui colaboração em com diversos artistas da música regional



gaúcha, da MPB e do jazz, a citar: José Staneck (RJ), J. J. Jackson (EUA), Alegre Corrêa (ÁUS/RS), Ronaldo Saggiorato (SP/RS), Pirisca Grecco (RS), Adriano Trindade (BRA/ALE), Oswaldir e Carlos Magrão (RS), Joaquin de la Montagna (ESP), Lauren Conklin (EUA), Duccio Spaccia (IT), Stefano Carpentiero (IT), Lucia Fodde (IT/ALE), Mazin Silva (SC), Rogério Pitomba (PT), Victor Angeleas (DF), Diones Correntino (GO), Felipe Viegas (DF), Jow Ferreira (RN), Anaadi (RS).

Tem pesquisado o campo das identidades sonoras com foco no ambiente sul-americano e suas relações com performance musical e ensino. Entre os anos 2021/22 viveu em Lisboa - Portugal, onde atuou como pesquisador colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa com estudos no campo da Iconografia Musical, foco na música sul-americana. Possui trabalhos tratando da temática voltada a performance musical, especialmente do contrabaixo na música popular brasileira e possibilidades pedagógicas. Tem desenvolvido estudo sobre matrizes rítmicas e historiografia na música sul-americana, arranjo e prática musical em grupo.

Prefácio

A música é uma manifestação multifacetada, e não é à toa que José Miguel Wisnik escolheu para o seu livro “O Som e o Sentido” (1989) o subtítulo “Uma Outra História das Músicas”, em oposição aos livros que reduzem a história da música àquela produzida no Ocidente nos últimos 1500 anos. O que unifica as músicas é a sua origem no som e no silêncio e o fato de que todos os povos possuem algum tipo de expressão musical. O que as diferencia é a natureza distinta das diferentes regiões do mundo e a natureza distinta de cada ser humano.

A multiplicidade da música, no entanto, fez com que frequentemente fossem criadas dicotomias e rivalidades. No passado distante da Idade Média (mas não muito distante, se pensarmos que a música existe certamente há mais de 35 mil anos), a Igreja Católica criou a divisão entre a música eclesiástica e a música profana, e aí de quem ousasse sujar a música da igreja com elementos profanos. No entanto, estes elementos foram entrando pelas beiradas, e o surgimento do moteto no final da Idade Média evidencia a ideia de que as músicas se misturam.

No século XX, a principal dicotomia criada foi entre a música erudita e a música popular. Entre frequentes embates de defensores de uma e outra, elas não puderam ter outro destino que não mesclar seus elementos, e a música de concerto passa a utilizar elementos da música popular, e a música popular a assimilar elementos da música erudita. E cria-se o Jazz e a Bossa Nova, com dissonâncias da música moderna de concerto. Por sua vez, os compositores da música de concerto se utilizam dos ritmos e harmonias dessas novas músicas populares. E a academia, que inicialmente excluía as manifestações musicais populares, ou as via com desconfiança, finalmente começou a abrir suas portas, tendo como pontapé inicial a fundação da *Berklee School of Music*, nos Estados Unidos, próxima à metade do século XX. No Brasil é ainda recente a ideia de estudar música popular na academia, mas a demanda e o interesse por parte dos estudantes, pesquisadores e docentes das Instituições de Ensino Superior

são crescentes, refletindo-se na criação de alguns cursos superiores de música popular.

O livro de Ghadyego Carraro está em um espaço entre a dicotomia do erudito e do popular, contribuindo significativamente para a área, sem criar barreiras, o que, sem dúvida, é parte de sua própria vivência musical - faz parte da “sua” música. Também pela vivência do autor, o foco é o contrabaixo e a bossa nova. E o livro chega à Bossa Nova passando pela música erudita. E chega ao baixo elétrico remontando às origens do contrabaixo acústico. Ao mesmo tempo, é um trabalho voltado à educação e propõe uma prática reflexiva no estudo do instrumento, pois entender o contexto de cada música é um pré-requisito de uma boa interpretação. Como a música vive dos sons e dos silêncios, não poderia deixar de haver uma parte sonora, em CD com o autor em sua interface de intérprete, que exemplifica o que se lê no livro e leva à compreensão daquilo que não pode ser dito em palavras.

Dr. Felipe Kirst Adami

APRESENTAÇÃO

O livro propõe discutir a relevância da prática musical ressaltando aspectos reflexivos, históricos e estilísticos. Aborda um olhar para a música no contexto educativo e para o desenvolvimento do contrabaixo em meio ao repertório da música de concerto e da música popular brasileira. Por fim, contextualiza-se ideias que possam contribuir no exercício da prática no instrumento.

Com a intenção de localizar o leitor, apresentaremos um breve histórico da música na educação, algumas diferenças entre a prática mecânica e a refletida, que serão entrelaçadas também com um histórico do contrabaixo e da Bossa Nova, atentando para a contribuição destes aspectos tanto no estudo do instrumento como da performance. Esta pesquisa não visa especificamente à formação técnica de instrumentistas, mas quer constituir-se como mais uma ferramenta a auxiliar nesse assunto. Para isso, propõe-se um embasamento histórico e teórico, fundamentais para a performance musical e o estudo do contrabaixo.

Serão tratadas questões referentes à presença da música em vários contextos, entre eles: histórico, cultural, social e educativo. Posteriormente, tentar-se-á traçar um histórico do contrabaixo destacando sua evolução e utilização na música, em especial na Música Popular Brasileira, com foco na Bossa Nova, estilo que também será estudado quanto às questões históricas e idealizadores. As contribuições da prática refletida e da prática mecânica serão analisadas no contexto da criatividade e da musicalidade, o que remete a reflexão e que devem estar presentes no estudo e na prática do instrumento.

Por fim, serão analisadas duas obras em especial: “Chega de Saudade”, que marca o início do gênero e “Garota de Ipanema”, que difunde a Bossa Nova mundialmente. Será feito um paralelo dessas duas composições, tentando trazer a tona algumas de suas principais diferenças e semelhanças, contemplando alguns aspectos de análise musical, entre eles: aspectos históricos referentes às obras e ao compositor, forma, estruturação (harmônica, melódica e rítmica), instrumentação, entre outros

pontos. Também abordarmos uma perspectiva do contrabaixo, quanto a sua função e contribuição no contexto da música brasileira, com intuito de oferecer ao estudante a oportunidade de conhecer internamente gêneros musicais como o Samba e a Bossa Nova e das principais funções do contrabaixo nesse contexto. O livro conta com audições de alguns dos exemplos apresentados, para que se possa ouvir e também tocá-los.

Espera-se que este trabalho possa contribuir como material de pesquisa e consulta aos interessados no papel da música na educação, bem como do fazer musical reflexivo envolvendo o contrabaixo na música popular brasileira.

1 UM CONTEXTO HISTÓRICO E PRÁTICO

A busca por uma integração que contemple a música em diferentes aspectos, sem desmerecer um em detrimento do outro, é imperativo nos dias atuais. A música no contexto contemporâneo privilegia o diálogo constante desta com outras áreas de conhecimento, valorizando o estudo integrado da teoria e da prática. Neste capítulo abordaremos historicamente alguns momentos do papel da música na educação e na cultura do ser humano, também do contrabaixo e da Bossa Nova, apontando para fatos relevantes em cada um dos contextos, que posteriormente serão entrelaçados e discutidos no decorrer do trabalho. O intuito de pesquisar historicamente assuntos educativos, instrumentais e estilísticos em música, se justifica pela necessidade de não impor barreiras quanto ao estudo da música e suas inter-relações, propondo uma base teórica fundamentada e contextualizada sobre a sua ampla utilização, seja na educação musical, no estudo do instrumento ou na performance.

Os primeiros experimentos do homem com a música, conforme pontua Sekeff (2003), diz respeito à música como parte do processo natural da vida do ser humano, quando se propunha através dela, ideias, valores e práticas que fizeram parte da cultura¹ de vários povos. Um veículo para expressar emoções e sentimentos, o que fez da música parte vital e fundamental na formação e expressão do homem no passar dos tempos.

‘No decorrer do processo de construção de cada cultura específica, o ser humano transformou em linguagem expressiva a relação (inicialmente utilitária e funcional) com o fenômeno sonoro, chegando à denominação atual de música como jogo de organização e relacionamento entre som e silêncio que acontece no tempo e espaço [...]’. O homem primitivo comunicava-se por meio de sons e silêncios que traduziam informações objetivas, mas que provocavam também sentimentos e emoções (BRITO 1998, apud, JOLY, 2003, p. 114).

¹ Neste sentido o termo cultura está sendo empregado em torno da ótica musical, e de sua contribuição individual para a formação global da prática comum de um povo, que remete sempre a um tipo de cultura específica.

Tais acontecimentos ocorreram e ocorrem justamente por que a música possui inúmeras utilidades e funções, impactando profundamente a racionalidade e a emoção do ser humano. A manipulação dos sons, sempre ocorreu de maneira natural e vital para o homem, sendo oportuno citar que as culturas que delegaram e valorizaram a música em patamares mais amplos, obtiveram significativo sucesso. Seja ela utilizada em rituais religiosos, em momentos festivos, ou ainda fazendo parte de práticas educativas e formadoras, o fato é que nas civilizações nas quais a música foi valorizada, houve significativas mudanças e evoluções em suas sociedades, contribuindo para a formação ética, social e como parte integrante da formação educacional do indivíduo (BEYER, 1993). Em contrapartida, houve situações em que ocorreram distanciamentos da música com relação a sua aplicabilidade às realidades específicas de cada povo, suas necessidades e práticas, sendo ela muitas vezes aplicada sob um enfoque opressor e arbitrário, como podemos ver em alguns momentos da história (início do cristianismo romano, quando a música esteve quase que exclusivamente a serviço da igreja, sem outros fins específicos), um descaso quanto à diversidade de usos e recursos com relação à música e um desligamento de sua importância cultural.

Um desvio ótico que aos poucos a Etnomusicologia está possibilitando mudar. Mudança que ocorre principalmente pelo estudo da música, “em seu contexto etnológico, isto é, considerando não somente componentes estruturais e estilísticos, mas o papel ‘que a música tem na cultura e suas funções na ampla organização social e cultural do homem” (MERRIAM, 1964, apud, THIESEN, 2007, p. 140). Um aprofundamento de uma das linhas de pesquisa da Musicologia que contribui para entendimento sobre as culturas de maneira menos prejudicial e taxativa, observando a mesma, sem analisá-la de maneira padronizada e pré-estabelecida, trazendo dados cada vez mais fiéis e precisos sobre o estudo da música em cada cultura.

1.1 Breve histórico do papel da música na educação

Ao longo dos tempos, muitos educadores investigaram as fases de desenvolvimento humano no processo de ensino-aprendizagem, entre eles podemos destacar Jean Piaget² (1896-1980). Propôs ele uma nova ótica a respeito de como ensinar e de que forma o indivíduo responderia a diferentes tipos de estímulos. Diante desse novo contexto e após muitos anos de pesquisa, a música começa a ser entendida como uma ferramenta muito mais atuante no desenvolvimento mental e psicológico do sujeito. Esta abordagem revela novas interfaces e objetivos a serem alcançados no ensino da música, seja no âmbito da educação musical ou do ensino instrumental.

Segundo a pesquisadora Ester Beyer:

Os registros mais antigos da existência de aulas de música são encontrados entre os egípcios, provavelmente datados por volta de 2500 a. C., época da V e da XII Dinastia [...]. Sendo que na China, a formação musical desempenhava importante papel na época de *Dschou* (1050 a 256 a. C.), onde meninos aprendiam canto e dança. [...], tanto na cultura egípcia como chinesa, percebe-se que a formação musical, bem como o ensino da música, estava condicionada a funções atribuídas a sociedade [...], (1993, p. 5).

À medida que mais pesquisas relacionadas com o desenvolvimento humano avançam, de maneira mais clara e indiscutível, pode-se afirmar sobre a importância do ensino musical independentemente do contexto, se instrutivo ou curricular. O artigo “A importância da música para as crianças” (abe-música) revela que, “Pesquisadores da Universidade de *Konstanz*, na Alemanha, concluíram que a exposição à música reconecta os circuitos neurais [...], como outros circuitos formados cedo na vida, os da música permanecem gravados na memória” (ABEM, 2002, p. 9). Daí a importância da música na vivência do ser humano. Como o texto acima nos indica, a ligação entre o homem e a música é muito longa, os registros remetem a mais de quatro mil anos de existência de ensino musical. Porém, se

² Biólogo e epistemólogo suíço.

pensarmos na vivência prática do homem com a música, ou seja, no fazer musical, então teremos que retroceder a períodos muito mais longínquos, retornando radicalmente as raízes da humanidade. A relação do homem com o fazer musical está diretamente ligada com o tocar, produzir e vivenciar música, “promovendo uma forma de discurso que é tão antiga quanto à própria raça humana” (SWANWICK, 2003, p. 18). Pontuações como essas, transportam e projetam a música a outro patamar valorativo, o que sugere a ela uma importância vital e circunstancial na vida humana.

Inúmeras culturas delegaram a música um importante papel, sendo a ela atribuídas muitas funções como podemos ver a seguir:

Para os egípcios a aprendizagem musical estava voltada para o ensino do instrumento e do canto, vinculada à iniciação do ritual ou culto a divindade [...]. Na concepção dos chineses a música tinha uma importância ética muito grande no indivíduo, sobretudo na formação do ser [...]. Na Grécia a educação musical ocupava lugar importante na formação das crianças e jovens [...], sendo a música parte integrante de todo o processo de educação do indivíduo [...], (BEYER, 1993, p. 5 e 6).

O texto acima revela e confirma questões significativas, demonstrando a relevância da música no desenvolvimento do ser humano e da sociedade. Através dela percebe-se uma contribuição expressiva para a evolução de valores e conceitos, seja como canal de elevação espiritual, promovendo toda a atmosfera necessária para o desenvolvimento dos ritos religiosos como ocorria na sociedade egípcia, processo que também foi utilizado no cristianismo, ou ainda participando na formação ética e educativa do indivíduo.

Os chineses também acreditavam muito no poder da música, atribuíam a ela uma importância fundamental para a formação do sujeito, indo além dos ritos religiosos apenas, utilizando a contribuição da música também no processo de construção do caráter do seu povo.

O mesmo ocorreu na Grécia, porém em proporções ainda maiores. Lá a educação musical fazia parte da formação integral do sujeito (BEYER, 1993), sendo em níveis bastante aprofundados, como por exemplo, o estudo

das relações entre música e matemática, formações intervalares, além das relações com outros assuntos, como descreve Beyer:

A criança recebia educação em música³. Platão defendia o equilíbrio entre as disciplinas, alertando sobre o perigo da valorização de uma em detrimento das outras. Era opinião que toda a criança seria capaz de ter uma educação em música. Essa educação tinha continuidade para o jovem que estudava entre outras disciplinas, música num nível mais avançado (1993, p. 6).

Tais pensamentos, advindos da cultura grega, contribuíram para a realidade em que vivemos hoje, seja na forma de pensar, de educar, ou no processo de construção do conhecimento. Em todos os contextos nos quais a música esteve envolvida, desde o surgimento do homem, que segundo (SEKEFF, 2003) tem origem na mente humana, apontam para a valorização da música com destaque em algumas civilizações.

O período que vai do Império Romano (27 a. C. – 476 d. C.) até a Idade Média (476 d. C. – 1453 d. C.), compreende uma época em que a música não possuía importância tão relevante para a educação. Como dissemos anteriormente, existia a idéia da utilização do ensino em música voltado a formar alunos que pudessem exercer atividades musicais na igreja. Porém é na transição para com o início da Idade Média que ocorre uma divisão importante, compreendendo duas variedades de indivíduos envolvidos com a arte musical: o *Musicus* que possuía formação musical ampla, conhecendo as relações entre a música e as disciplinas matemáticas (direcionamento ao padrão grego de educação musical) e o *Kantor*, esse com vivência prática com relação à música, suas atividades musicais estendiam-se ao serviço religioso. Essa divisão propôs enxergar a música por outros âmbitos, o que conseqüentemente instigou aspirações maiores sobre os propósitos da formação musical intelectualizada, ou seja, uma visualização mais abrangente da música e de sua utilização.

³ Referente à educação nas “musas”, que incluía além de música, poesia e movimentos.

O Humanismo⁴ renascentista assume um papel importantíssimo diante dessa situação, não só para o entendimento da música, mas de toda manifestação artística. Posto que é a partir desse movimento que a composição ou criação, em sentido geral, começam realmente a possuir valor artístico. O que também interferiu no processo educativo, proporcionando uma maior incidência de alunos a estudarem em escolas e instituições, e que mais tarde se transformariam em Universidades. O pensamento humanista seria o principal pêndulo desses significativos progressos na educação renascentista, favorecendo no desmembramento da formação musical com direcionamentos não apenas religiosos, de modo que as escolas já não necessariamente estariam vinculadas a religião. Uma visão multifacetada aberta a novas possibilidades, que valorizava o talento humano e suas realizações (PERRY, 1999).

Surgem então, conceitos que para o mundo das artes, tornar-se-iam valorosos, entre eles o indivíduo capaz de expressar-se e propor uma visão de mundo a partir de sua própria ótica. Com a Reforma, importantes implicações ocorreram no âmbito da educação musical, entre elas a iniciativa de viabilizar escolas para mais alunos e de incluir a música como elemento necessário à formação desses alunos, (BEYER, 1993).

Comenius⁵ (1592-1670) reforça a ideia da formação educacional iniciada pelos sentidos e pela ação do sujeito. Para este pensador, toda a aula deveria ser clara e com proximidade do real, incentivando a prática musical e o canto no ensino das crianças. Com J. J. Rousseau⁶ (1712-1788), o processo educacional ganha outro impulso. O educador prevê uma pedagogia diferente para o ensino infantil, que não deveria ser avaliado por moldes adultos, pois esses não correspondiam à mente da criança, que deveria ser respeitada no seu desenvolvimento, influenciando muitos pedagogos musicais no século XIX.

⁴ Movimento intelectual característico da Renascença. Valorizava um programa educacional e cultural baseado na antiga literatura grega. O foco estava no indivíduo e nas suas relações terrenas. Mais informações *vide* (PERRY, 1999).

⁵ Professor, cientista e escritor tcheco, considerado o fundador da Didática Moderna.

⁶ Filósofo suíço, escritor, teórico político e compositor musical autodidata.

Já Guido Adler⁷ (1885-1944), propõe a valorização e a organização dos campos de estudos da música, relacionando-os com a musicologia sistemática e a história. Menciona, ainda, a pedagogia musical como campo de conhecimento científico, capaz de relacionar-se e promover importante *feedback* com outras disciplinas. Nesse momento a música começa a ser integrada como área de conhecimento, capaz de contribuir no processo educacional e, assim, promover o diálogo e o debate com outras áreas. O conceito de Adler propõe o posicionamento da música em relação a outras áreas, dando indícios da sua possível contribuição no processo de construção do conhecimento, porém faltaria ainda uma concepção teórica a respeito desse assunto. Isso se tornaria possível através da teoria desenvolvimentista de Jean Piaget, “Através desta teoria, reconstrói-se a possibilidade de uma interação equilibrada entre ação e reflexão musicais e de construção do conhecimento segundo etapas adequadas de desenvolvimento do educando” (BEYER, 1993, p. 12). Sekeff também nos esclarece que:

A linguagem musical não é somente um recurso de combinação e exploração de ruídos, sons e silêncios, é também um recurso de expressão (sentimentos, idéias, valores, cultura e ideologias), de comunicação (do indivíduo com ele mesmo e com meio que o circunda), de gratificação (psíquica, emocional, artística), de mobilização (física, motora, afetiva, intelectual), e também de auto-realização (o indivíduo com aptidões artístico-musicais, que mais cedo ou mais tarde as direciona a um fazer pelo qual se realiza), ou simplesmente de apreciação, vivendo o prazer da escuta (2003, p.13).

A autora se refere justamente ao potencial educativo da música, percebendo a linguagem musical de maneira muito mais abrangente e diversificada, o que propõe significado a música em um contexto mais amplo.

Ao longo da história, a educação em música esteve voltada a várias situações distintas. Poderia ela ter fins religiosos, de formação do ser e até mesmo de entendimento da música como um fim em si mesmo. Em muitas vezes, porém, ocorreu a valorização de um contexto e a desvalorização de

⁷ Professor e musicólogo.

outro, o que privilegiou acentuadamente em muitos momentos o canto e o aprendizado formal de um instrumento. Essas práticas não davam a idéia de educar musicalmente de maneira ampla, ou seja, contribuindo para o desenvolvimento musical em diferentes aspectos, antes contemplavam a música de uma maneira geral ou específica e não conjunta (BEYER, 1993), que começaria a mudar com o estudo desenvolvimentista de Jean Piaget, contribuindo para que se entendesse melhor a estruturação do conhecimento musical.

A educação musical deveria buscar o equilíbrio entre uma tendência de formação mais geral e uma formação mais específica. Em outras palavras deve ser disciplina de acesso a todos, para as noções básicas, sem descuidar a formação do profissional em música. Ambos as tendências funcionariam de modo paralelo, num sistema de retroalimentação mútua, onde a formação básica levaria alunos melhor preparados às escolas superiores (ou universidades) e os profissionais em música contribuiriam para a melhoria do ensino básico (BEYER, 1993, p. 13).

Beyer aponta para o conceito de utilização simultânea da música como ferramenta diversificada na educação, capaz de contemplar a formação do educando em vários níveis, desde os primeiros passos no aprendizado musical, até questões mais avançadas, de modo que também não poderíamos deixar de citar, a relação que contempla o equilíbrio do processo educativo-musical no quesito teórico-prático, em que podemos propor uma complementação do pensamento de Beyer, através do texto de Oliveira:

Como meta o educador musical em todos os níveis de atuação, do elementar ao superior, a formação em música para ser bem-sucedida tem de abordar concomitantemente a prática e a teoria. Desta forma equilibra-se a relação entre a expressão e a formação, entre a criação e a imitação, entre o fazer e o entender, entre a emoção e a razão (1993, p.45).

Alguns pontos pertinentes no diálogo da música x educação estiveram relacionados à necessidade de construir uma base teórica, que pudesse ser fundamentada e apoiada em pesquisas científicas, de modo a fornecer o suporte teórico necessário para sustentá-la e subsidiá-la como área de conhecimento significativa e atuante. Portanto, torna-se necessário

esclarecer algumas pontuações, que são muito bem apresentadas no texto a seguir:

[...] Se tem validado da força das características psicológicas da música, para vincular essa linguagem as ciências de conduta -, antropologia, sociologia, psicologia – e para estimular formas saudáveis de comportamento e recuperação. Cabe também lembrar, em relação aos educadores, que novas teorias psicológicas dos anos 80 e 90 estabelecem uma revisão da abordagem e da conceituação das faculdades cognitivas – inteligência, aprendizagem, conhecimento e emoção -, que se beneficiam da prática da vivência musical [...]. Hoje modernas pesquisas psicológicas confirmam que processos de ideação estão fundamentalmente ligados aos sentimentos, e que sentimentos são estimulados pela prática musical (SEKEFF, 2003, p. 49 e 50).

A autora apresenta direcionamentos de alguns princípios que se tornam relevantes na relação música-educação, em que questões relacionadas aos processos de construção do conhecimento, a aprendizagem, a inteligência, a cognição, demonstrando a relevância da vivência e da prática musical. Oliveira (1993) esclarece algumas questões sobre pesquisas no campo da psicologia, comentando sobre as teorias de aprendizagem e a sua divisão em dois grandes grupos: a associacionista⁸ e a cognitiva⁹. A autora pontua também sobre a época em que movimentos relacionados à valorização da criatividade na educação começaram a surgir, apoiados em pesquisas de psicólogos como Carl R. Rogers¹⁰ e Joy P. Guilford¹¹, nas quais a educação musical também se inseriu através de atividades improvisativas, de exploração de timbres e de liberdade por parte do aluno em explorar ambientes com materiais sonoros diversos, o que, no entanto, em um primeiro momento, não se revelou produtor. Segundo Oliveira (1993), muitos trabalhos significativos têm surgido nos Estados Unidos e Europa, onde o currículo de música tem se especializado na área,

⁸ Prevê a aprendizagem quando o aluno através da tentativa e do erro adquire um conjunto de habilidades específicas.

⁹ O conhecimento é adquirido através do relacionamento dos meios com o fim, de modo que, o aluno constrói seu conhecimento. Mais informações sobre tais conceitos, *vide* (OLIVEIRA, 1993).

¹⁰ Psicólogo norte-americano, considerado o precursor da psicologia humanista.

¹¹ Psicólogo americano que desenvolveu no final dos anos de 1940 um modelo de entendimento humano que serviu de fundamento à pesquisa moderna sobre a criatividade.

proporcionando cursos mais criativos, com apoio de multi-meios e recursos interdisciplinares.

As últimas décadas trouxeram novidades para a ótica da educação de um modo geral, promoveu-se significativo avanço nesta área. Muitos desses avanços estiveram relacionados a pesquisas no campo da psicologia. Com Jean Piaget descobriu-se inúmeras novidades sobre as formas de estruturação do conhecimento, o que instigou muitos trabalhos na área da educação musical, ajudando a segmentar ainda mais a eficácia e a importância da música no processo educativo, trazendo reflexos também para o ensino do instrumento e da performance musical.

A música passou por vários graus de importância ao longo dos tempos, fazendo parte inicialmente do cotidiano expressivo, comunicativo e religioso do homem, posteriormente ganhando relevância na formação ética e social em diversas comunidades. Atualmente tem sido possível elucidar sobre a importância da música na cultura e na educação do ser humano, assumindo protagonismo no processo educativo e de construção do conhecimento do indivíduo.

A seguir, direcionaremos e discutiremos assuntos ainda na ótica histórica, porém, em relação ao contrabaixo e a música brasileira foco na Bossa Nova, destacando os fatos que colaboraram para o surgimento de ambos.

1.2 O Contrabaixo na História

Tratar a respeito da história do contrabaixo nos remete a entender um pouco mais sobre o emprego desse instrumento na música ao longo dos tempos. Desde a sua tímida participação no início do seu surgimento, até sua exploração derradeira nas mais variadas formas nos dias atuais. Propor uma experiência histórica reflexiva a partir deste instrumento é contribuir e explorar ainda mais o universo da música, tanto no âmbito instrumental como no educativo.

Segundo Pescara¹²,

O fato de o contrabaixo ser usado amplamente tanto na música popular e como na música erudita, aliado à sua fundamental importância em qualquer tipo de música, faz do contrabaixo um dos instrumentos que mais evoluiu, técnica e expressivamente nos últimos anos. Nunca na história da música um instrumento teve tão grande aplicação em gêneros e estilos tão diversos e com enorme desenvolvimento em período tão curto da história, (2005, p. 19).

O contrabaixo está protagonizando hoje no meio musical, um momento de muitas inovações, (PESCARA, 2005). Tais inovações ligam-se diretamente à diversidade múltipla de utilização do contrabaixo na música, seja apenas reforçando e dando sustentação a uma harmonia grave, desempenhando papel de pêndulo rítmico-harmônico, ou, ainda, atuando como instrumento solista.

O fato é que, quanto mais se desenvolve a música, a qualidade dos instrumentos e a capacidade técnica dos instrumentistas, maiores as possibilidades de inserção desse instrumento na prática musical. Hoje existem orquestras de contrabaixo, concertistas solo, tanto no âmbito da música orquestral como da música popular. Como exemplo podemos citar

¹² Jorge Pescara é músico, contrabaixista, compositor e pesquisador. Venceu em 1991 o 1º concurso nacional de composição para contrabaixo promovido pela UNESP.

os contrabaixistas brasileiros Marcos Machado¹³ e Sônia Ray¹⁴, que, além de exercerem atividades docentes e de pesquisa, tem levado o nome deste instrumento a vários lugares do mundo, demonstrando que não há limites para a utilização do contrabaixo em diferentes repertórios.

Algumas mudanças que precederiam o surgimento do contrabaixo compreendem um período no qual a música começa a ter significativas inovações. Sabe-se que até então os relatos de música mais antiga que conhecemos, tanto sacra como profana, referem-se à música com apenas uma melodia, ou seja, monofônica. Nos séculos XII e XIII, iniciam-se alguns acontecimentos importantes em termos musicais, em que compositores de *organum*¹⁵ pertencentes à Escola de *Notre Dame*¹⁶ promovem significativa evolução da música, acrescentando outras linhas melódicas às composições, fazendo surgir obras para serem cantadas fora do âmbito da igreja, dando origem a outros estilos musicais como o *Moteto*¹⁷, conseqüentemente, iniciando uma era de novos conceitos em termos composicionais e musicais, que eclodiria e ficaria mais acentuada na Música Renascentista¹⁸ (1450-1600).

Tais acontecimentos contribuíram para a ampliação da ótica musical, abrindo campo para novas experimentações, novos estilos, proporcionando um ambiente favorável ao surgimento de mais

¹³ Doutor em música pela *University of Illinois*. Professor de contrabaixo erudito e jazz na *University of Southern Mississippi* em Hattiesburg. Spalla da *Meridian Symphony Orchestra*. Também desenvolve carreira internacional como solista. Seu virtuosismo tem despertado atenção por onde tem passado em especial do compositor americano Frank Proto.

¹⁴ Professora da EMAC-UFG. Doutora em Performance e Pedagogia do Contrabaixo pela Universidade de Iowa, EUA, solista e camerista tendo feito a estréia de diversas obras brasileiras para contrabaixo. Sócia-fundadora da ABC (Associação Brasileira de Contrabaixistas). Atualmente, desenvolve projetos de pesquisa nas áreas de psicologia da performance musical e de catalogação (edição e editoração) de música brasileira para contrabaixo.

¹⁵ Música com mais de uma linha melódica (polifônica).

¹⁶ Grupo de músicos ligados à catedral de *Notre Dame* (1163) em Paris, que alcançaram admirável estágio na composição do *organum*.

¹⁷ Do francês *mots*, que significa palavra, compreendia a adequação de mais de um texto a ser usado na mesma composição.

¹⁸ Termo aplicado a história da música ocidental que se estende aproximadamente de 1450 até final do século XVI. Buscava restaurar os ideais artísticos da Antiguidade Clássica, repudiando o ideal da Idade Média.

compositores, construtores de instrumentos, favorecendo o desenvolvimento musical da época, inclusive viabilizando o surgimento do contrabaixo.

Por volta do ano de 1200, o nome *Gige* era usado para denominar tanto a rabeça (instrumento de origem árabe), como o *Guitar-Fiddle* (espécie de violão com formato parecido com o violino), na Alemanha naquela época todos os instrumentos tocados com arcos eram chamados pelo nome *Gige* [...]. Aproximadamente em 1450, começou-se a usar o registro de baixo, que até então não era considerado. Com essa nova tendência para os graves, os músicos precisavam de instrumentos especiais, capazes de reproduzir ou fazer soar as partes graves. A solução encontrada pelos construtores da época, foi simplesmente reconstruir os instrumentos existentes, só que em escala maior, aumentando-lhe o tamanho, mas sem trocar a forma ou modo de construção desses novos instrumentos (PESCARA, 2005, p. 17).

Observa-se, na citação acima, que um dos pontos predominantes para o surgimento do contrabaixo está diretamente relacionado com o aumento da tessitura instrumental (que naquele momento começa a ganhar forma), sugerindo provavelmente a abertura das vozes que primeiramente eram dobradas em uníssono e que posteriormente (início da Renascença) começam a ganhar outro tratamento, como as evoluções no sentido harmônico que sugeriam a abertura das vozes em registros diferenciados.

No início do Século XVI, o precursor do contrabaixo era conhecido por alguns nomes, em especial três: *Grande Virole Basse*, *Contrabasso de Gamba* ou *Violone*, que tinham descendência na família das violas.

Há referências históricas ao uso de um instrumento desse molde na orquestra da Corte de Florença em 1539. O compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), no ano de 1607 usou dois deles em *Orfeo*. Foi mantido nas orquestras até o período em que a família dos violinos (violino, viola, violoncelo), que são afinados em quinta, substituiu as violas (DE DONNO, 2006, p. 72).

O contrabaixo ficou um pouco esquecido no período Barroco, existem relatos de que o próprio J. S. Bach¹⁹ (1685-1750) encontrou dificuldades para encontrar contrabaixistas com um potencial técnico satisfatório, talvez pela substituição da família das violas pela dos violinos, também pelas mudanças que ocorriam com a orquestra, onde as cordas começavam a formar a base do núcleo orquestral. Apesar das dificuldades quanto aos graves, é neste período que as linhas de baixo contínuo e baixo cifrado começam a se formar e promover o que seria a sustentação da Música Barroca²⁰. Por conseguinte, ocorre a necessidade da implantação do contrabaixo na orquestra, justamente pela importância dada as linhas melódicas graves. No final do século XVII e início do século XVIII, modificações ocorridas na construção da família dos violinos iriam resultar na criação do contrabaixo moderno que estaria presente na música orquestral, de câmara, inicialmente com três cordas e, posteriormente, com quatro em seguida chegando a cinco cordas (DE DONNO, 2006, p. 72).

Em geral, uma orquestra sinfônica moderna, tem pelo menos oito contrabaixos. A música de câmara com contrabaixo inclui o Septeto de Beethoven (1770-1827), o quinteto A truta e o Octeto de Schubert (1797-1828), e um Quinteto de cordas de Dvorák (1841-1904). Os compositores do século XX exploraram o contrabaixo em sua busca de timbres menos familiares, por exemplo, o Quinteto de Prokofiev (1891-1953) e obras de Henze (b. 1926), muitas das quais usam harmônicos²¹ artificiais (GROVE, 1994, p. 217).

Após começar a ser utilizado como parte integrante e efetiva da orquestra, o contrabaixo se expandiu muito em utilização e representatividade nas formações musicais. Muitos instrumentistas ao longo da história ajudaram a difundir esse instrumento, mas um em especial,

¹⁹ Compositor e organista alemão, último grande representante da era barroca e um dos maiores gênios da história da música.

²⁰ Termo que designa o período ou estilo da música europeia, que cobre aproximadamente os anos de 1600-1750.

²¹ Sons parciais que normalmente compõe a sonoridade de uma nota musical. Nos instrumentos de cordas podem ser naturais e artificiais. O primeiro é gerado fazendo que uma corda vibre em determinadas seções, tocando-a levemente no ponto adequado. Já o segundo pode ser produzido, prendendo-se a corda e, ao mesmo tempo, roçando-a levemente uma quarta acima, o que resulta em uma nota duas oitavas acima, mais informações *vide* Grove (1994).

contribuiu muito para inovações no início desse processo. Seja pela forma de tocar os dedilhados de mão esquerda, como também de conseguir melhor desempenho no arco, Domênico Dragonetti (1763-1846), que apesar de tocar em um instrumento que ainda possuía três cordas apenas, foi fundamental na divulgação e também inserção do contrabaixo como instrumento solista “apresentando-se regularmente em concertos e festivais de província durante meio século que se seguiu, ganhou fama por suas interpretações expressivas e virtuosísticas []” (GROVE, 1994, p. 278). Dragonetti compôs muitas obras para esse instrumento, que são referência até hoje para quem pretende seguir os estudos do contrabaixo orquestral. Além de Dragonetti, outro grande instrumentista que contribui para o desenvolvimento do contrabaixo acústico foi Giovanni Bottesini (1821-1889), que devido a seu extremo virtuosismo, ficou conhecido como o “Paganini²² do contrabaixo”. Estes instrumentistas promoveram grande avanço para o contrabaixo na ótica solista, abrindo caminho para que muitos outros grandes músicos surgissem.

Um desses nomes é François Rabbath (n. 1931), um contemporâneo do contrabaixo que mistura com muita genialidade elementos da música de concerto com a música étnica, aliado a técnica extremamente avançada no contrabaixo. Trouxe grandes desenvolvimentos para a pedagogia deste instrumento e para exploração de novas técnicas, é considerado um dos grandes nomes do contrabaixo contemporâneo. No Jazz músicos como Charles Mingus (1922-1979), através do seu grande potencial criativo, ajudaram e muito na expansão das técnicas do contrabaixo para outros estilos além da música orquestral. Mingus foi um grande compositor no estilo jazzístico, misturando magistralmente a composição com a improvisação (GROVE, 1994).

As principais diferenças do contrabaixo acústico de hoje para seu antecessor *Violone*, estavam nos trastes reguláveis do antigo, que não existem no atual, além de evoluções ocorrentes na matéria prima de algumas peças. Entre elas: tarraxas antes construídas em madeira e

²² Nicolo Paganini (1782-1840), um dos maiores virtuosos do violino de todos os tempos, chamava muita a atenção para o significado do virtuosismo como elemento artístico.

atualmente em metal, cordas que antigamente eram feitas de tripas de animais, agora constituídas de aço revestido, o espelho é mais encurvado nos dias de hoje, além do arco que se distingue entre alemão e francês e que diz respeito à técnica empregada ao tocar, já que a origem do mesmo é italiana.

Desde que o contrabaixo acústico teve sua estrutura praticamente definida no século XVIII, vinha ele sendo utilizado na música orquestral e, no século XX, também em diferentes formações musicais, como *big bands* e pequenos grupos de jazz (*Ragtime, Dixieland, Swing, Blues*, entre outros). Essa utilização se expandiu ainda mais, devido à técnica de *pizzicato*, que se diferenciava da técnica de arco principalmente por ser tocada com os dedos diretamente nas cordas e não através do arco. O que implicou em uma mudança radical em sua sonoridade e concepção, que foi muito bem absorvida por gêneros como Jazz, Blues (Estados Unidos), também pelo Samba e a Bossa Nova (Brasil) além de várias outras culturas.

Por volta da década de 1950, surgiria um instrumento que revolucionaria o mundo dos graves. Através da popularização do contrabaixo, surge com Léo Fender²³ (1909-1991), um novo olhar para este instrumento, Fender “observou que o contrabaixo acústico apresentava alguns inconvenientes para pequenas formações musicais, como seu tamanho e sua baixa sonoridade” (PESCARA, 2005, p. 18). Se atentarmos para documentários e shows de muitas bandas da época, observaremos que a utilização do contrabaixo acústico ainda era uma constante em muitos estilos. O próprio *Rockabilly* e o *Rock and Roll*, contemplavam o contrabaixo acústico em sua formação, sendo que a guitarra com seu som amplificado possuía significativa vantagem em termos de volume, com relação ao contrabaixo mesmo sendo ele microfonado.

No final dos anos 40, a amplificação já desempenhava um papel dominante na música popular americana. Amplificadores, P. As., captadores e a guitarra *Fender Telecaster* eram os elementos principais de uma tendência rumo ao volume mais alto. Alguns contrabaixistas – limitados a

²³ Perito em eletrônica de rádios. Fundador da: *Fender Musical Instruments Corporation*. Inventor da guitarra elétrica e posteriormente do contrabaixo elétrico.

enormes contrabaixos acústicos – instalaram captadores, usando amplificadores adaptados para esse fim [...]. Consciente do problema que os contrabaixistas enfrentavam Fender começou, em 1950, a trabalhar num protótipo de um contrabaixo elétrico (PESCARA, 2005, p. 19).

Leo Fender instituiria um instrumento que possuindo a mesma afinação do contrabaixo acústico e mesma tessitura, desempenharia objetivamente a mesma função desse instrumento na música popular. Não seria mais tocado verticalmente como é o caso do contrabaixo acústico, agora seria utilizado na horizontal, seguindo o mesmo panorama da guitarra elétrica (até porque este novo instrumento parecia-se e muito com uma guitarra). Este instrumento possuía trastes na escala ao contrário do contrabaixo acústico, uma captação capaz de equilibrar o volume sonoro com os outros equipamentos e instrumentos elétricos, além de oferecer uma comodidade muito grande, tanto no âmbito de tocar como de transportar o instrumento. Surgiria em 1951 o *Precision Bass*, que na concepção de Leo Fender garantiria uma maior precisão na sua execução e a resolução de muitos inconvenientes enfrentados pelos instrumentistas populares.

Em pouco tempo o contrabaixo elétrico já era uma realidade no mundo da música. Suas principais semelhanças com relação ao contrabaixo acústico estariam na extensão e na afinação das cordas, constituindo instrumentos distintos nas demais características, como no número de cordas e nas técnicas empregadas. De lá para cá, o contrabaixo elétrico vem adquirindo personalidade e características cada vez mais próprias e marcantes (PESCARA, 2005). Para o mundo dos graves²⁴, um nome em específico a representar este instrumento é: John Francis Pastorius III (1951-1987) popularmente conhecido como Jaco Pastorius. “Propôs ele uma nova ótica a respeito de como tocar este instrumento, que até então tinha muita influência da técnica do contrabaixo acústico. Com Jaco, surgiria uma linguagem própria neste instrumento, que seria seguida posteriormente por baixistas de várias partes do mundo, “mesmo após sua morte, a

²⁴ O termo refere-se à linguagem popular de como o contrabaixo é conhecido e chamado entre o meio musical.

poderosa sonoridade de Jaco Pastorius se faz presente na mente e nos corações de muitos baixistas ao redor do mundo” (WOOD, 2002, p. 24).

Com o passar dos anos surgiram muitas marcas e modelos de contrabaixos. O instrumento que derivou do *Violone*, atualmente, é chamado e conhecido no meio musical por contrabaixo-acústico, contrabaixo de orquestra ou até mesmo rabecão, já o instrumento criado por Leo Fender é conhecido nos dias atuais como contrabaixo elétrico, baixo elétrico ou apenas baixo. Porém, existem, ainda hoje, no meio musical, muitas discrepâncias quanto à diferenciação entre os modelos (tradicional²⁵) de contrabaixos. É comum alguém chegar a uma loja musical pedindo um orçamento de um contrabaixo acústico e receber o orçamento de um baixolão²⁶ ou vice versa. Ou ainda ouvir até mesmo de músicos e profissionais da área, comentários nos quais pensam estar se referindo a um tipo de instrumento e na realidade estão fazendo menção a outro.

Até meados dos anos 1950 havia apenas o contrabaixo acústico como referência, com o surgimento do contrabaixo elétrico, houve inicialmente um menor interesse no contrabaixo acústico. Este instrumento ficou restrito, em alguns momentos, a instrumentistas do meio orquestral e alguns poucos músicos de grandes cidades e centros musicais. Esta mudança de interesse por parte de alguns músicos pode ter ocorrido tanto pela praticidade que o contrabaixo elétrico oferecia, seja em termos de volume e facilidade de transporte, viabilidade econômica bem como pelo surgimento de gêneros musicais como o *Rock and Roll*.

Atualmente, existem muitos modelos de contrabaixo no mercado, juntamente com muitas experimentações, fusões de um instrumento com outro. Um resultado da rápida evolução do mundo moderno e da facilidade no acesso a informação e especialização profissional específica. O aumento no quesito oferta-procura resulta em grande diferença na relação tempo-evolução da primeira com a segunda fase de aprimoramento e

²⁵ Diz respeito às versões convencionais e mais usuais conhecidas deste instrumento.

²⁶ Instrumento que tem origem a partir da construção do contrabaixo elétrico. Possui uma caixa acústica e um sistema de captação de som semelhante ao violão, que lhe permite ser tocado eletrificado ou não. Desempenha a mesma função do contrabaixo elétrico, sendo normalmente utilizado em shows acústicos.

desenvolvimento dos instrumentos de maneira geral. Convém lembrar, ainda que sejam muitas as formas, estilos e inserções do contrabaixo, alguns modelos e marcas são unanimidades. A seguir veremos alguns destes modelos que fazem parte da lista dos mais utilizados e conhecidos mundialmente:

Figura 1 - Contrabaixo Acústico de 4 cordas



www.amadeus.online.pt

Figura 2 - Contrabaixo Acústico de 5 cordas



www.amadeus.online.pt

As imagens acima demonstram dois modelos de contrabaixo acústico de quatro e cinco cordas no tamanho 4/4, além do arco utilizado para fricção nas cordas.

Figura 3 - Contrabaixo Elétrico 4 cordas (Precision Bass).



www.fender-brasil.com.br

Figura 2 - Contrabaixo Elétrico de 6 cordas.



www.superbass2.hpg.ig.com.br

Figura 5 - Contrabaixo Fretless (sem trastes).



www.superbass2.hpg.ig.com.br

Figura 1 - Contrabaixo Semi-acústico (baixolão).



www.pridemusic.com.br

1.3 O contrabaixo no Brasil

Até meados dos anos de 1920, o contrabaixo não era empregado na Música Popular Brasileira, os baixos (linhas melódicas de tessitura mais grave) eram executados por formações instrumentais que não contemplavam esse instrumento. Normalmente, essas linhas melódicas eram feitas pelo violão ou por algum instrumento de sopro. No Choro, os movimentos contrapontísticos sempre caracterizaram muito esse estilo musical, sendo que as linhas melódicas graves eram, e ainda são, normalmente, executadas pelo violão de sete cordas. “A novidade do baixo surgido nas Américas está nos novos padrões rítmicos e no uso de tambores reforçando a marcação” (CARVALHO, 2006, p. 14). Quando o contrabaixo começou a ser utilizado nestas formações, executava linhas melódicas que, preferencialmente, deveriam ser nas fundamentais dos acordes, trabalhando as figuras rítmicas com os instrumentos de percussão, delineando a harmonia e a ritmo da música, sem conflitar com a linha característica do violão e dos tambores, mantendo, assim, a originalidade do estilo.

Nos anos de 1920, os equipamentos de som eram ainda precários, nessa época, chegava ao Brasil – especialmente a São Paulo e Rio de Janeiro – a tecnologia de comunicação. Momento em que a era do rádio dava seus primeiros passos para logo se tornar o principal veículo de comunicação da época, carregando junto vários programas de rádio, muitas *performances* ao vivo, com orquestras, trios, nos quais a música se tornara essencial. Uma participação mais efetiva do contrabaixo na MPB iniciaria por volta da década de 1930, quando o contrabaixo acústico começou a ser valorizado em gravações, formações instrumentais e grupos regionais. Entre os contrabaixistas mais conhecidos na época, que estiveram presentes nesses trabalhos e gravações, podemos citar Pedro Vidal, Oswaldo Alves, entre outros. Esses seriam os primeiros a se destacar nesse instrumento. Outro fator a contribuir para os contrabaixistas foi a invenção da captação para instrumentos acústicos, ajudando a mostrar os verdadeiros instrumentistas, que fariam história no contrabaixo. Orquestras como a de Pixinguinha (1898-1973) e Radamés Gnattalli (1906-1988)

iniciaram o processo de substituição da tuba pelo contrabaixo acústico e começaram a utilizá-lo mais assiduamente na sua formação musical.

Nos anos 1940 o contrabaixo acústico é introduzido no Samba, porém sem características contrapontísticas, a partir da década seguinte, sua presença se solidificaria na música popular brasileira com a Bossa Nova. Esse estilo de Samba não contemplava de maneira maçante, uma “cozinha rítmica percussiva”, o contrabaixo assumiria um papel mais importante na música, desempenhando fortemente o elo entre a harmonia e o ritmo, trazendo a beleza dos acordes através de uma condução menos *stacatto*²⁷ e mais ligada, com muitos baixos invertidos²⁸.

Na Bossa Nova não existe a marcação rítmica de instrumentos de percussão que prevalece em outros estilos de Samba. O contrabaixo tem um trabalho rítmico desenvolvido com maior liberdade, mas sempre em conjunto com o baterista. As notas devem soar mais ligadas, dando uma sólida base harmônica para o violão e o piano, com atenção aos acordes invertidos (MONTANHAUR, 2003, p. 41).

Uma nova forma de pensar e tocar os arranjos ocorreria com o surgimento da Bossa Nova, trazendo enorme evolução musical a MPB, pois até então as linhas mais graves tinham apenas a função de sustentação harmônica e não de embelezamento. Com a Bossa Nova, o contrabaixo desenvolveria uma participação realmente ativa nas próprias funções e encadeamentos harmônicos, bem como no apoio mais forte na sustentação rítmica junto com a bateria. Um bom conhecimento estilístico dos instrumentos de percussão e de suas principais células rítmicas sempre foi muito importante para o contrabaixista de música popular, isso se fez decisivo, desde o início quando os primeiros músicos se aventurarem nesse instrumento, (DE SILLOS 2003). O processo evolutivo referente às construções de *grooves* no contrabaixo demonstra como também evoluíram os processos composicionais e estilísticos da MPB, referente a estilos como

²⁷Refere-se ao toque seco sem deixar com que as notas soem em demasiado.

²⁸ Diz respeito à inversão da nota fundamental ou nota mais grave do acorde, por outra nota que faça parte do mesmo.

o Choro, o Samba e a Bossa Nova. Vejamos a seguir alguns exemplos da concepção de *groove* no âmbito do contrabaixo:

Figura 3 - Condução característica do contrabaixo no Choro. Áudio 1.

Fonte: MONTANHAUR, 2003, p. 14.

Vejamos a atuação do contrabaixo em uma cadência característica do Choro, no qual os acordes permanecem normalmente dentro da mesma tonalidade. Nesse exemplo, em dó maior, passando pelos graus relativos desta mesma tonalidade, o foco da condução neste estilo está nas fundamentais e quintas dos acordes, bem como em algumas passagens cromáticas, principalmente enfatizadas nas mudanças de acordes, aliadas ao ritmo de colcheias pontuadas e semicolcheias. Nesse exemplo, a linha superior deve ser executada uma oitava acima para não conflitar com a linha inferior, ouça a faixa, aproveitando as informações para depois tocar.

Figura 8 - Condução característica do contrabaixo no Samba. Áudio 2.



Fonte: MONTANHAUR, 2003, p. 29.

No Samba a condução do contrabaixo possui movimentação rítmica mais lenta que no choro, associado à interpretação mais *stacatto* e à *ghost notes*²⁹, justamente para não entrar em atrito com outros instrumentos característicos do estilo. No Samba, muitos instrumentos tocam ao mesmo tempo, principalmente os instrumentos de percussão, sendo que o surdo soa muito próximo ao registro do contrabaixo, por isso, as notas tocadas mais curtas. Em termos harmônicos, o Choro e o Samba são muito parecidos, a harmonia é normalmente tonal, sendo utilizado no segundo uma variedade um pouco maior de síncopes, aumentando um pouco as possibilidades de variações rítmicas para o contrabaixista, observe a gravação.

²⁹ Notas mortas ou abafadas, usadas no contrabaixo para não embolar os sons graves.

Figura 9 - Condução característica do contrabaixo na Bossa Nova. Áudio 3.

The image shows a musical score for double bass in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains the following chords: Am7, Bm7(b5), E7(b9), Am7, Abm7, Gm7, and C7. The second system contains: F7M, Dm7, E7(b9), Am7, Bm7(b5), E7(b9), and Am7. The bass line consists of eighth and quarter notes, often beamed together, with some notes tied across measures.

Fonte: MONTANHAUR, 2003, p. 41.

Na Bossa Nova os acordes e progressões propõem uma concepção que não eram usuais para a época. O uso de dissonâncias e acordes geradores de tensão já não eram utilizados apenas como retorno a tônica, mas sim como elementos que despertam novos eventos e caminhos a serem explorados, normalmente a Bossa Nova possui andamento mais cadenciado com relação ao Samba e ao Choro. O contrabaixo traz consigo alguns elementos que podem ser encontrados no Samba e no Choro, porém é mais *legato*³⁰, não sendo enfatizadas apenas as fundamentais e quintas dos acordes. Ocorre com mais frequência o uso de dissonâncias, inversões de acordes, antecipações e uma variedade de contrapontos que podem ser com a melodia ou com outros instrumentos, preste a atenção na gravação.

Com o advento da Bossa Nova e a popularização das orquestras, novamente o contrabaixo acústico ganhou mais espaço e repercussão, tardando um pouco a entrada do contrabaixo elétrico no País. Já no final de 1950 e início de 1960, o *Rock and Roll* tornara-se forte em vários lugares do mundo, influenciando muito jovens, o que favoreceu muito para que o contrabaixo elétrico ganhasse também seu espaço em inúmeros países, inclusive no Brasil. “Até então, bandas de Rock and Roll dos anos de 1950, como Bill Haley e Jerry Lee Lewis usavam os contrabaixos acústicos [...]. Os contrabaixos acústicos apresentavam alguns inconvenientes para

³⁰ Diz respeito à forma de execução e de como o som é gerado, que nesse caso deve ser com bastante sustentação e suavidade nos sons emitidos.

pequenas formações musicais, como seu tamanho e a sua baixa sonoridade” (PESCARA, 2005, p. 18). Diante das características que o *Rock and Roll* possuía, o contrabaixo elétrico obteve nesse gênero um campo fértil para se estabelecer e se desenvolver, como podemos observar no texto a seguir:

Ao longo dos seus cinquenta anos de história, a sonoridade do Rock na Roll esteve relacionada às guitarras distorcidas e aos vocais gritados ou sussurrados que simbolizavam a rebeldia, o não-conformismo e o descontentamento, característicos do ambiente dos jovens [...]. Porém para que as guitarras e os vocais pudessem se exprimir com força e energia, em uma música vibrante e muitas vezes dançante, uma base ritmo-harmônica consistente era necessária, e o contrabaixo elétrico e a bateria se mostraram os instrumentos perfeitos para essa função (CARVALHO, 2006, p. 16 e 17).

Com a influência desse gênero também no País, uma versão do contrabaixo, agora eletrificado e parecendo-se muito com a guitarra elétrica começou a ganhar credibilidade também no Brasil. “O contrabaixo elétrico chegou ao Brasil impulsionado pelo movimento da Jovem Guarda³¹, na década de 1960 (DE SILLOS, 2003, p. 14). Surgiriam então as primeiras versões do Rock nacional em que o contrabaixo elétrico se inseriu muito bem, posteriormente conquistando espaço também em outros estilos da nossa música.

Com a popularização desse instrumento, surgiram muitos outros grandes contrabaixistas, de início devido ao acesso mais facilitado na aquisição do instrumento que era bem mais barato que o acústico. Isso, em um segundo momento, ajudou a manter a cultura do contrabaixo acústico, pois muitos jovens que iniciaram seus estudos no contrabaixo elétrico, posteriormente, tiveram a oportunidade de estudar também o contrabaixo acústico. Muitos instrumentistas que tocavam o acústico também aderiram

³¹ Movimento surgido na segunda metade da década de 1960, que mesclava música, comportamento e moda. Os integrantes do movimento foram muito influenciados pelo *Rock and Roll* da década de 1950 e 60 e pela precursora do *Rock* no país, *Celly Campello*. A maioria de seus participantes teve como inspiração o *Rock* da década de 1960, comandado por bandas como *Beatles e Rolling Stones*.

ao elétrico por assim ampliarem seu leque de trabalho, mantendo igualmente uma boa expressão em ambos os instrumentos. A partir da década de 1970, surgem talentosos músicos que começam a criar uma linguagem nacional para o contrabaixo (DE SILLOS, 2003). Esse processo se deu principalmente pelo desenvolvimento da MPB e do Rock Nacional e da miscigenação cultural. Grandes gênios surgiram no Brasil, tanto no contrabaixo elétrico quanto no contrabaixo acústico, contribuindo para o crescimento da música brasileira, ajudando-a a conquistar credibilidade e respeitabilidade perante outros gêneros musicais. Alguns destes instrumentistas citaremos a seguir:

Figura 10 - Luizão Maia



Fonte: GIFFONI, 1997, p. 12.

Figura 11 - Zeca Assumpção



Fonte: GIFFONI 1997, p. 39.

Luizão Maia, baixista e compositor, participou de muitas gravações realizadas entre 1970 e 1990. Fez shows com diversos artistas da MPB, entre eles: Elis Regina, Chico Buarque, Sivuca, Martinho da Vila, Nara Leão, Gal Costa, Dominginhos. Destacou-se pela maneira percussiva de tocar samba, com muito *swing* e musicalidade, abrindo caminho para muitos outros contrabaixistas.

Zeca Assumpção foi um dos primeiros músicos a estudar no exterior (*Berklee College of Music*³², Boston, EUA), além de contrabaixista, Zeca trabalhou muito como compositor e arranjador, também acompanhou artistas como Caetano Veloso, Hermeto Pascoal, Quinteto de Radamés Gnattalli, desenvolvendo um trabalho intenso também com Egberto Gismonti.

Figura 12 - Toíño Alves



Fonte: GIFFONI, 1997, p. 35.

Figura 13 - Alex Malheiros e Tião Neto



Fonte: GIFFONI, 1997, p. 26.

Toíño Alves desenvolveu inúmeros projetos como contrabaixista, compositor e arranjador, seu foco esteve muito voltado sempre para a divulgação e valorização da música nordestina. Foi um dos pioneiros na utilização do contrabaixo acústico na música regional.

Alex Malheiros participou da gravação de muitos discos de sucesso da MPB. Fez parte de um dos primeiros conjuntos instrumentais a fazerem sucesso no exterior (grupo *Azimuth*).

Tião Neto Tocou por muitos anos na banda de Tom Jobim e Sérgio Mendes, gravando muitos de seus discos e de outros grandes nomes da MPB.

³² Escola de Música, com sede em Boston (Estados Unidos Da América). É uma das principais escolas de Música popular do mundo, responsável pela formação de grandes artistas no mundo inteiro.

Figura 14 - Décio Rocha



Fonte: GIFFONI, 1997, p. 48.

Figura 15 - Adriano Giffoni



Fonte: GIFFONI, 1997, p. 9.

Décio Rocha iniciou sua carreira tocando em bailes no Recife e em Pernambuco nos anos setenta, dedicou sua carreira principalmente à pesquisa de ritmos e instrumentos brasileiros.

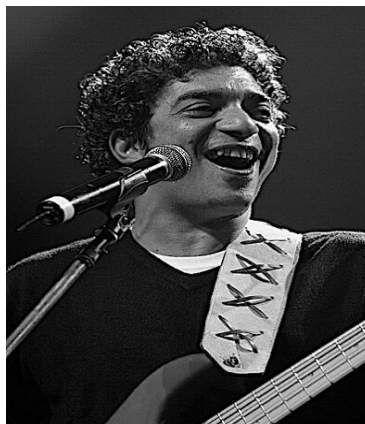
Adriano Giffoni, contrabaixista, compositor, arranjador, professor e pesquisador. Acompanhou em gravações e shows, artistas como: Elba Ramalho, Roberto Menescal, Leila Pinheiro, Djavan, Ivan Lins, Leni Andrade, Maria Bethânia, Emílio Santiago, Tim Maia, participando como contrabaixista dos *Song Books* de Tom Jobim, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lira, Ary Barroso, Djavan e João Donato. Integrou a Orquestra de Música Brasileira sob a regência de Maestro Roberto Gnattalli e a Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Professor da escola Pró-Art (RJ), escreveu os livros *Música Brasileira para Contrabaixo*, vol. I e II.

Figura 16 – Nico Assumpção Rocha



Fonte: www.nicoassumpção.com.br

Figura 17 – Arthur Maia



Fonte: www.wikipedia.org

Nico Assumpção e Arthur Maia são dois dos maiores baixistas brasileiros de todos os tempos, com eles o baixo brasileiro se elevou ao nível dos grandes baixistas do mundo. Eles remodelaram a linguagem do baixo brasileiro, principalmente no sentido de desenvolverem uma identidade sonora ampla, profunda e de alto teor técnico-artístico. Suas linhas e *grooves* estão presentes em grande parte das obras dos maiores artistas do Brasil da atualidade como João Bosco, Djavan, Chico Buarque, Ivan Lins, Gilberto Gil, Dominginhos, Milton Nascimento, entre tantos outros.

A música brasileira conquistou um espaço muito grande em várias partes do mundo. Isso se deve, em grande parte, ao potencial criativo de seus artistas. “O músico brasileiro tem no suíngue seu grande diferencial, a levada diferente que faz com que a execução da música tenha a assinatura própria [...], qualquer ritmo adotado pelo músico brasileiro tende a ganhar uma ginga envolvente, quase sempre animada” (DOMÊNICO 2008, p. 11). Nos dias de hoje não só a música brasileira, mas também nossos instrumentistas adquiriram grande respeitabilidade no exterior. Além

desses, contrabaixistas, acima citados, muitos outros grandes instrumentistas desempenharam papel importantíssimo para a valorização da nossa música, seja gravando, produzindo, arranjando, pesquisando e conseqüentemente fazendo da música do Brasil, do contrabaixo brasileiro, uma referência em todo o mundo.

A partir da década de 1980, muitos músicos entre eles contrabaixistas, estiveram no exterior aprimorando seus conhecimentos, principalmente nos Estados Unidos. Estes também contribuíram para promoção da música brasileira fora do país e igualmente para o intercâmbio musical de artistas norte-americanos e brasileiros.

1.4 O contrabaixo: características marcantes e principais atribuições

O estudo do contrabaixo atualmente torna-se interessante devido à diversidade de funções que o mesmo pode assumir na música, ao passo que o seu potencial educativo também cresce quando aplicado ao contexto do aprendizado estilístico. Neste momento interligam-se questões educativas, históricas e de performance, refletindo a proposta deste livro. Ao observarmos a participação do contrabaixo em vários períodos da história da música, percebemos como principal mudança o seu ingresso como solista em estilos que sempre atuou como acompanhante, e que no caso da música brasileira contempla uma oportunidade única para os estudantes e *performers* do contrabaixo conhecerem e se aproximarem ainda mais da música do Brasil, seja ele mais envolvido com o ambiente da música popular ou de concerto. Uma forma encontrada para demonstrar essa relação, foi abordando principalmente o contrabaixo na Bossa Nova, porém inter-relacionando-o com outros momentos musicais, acompanhante na orquestra, posteriormente exercendo essa função com maior liberdade musical (sua utilização na música popular), até desempenhar o papel também de solista, harmonizador e improvisador. Exemplos que teremos a

oportunidade de observar através de partituras e audições presentes nesse livro.

Dentre as principais atribuições e características desse instrumento pertencente à família das cordas, está a sustentação rítmico-harmônica da música, o que faz parte tanto da ideia inicial da utilização do contrabaixo acústico como do contrabaixo elétrico. Ou seja, o contrabaixo não surge para desempenhar papéis de solista, de acompanhamento harmônico, ou de improvisação, mas sim, para proporcionar o equilíbrio sonoro e a sustentação dos graves na orquestra. Posteriormente, o contrabaixo assume maior importância tanto no âmbito da música de concerto (com o surgimento de instrumentistas com elevado nível técnico), como na música popular, em que muitas outras funções lhe foram atribuídas de maneira mais explícitas³³, mas ainda assim, com a função vital de manter o balanço (ritmo), e a clareza (harmonia) na música. “[...] A linha de baixo da música popular surgida nas Américas, incorporou a rítmica africana, multiplicando-se numa infinidade de novos padrões [...], sem perder, no entanto, sua importância harmônica e formal” (CARVALHO, 2006, p. 12 e 13).

Obviamente com o passar dos tempos, com a evolução tecnológica na construção dos instrumentos e a maior capacidade técnica dos instrumentistas, o contrabaixo assumiu muito mais funções. “Assim melhores instrumentos e instrumentistas permitiram linhas mais complexas, da mesma forma que linhas mais elaboradas demandavam melhores instrumentos e exigiam maior domínio técnico dos músicos (CARVALHO, 2006, p.11). Esses progressos fizeram com que o contrabaixo atuasse como solista (concertos específicos para este instrumento, temas e melodias executadas pelo contrabaixo), acompanhante harmônico (o contrabaixo como único harmonizador, ex. baixo e voz), improvisador (Standards, onde o contrabaixo possui bastante espaço improvisativo). Embora todas essas atribuições comesçassem a fazer parte da realidade do contrabaixo, ainda

³³ Neste contexto refere-se à inclusão do contrabaixo com maiores possibilidades interativas, já que nos gêneros populares como na Bossa Nova por exemplo, a quantidade de instrumentos é menor, o que distribui uma maior responsabilidade de funções para cada instrumento e instrumentista

assim suas funções básicas se estabeleciam e se mantiveram a partir da manutenção, da sustentação, do balanço (*swing*), do ritmo com a harmonia da música. Vejamos alguns exemplos musicais da inserção do contrabaixo em várias funções diferentes, observando suas atribuições e características marcantes em cada contexto musical. Ouça os exemplos auditivos, aproveitando para tocá-los também.

**Figura 18 - Trecho de partitura orquestral, (Sinfonia nº5, L. V. Beethoven),
contrabaixo acústico dobrando a linha do violoncelo. Áudio 4.**



The image shows a musical score for three parts: Viola, Violoncelli, and Bassi. The Viola part is in G major, 3/4 time, and features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The Violoncelli and Bassi parts are in C major, 3/4 time, and feature a rhythmic bass line with dynamics *f* and *p*. The Bassi part is marked "Allegro con brio".

www.starnews2001.com.br

**Figura 19 - Trecho de acompanhamento do contrabaixo no Samba-Funk,
(música Odilê- Odilá, João Bosco). Áudio 5.**



The image shows a musical score for a bass line in 2/4 time. The key signature is D minor (Dm7). The bass line features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f*.

Fonte: WOOD, 2003, p. 29.

Figura 20 - Exemplo de condução harmônica no contrabaixo, (coluna acordes no baixo). Áudio 6.



Fonte: PEREIRA, 2006, p. 42.

Figura 21 - Trecho demonstrando o contrabaixo na ótica improvisativa, (música Cor de Rosa, Nico Assumpção). Áudio 7.



Fonte: WOOD, 2003, p. 31.

Figura 22 - Trecho do Prelúdio em Sol Maior (J. S. Bach), Contrabaixo como instrumento solista. Áudio 8.



Fonte: JAMBERG, 2007, p. 97.

A grande diversidade de funções que atualmente fazem parte da realidade do contrabaixo, seja no âmbito da música orquestral, popular ou instrumental, ocorreu principalmente devido ao desenvolvimento dos instrumentos, à evolução da orquestra, ao crescimento das manifestações musicais populares, mas principalmente devido à inquietação dos instrumentistas. O desejo de dominar cada vez mais o instrumento, de elevar a técnica e a composição a outros patamares, contribuiu para que se fosse desvendado sempre novas facetas de utilização. À medida que o tempo avançou, o contrabaixo tem sido um dos instrumentos que mais evoluiu em termos de atuação diversa e exploração timbrística.

O século XX propôs um novo olhar para as artes de uma maneira geral, que na música se apresentou bastante atrativo e receptivo ao contrabaixo, sendo ele muito utilizado por vários compositores na busca por novos timbres e nuances musicais. Na música brasileira inicialmente substituindo as linhas executadas pela tuba, no Choro executando o *groove* (preenchendo os espaços) em combinação com o violão de sete cordas e no Samba atuando aliado ao trabalho rítmico com os instrumentos percussivos. Na Bossa Nova, vários desses elementos foram agregados, acrescentando novos, entre eles a maior liberdade rítmica, harmônica e para improvisação, seja em termos de construção do *groove*, como solístico.

Devido à proximidade intelectual, interativa e improvisativa que a Bossa Nova tinha com o Jazz (muitos dos idealizadores da Bossa Nova possuíam experiência e vivência também nesse gênero) outros elementos foram acrescentados ao gênero, propiciando uma maior interatividade entre os músicos. Fatores como esses fizeram o contrabaixo ganhar mais espaço garantindo o surgimento de ótimos instrumentistas, contribuindo também para uma abertura maior em termos de atuação e utilização desse instrumento em outros estilos musicais.

Observamos nos exemplos vistos até aqui a inserção do contrabaixo e sua ampla utilização, seja na função de acompanhante ou solista, transitando inicialmente pela função de sustentação rítmico-harmônica, passando pela função mantenedora do *groove* e por fim exercendo múltiplas funções. Esses trechos musicais foram demonstrados entrelaçando

questões históricas, de atuação do contrabaixo na música brasileira com as partituras musicais e seus respectivos exemplos auditivos. Sugere-se ao estudante que busque também tocá-los.

1.5 Bossa Nova: aspectos históricos e culturais

A Música Popular Brasileira possui inúmeras justificativas para ser admirada e respeitada atualmente. Entre tantas estão à capacidade adaptativa, inventiva de seus artistas, que sugerem a nossa música um grande carisma. Porém, inicialmente, a Bossa Nova sofreu alguns preconceitos e críticas, seja pela ótica ritmo-harmônica inovadora, seja pela capacidade de agregar, adaptar e processar informações.

Desde as primeiras danças trazidas para cá como o Lundu³⁴, observamos a miscigenação músico-cultural que deu origem a MPB, ela passou por vários processos evolutivos, assimilando várias informações. Observa-se que a Bossa Nova “ao se misturar com outros elementos, não escapou da miscigenação cultural que marca a cultura brasileira” (DOMENICO, 2008, p. 11 e 12), fazendo parte da característica da nossa cultura, essa capacidade de interagir, de associar, de absorver.

A Música Popular Brasileira se distingue das outras, entre tantas coisas, pela capacidade de assimilar informações rítmicas, melódicas e harmônicas de tantas outras culturas e reprocessá-las [...]. Quando a Bossa Nova começou a se formatar informalmente, alguns críticos disseram que era imitação do Jazz norte americano [...], se o próprio Jazz era síntese de várias linguagens musicais, por que a bossa Nova deveria nascer sem influências? (DOMENICO, 2008, p. 12).

De fato, devido a sua formação instrumental, aos tipos de harmonizações (mais requintadas e polidas musicalmente), como também ao grande potencial improvisativo (qualidade muito presente em nossa cultura e também no Jazz), a Bossa Nova recebeu associações de que era muito parecida com o Jazz, o que gerou até música, como podemos

³⁴ Dança originária da África, que combina a umbigada dos terreiros africanos com a coreografia dos fandangos espanhóis e portugueses, com estribilho marcado por palmas dos participantes.

observar na obra “Influências do Jazz” de Carlos Lyra, “cuja letra diz ‘pobre do meu samba/foi se misturando, se modernizando e se perdeu’. Ironia ou não, a riqueza da música e do arranjo, fundamentalmente jazzísticos, mostram o contrário” (DOMENICO, 2008, p. 12).

Fora algumas características que fazem parte de toda obra, estilo ou gênero musical erudito³⁵, a Bossa Nova se tornaria o estilo musical brasileiro mais conhecido, tocado e respeitado fora do Brasil. Isso se deu em parte, pelo seu requinte estético e musical (que chamaria a atenção do mundo, uma música que apesar das críticas possuía muitas características nacionais.

A Bossa Nova, forma de expressão musical que se popularizou em meio a grandes polêmicas, adquiriu muito rapidamente sua estabilidade e maturidade de propósitos [...], quando se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior (MEDAGLIA, 1978, p.70).

A origem que remete ao termo Bossa Nova é bastante complexa e conseqüentemente circunda inúmeros acontecimentos. Muito antes do advento desse novo estilo surgir e se popularizar, músicos como Johnny Alf, já imprimiam em suas obras um requinte harmônico e melódico bastante desenvolvido, ao passo que cantores como Dick Farney já demonstravam um jeito de cantar com influências “sinatrianas” bastante nítidas, o que se dava justamente por ambos serem bons praticantes do Jazz americano no Brasil, (MEDAGLIA, 1978). Tudo isso, aliado a cantores que já imprimiam em suas formas interpretativas um jeito de cantar mais falado, sem tantos malabarismos e virtuosismos, ajudou a formar o estilo de cantar bossanovista.

Medaglia ainda comenta que se quiséssemos realmente encontrar as raízes históricas da Bossa Nova, a encontraríamos em outro estilo que é cem por cento brasileiro:

³⁵ Refere-se às características intelectuais e formais que permeiam o estudo musical, e que fazem parte de um mesmo processo de pesquisa, por mais que em culturas diferentes, como por ex.: Harmonia, contraponto, arranjo, composição, improvisação.

[...] Os seus pontos de contato mais evidentes. É a música de Noel. É o samba 'flauta-cavaquinho-violão'. É a música da Lapa, capital do samba (de 'câmara') tradicional, como Copacabana - Ipanema - Leblon são os redutos da Bossa Nova. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular [...], que poderiam ser ditas e cantadas por Noel Rosa ou João Gilberto em 1940 ou em 1960 (1978, p.80).

A forma realmente direta, espontânea e popular com que Noel Rosa compunha e interpretava suas obras, mantendo o encanto e a doçura de sua música, demonstra alguns traços poéticos que também foram desenvolvidos e agregados a concepção da Bossa Nova. Trechos como: 'garçom faça-me o favor de me trazer depressa' foi à maneira também encontrada, ou melhor, dizendo retomada por compositores como Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, entre outros para representarem posteriormente expressões como 'Eis aqui este sambinha, feito de uma nota só', 'há se ela soubesse que quando ela passa...' (MEDAGLIA, 1978), prática esta que também estava presente em músicas de João Gilberto e Tom Jobim.

Segundo Diniz:

A Bossa Nova é um movimento que surge no Rio De Janeiro em 1958. De certa forma, é um produto das ricas experiências musicais da década, apesar de querer guardar distância do clima dor-de-cotovelo da época, existencialista, dos primeiros anos. Pela lente *Rolleyflex* bossanovista via-se o amor positivo, a beleza do mar, do céu, da montanha, da mulher amada [...], substituindo a dor-de-cotovelo de Ninguém mais me ama, por ações afirmativas como, Eu sei que vou te amar (2006, p. 154 e 155).

Contemplando uma voz mais intimista, um ritmo com mais variações e síncopes, e uma harmonia sofisticada, que misturava uma visão mais otimista e menos chorosa de encarar a vida, de ser brasileiro, assim despontava a Bossa Nova, dando início a uma nova era musical. Em termos harmônicos, esse novo estilo incluía passagens para outras tonalidades, constantes modulações e acordes com maior uso de tensões com novos caminhos melódicos e, conseqüentemente, muito mais cromática e diferente do que se estava acostumado a vivenciar.

Em termos rítmicos, surgia uma estruturação não mais de células repetidas que mantinham o tempo “um” do compasso sempre nítido (característica do samba tradicional). Surgia agora uma rítmica que se tornara independente da linha melódica da voz, dando a intenção de um compasso quaternário, porém com várias inflexões que fugiam do tempo forte. O contrabaixo nesse contexto atuaria com a bateria, fazendo o contraste melódico (condução da linha do baixo em contraste com a melodia principal) junto com a sustentação rítmica, dando intenções maiores à valorização do tempo “dois” do compasso, vejamos os exemplos:

Figura 23 - Figuração rítmica que marcaria o acompanhamento característico da Bossa Nova. Áudio 9.



Fonte: MEDAGLIA, 1978, p. 77.

Figura 24 - Chega de Saudade, ritmo independente do acompanhamento. Áudio 10.



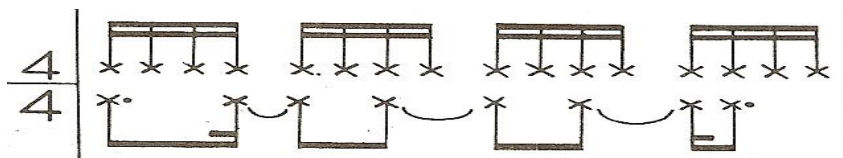
Fonte: Song Book, Tom Jobim, 1994, vol. 2, p. 54.

Figura 25 - Figuração rítmica tradicional de acompanhamento dos instrumentos percussivos. Áudio 11.



Fonte: MEDAGLIA, 1978, p. 77.

Figura 26 - Rítmica de acompanhamento na Bossa Nova feita pela Bateria. A linha superior indica o ritmo feito pela vassoura na pele da caixa, a linha inferior indica a baqueta tocada na borda da caixa. Áudio 12.



Fonte: MEDAGLIA, 1978, p. 77.

Figura 27 - Relação groove de contrabaixo com o bumbo da bateria. Áudio 13.

bumbo

Musical notation for the bumbo (drum) in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notes are connected by a horizontal line, indicating a continuous rhythm.

baixo G 7M

Musical notation for the contrabasso (bass) in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notes are connected by a horizontal line, indicating a continuous rhythm.

Fonte: RODRIGUES, 2000, p.12.

O balanço do violão de João Gilberto produziu um novo requinte a música brasileira, em especial ao samba, que aliado a criativas harmonias de Tom Jobim e doces versos do grande Vinícius de Moraes, acabaria por trazer um novo ar musical para a cidade do Rio de Janeiro. Em 1958, na voz de Elizete Cardozo (1920-1990), nascia à primeira gravação de Chega de Saudade, que antecederia a abertura das portas da Bossa Nova para o mundo. Ainda não era o gênero propriamente dito que hoje é conhecido mundialmente, mas dava indícios do que viria a seguir. Alguns meses depois, com o álbum Chega de Saudade, seria contemplada uma música com esse mesmo título. João Gilberto traria ao mundo o jeito bossanovista de ser, que além da batida característica da Bossa Nova, trazia também o canto mais sereno, menos explosivo, ao contrário da prática que ainda marcava muitos cantores da época.

O fato é que tal movimento despertou controvérsias, comentários e muitas opiniões diferentes no ambiente musical da época, até porque o Brasil passara por várias complicações e mudanças político-econômicas após a morte de Getúlio Vargas (1883-1954). Havia muita desigualdade nas relações de negócios com outros países, em especial com os Estados Unidos, que exercia forte pressão diplomática e financeira com relação ao desenvolvimento brasileiro (TINHORÃO, 1998).

Como comentamos anteriormente, a Bossa Nova vinha sofrendo alguns ataques por agregar influências que para muitos tinham mais a ver com o Jazz, do que com a música brasileira. Na época existia uma influência muito forte da música internacional, que se refletia também em outros segmentos, fruto da abertura de portas para as importações, que em termos musicais fez surgir muitas versões de músicas arranjadas para a nossa língua, desvalorizando um pouco a produção musical brasileira da época. Houve certo bloqueio dos compositores brasileiros das camadas mais baixas, considerada “música de morro”, salvo os sambas enredos das escolas de samba, que recebia mais atenção da classe média devido aos desfiles carnavalescos (TINHORÃO, 1998) e que com o advento da Bossa Nova, ganharia mais respeitabilidade internacionalmente.

O movimento bossanovista quebrou com muitos padrões existentes na época. Os jovens que encabeçaram esse ideal não pareciam estar preocupados, senão na busca por atualizações da música popular, contemplando uma visão mais intelectualizada, moderna e vanguardista da música brasileira, como esclarece Poletto:

A luta destes artífices da Bossa Nova parece ser contra uma concepção que julgavam atrasada, que dominava o repertório da década de 1950, representada por uma música popular de caráter regionalizado de um lado e, de outro, impregnada de sonoridades latinizadas nas quais imperava um romantismo de massas (2006, p. 155 e 156).

Existia uma busca por difundir e desenvolver novos pensamentos em termos artísticos e musicais, propondo uma ruptura com a realidade musical vivida na época. A ideia central era desenvolver uma consciência capaz de manter e fundamentar tal movimento, baseando-se no equilíbrio maior dos elementos musicais e intelectuais, sem privilegiar um em relação a outro, como sugere Brito:

Na Bossa Nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência. O interprete igualmente se integra a obra com um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela [...]. Tal característico importa no reconhecimento do valor do trabalho em equipe e na limitação do personalismo, do egocentrismo, do estrelismo (1978, p. 22).

Uma visão criativa e inovadora proveniente do equilíbrio musical e intelectual, que gerou muitas parcerias entre compositores, sendo aqui representado por três grandes personalidades da música brasileira. Entre eles está o compositor e arranjador Antonio Carlos Jobim, responsável entre tantas composições e arranjos pela música “Chega de Saudade” (1958) e “Garota de Ipanema” (1962), ambas com letra do poeta Vinicius de Moraes. Essa seria uma das parcerias mais bem-sucedidas da música brasileira, aliado ao o *swing* característico do também compositor e violonista João Gilberto, que ficou conhecido como o criador da batida da bossa.

Figura 28 - Álbum em 78 rpm, disco de estreia de João Gilberto, lançado em 1958.



Fonte: DINIZ, 2006, p. 157.

Figura 29 - Letra de Chega de Saudade. Foto de Vinícius, Tom e Gilberto.

*Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer*

*Chega de saudade
A realidade é que sem ela
Não há paz, não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim
Não sai de mim, não sai*



*Mas se ela voltar
Se ela voltar, que coisa linda
Que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca*

*Dentro dos meus braços, os abraços
Hão de ser milhões de abraços
Apertado assim, colado assim, calada assim
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
Que é pra acabar com esse negócio
De viver longe de mim
Não quero mais esse negócio
De você viver assim
Vamos deixar esse negócio
De você viver sem mim...*

Fonte: ALMEIDA, 1996, p.52

Figura 30 - Esboços originais de Tom Jobim, incluído Chega de Saudade em que o compositor escreve algumas linhas melódicas, inclusive para Elizete Cardozo.



Fonte: www.jobim.org/dspace-xmlui/handle/2010/3963

A importância hoje atribuída a esses artistas brasileiros é grandiosa, principalmente no que se refere à influência que tiveram no despontar deste gênero musical moderno e com alto grau de erudição. Embora, para muitos, o surgimento do movimento bossanovista pudesse soar menos nacional por agregar elementos musicais amplos e contemporâneos, o

gênero contribuiu muito para a valorização da imagem do Brasil no exterior. A Bossa Nova de maneira alguma deixava de possuir elementos claros da cultura brasileira, além disso, continha muitos atrativos que interessaram a uma ampla classe de artistas do exterior. A exemplo dos músicos de jazz que logo aderiram ao gênero gravando inúmeras obras em seus álbuns e contribuindo para a sua popularização.

Agregando qualidades musicais apuradas, a Bossa Nova contribuiu para a percepção e valorização das manifestações musicais vindas do Brasil, trazendo outro olhar do mundo para a música feita no país. Com certeza, no Brasil, existiam pessoas capazes de dar continuidade ao desenvolvimento da música brasileira e foi o que de fato ocorreu, não ficando a mercê apenas do jazz como forma de expressão popular sofisticada. Surgia a Bossa Nova com características de música nacional de alto nível de elaboração que estabelecia diálogo com outros gêneros musicais elaborados como o jazz integrando o cânone musical de performance dos grandes instrumentistas.

Ainda que muitos afirmem o contrário, a Bossa Nova foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil. Como se sabe, a Bossa Nova reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras, trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refreou, após o seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior, e assim por diante. Mas a nosso ver, a sua principal contribuição foi o fato de ter substituído – não de todo, é claro – a prática das Jam sessions, e das preocupações dos jovens instrumentistas pelo jazz moderno, pelas reuniões informais privadas e em pequenos teatros, cuja preocupação e tema são: música brasileira moderna (MEDAGLIA, 1978, p. 107).

Entre os responsáveis pela expressividade da Bossa Nova, está Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim³⁶ que desempenhou papel importante e fundamental não só para o reconhecimento Bossa Nova, mas para a valorização dos artistas brasileiros. Tom Jobim é tido hoje como referencia na MPB, mas antes disso trabalhou como arranjador, transcritor, acompanhou muitos músicos e cantores na noite, ou seja, fez a trajetória

³⁶ Nasceu em 1927 e faleceu em 1994.

natural de muitos artistas que tentam viver de música no Brasil, até tornar-se famoso e reconhecido no mundo todo. Entre alguns acontecimentos que fizeram sua vida mudar como ele próprio comenta em entrevista, esteve à gravação do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto, seu contato com Vinícius de Moraes e a parceria em Orfeu:

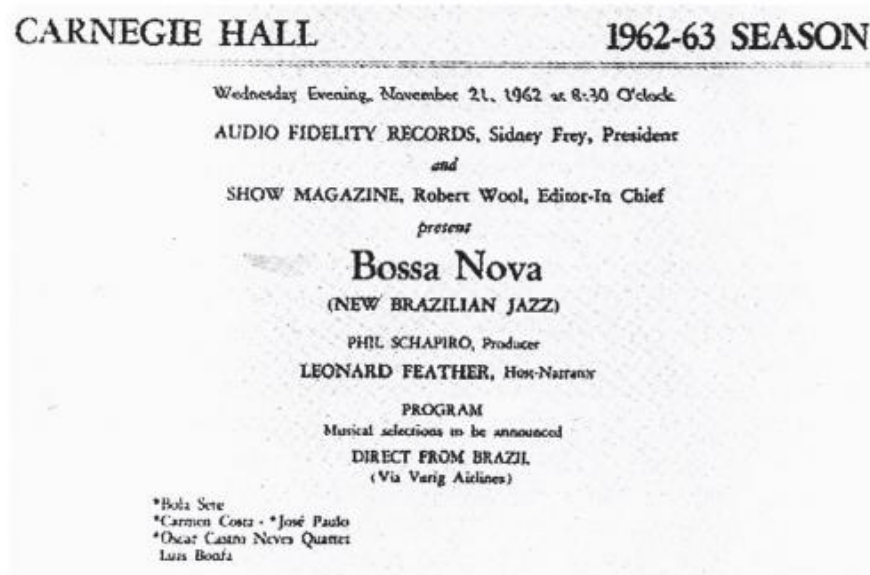
Eu andava pela cidade com uma pastinha cheia de arranjos. Eu queria escrever música [...]. Aí apareceu o João Gilberto... Ninguém queria gravar João Gilberto, achavam que o modo de João Gilberto cantar era muito bonito, mas não era comercial [...]. Gravamos com Elizete aquele LP, em que pela primeira vez se escuta a batida da Bossa Nova [...] Finalmente, obtive permissão para fazer um disco de 78 rotações com o João Gilberto. De um lado aquela música dele Bim Bom... E, do outro lado, *Chega de Saudade*, letra do Vinícius de Moraes com música minha. Aí o disco estourou [...]. Vinícius estava precisando de um músico para anotar canções para ele [...], Orfeu abriu muitos horizontes para a gente [...]. O Orfeu negro se tornou um clássico! Corria o ano de 1956. Eu e Vinícius começamos a fazer muita música juntos. Inauguramos uma parceria de mais de cinquenta canções [...]. Depois veio a Bossa Nova no *Carnegie Hall*, foi em 1962 [...]. Toda aquela música que nós escrevemos... A gente nunca pensou que aquela música fosse acontecer lá fora. Esse negócio de o mundo tocar Bossa Nova... Nunca ninguém pensou (JOBIM apud VENTURA, 1993, p. 170-172).

Marcos Vinícius da Cruz de Melo Moraes³⁷, poeta e diplomata, foi um dos maiores letrista da Bossa Nova, suas parcerias incluem Pixinguinha, Tom Jobim, Adoniram Barbosa, Baden Powell, Carlos Lyra, Chico Buarque e Toquinho, está presente em grande parte das canções de maior sucesso da Bossa Nova.

João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (c. 1931) foi criador da batida de violão que ficaria famosa em todo o mundo. Aliando seu “estilo despido de toda a ênfase, tanto no canto como no violão” (GROVE, 1994, p. 124) e de suas parcerias com instrumentistas como *Stan Getz*, deu grande contribuição para divulgação da Bossa Nova fora do país, principalmente nos Estados Unidos.

³⁷ Nasceu em 1932 e faleceu em 1980.

Figura 31 - Programa do show no Carnegie Hall, em que a Bossa Nova mostrou ao mundo seu estilo.



Fonte: DINIZ, 2006, p. 158.

A Bossa Nova caracterizou um momento importantíssimo para o futuro da Música Popular Brasileira, pois ajudou a expandi-la, apresentando ao mundo a capacidade dos compositores, instrumentistas e letristas brasileiros. Seus textos coloquiais, harmonia e melodia refinadas, trouxeram um olhar mais respeitoso do mundo com relação a música feita no Brasil. Uma produção que demonstrava alto nível musical e intelectual de seus idealizadores, isso despertou na classe artística brasileira a chama da música nacional, da produção artística brasileira, direcionando o interesse dos músicos brasileiros para encontros nos quais o foco estava em tocar música brasileira não apenas ficar na órbita do Jazz.

2. EDUCAÇÃO E INTERAÇÃO

Alguns questionamentos levantados neste trabalho, referem-se a importância da música no processo educativo, no aprendizado do instrumento e sua aplicação estilística. Ao estabelecermos a relação histórica da música com a cultura, do seu papel educativo e associarmos isso ao contexto histórico do contrabaixo e da Bossa Nova, procura-se possibilitar ao leitor uma visão aberta da perspectiva musical, sem desassociá-la da base teórica e reflexiva. A prática instrumental quando munida de conhecimento histórico, educativo e estilístico, se revela tanto ao estudante como ao performer, mais completa, o que reflete em uma prática coerente com a atualidade e preparada para os novos desafios da música na contemporaneidade.

O estudo abrangente de literaturas enriquece a experiência, permitindo um olhar diversificado do assunto, algo vital nos dias atuais. Através da pesquisa aprofundamos o nosso objeto de estudo, isso serve tanto para aquele estudante que anseia o palco e a interpretação de obras musicais, como para aquele que deseja se aprimorar no aspecto educativo. Para isso, é necessário o desenvolvimento da consciência de que, em música, são tão importantes as habilidades motoras com relação ao instrumento, quanto os processos mentais de percepção, de conhecimento estilístico, estrutural, histórico e pedagógico.

Diante desse contexto, ao abordarmos a relação do instrumento com um gênero musical, visamos à otimização da prática, através da valorização de outros aspectos que não necessariamente fazem parte do fazer musical explícito, mas que, por outro lado, fundamentam essas ações. O aprofundamento de uma prática reflexiva, remete à construção da musicalidade e do processo criativo como um todo.

2.1 Uma reflexão a partir da prática mecânica x prática refletida

O ato de educar vem passando por significativas mudanças e transformações que incluem aperfeiçoamentos quanto ao sistema educacional e às leis que regem o processo educativo (LDB), estas remetem a uma maior valorização de aspectos psicológicos, pedagógicos e teórico/práticos. Diante disso, um ponto crucial dessa relação que merece nossa atenção, diz respeito a compreendermos algumas diferenças entre o que seria a prática mecânica x prática refletida.

Entende-se por prática mecânica³⁸, as atitudes cotidianas nas quais muitas vezes o educador acaba não conseguindo transpor o modo rotineiro de ações mecanizadas e pré-estabelecidas. E por prática refletida³⁹, a ideia justamente que contempla o contrário a anterior, em que o diálogo está sempre presente, instigando o confronto de ideias e teorias que estimulem o processo educativo. Ambiguidades que vêm gerando sérias incoerências quanto à qualidade do ensino, conseqüentemente, apresentando baixos índices de aprendizagem. A prática educativa, quando focada a métodos mecanicistas⁴⁰ e não a contextualização e reflexão da prática em si, acaba por sofrer algumas anomalias que como explica Dalbosco, não ultrapassam as fronteiras da espontaneidade:

[...] é preciso evitar, antes de tudo, um mal-entendido: a crítica ao conceito não problematizado de experiência prática não deve culminar numa recusa em bloco da consciência espontânea que a sustenta. Ao contrário disso [...], é nessa consciência que reside o pano de fundo cultural do qual brotam as construções simbólico-significativas da vida humana e social, inclusive as elaborações teórico-conceituais. Por ser sustentada pela consciência espontânea, a experiência prática busca sempre um modo naturalmente familiarizado de tratar o

³⁸ Dentro deste contexto, entendida e associada também como: fazer pedagógico.

³⁹ Dentro deste contexto, entendida e associada também como: agir pedagógico.

⁴⁰ Relaciona-se a prática meramente repetitiva e rotineira (mecânica) que muitas vezes promove apenas acúmulo de conteúdos, não exigindo e nem instigando a uma racionalização teórico-reflexiva aprofundada.

que vem ao seu encontro e, com isso, procura rotinizar, energicamente, tudo o que lhe é estranho e diferente. Este modo familiar e rotineiro sustenta-se, por sua vez, numa racionalidade de tipo mais procedimental do que reflexivo. A consciência espontânea não consegue, desse modo, ultrapassar o modo tradicional de pensar a relação entre empírico e teórico, tornando-se prisioneira em última instância, da primazia do fato experiência e da relação a sua elaboração conceitual (2007, p. 53 e 54).

É importante definir dois termos nos quais a prática mecânica e a prática refletida está relacionada, que são a *prática* e a *práxis*. Denota-se a diferenciação entre ambas, baseada na reflexão que, nesse sentido, deve ser também contextual. Sendo assim, a *práxis* constitui um caminho a ser seguido pela sistematização das ideias através da razão, onde a prática refletida está associada, ao passo que a *prática*, por mais elaborada e refinada que possa ser, esbarra na falta de conexão de ideias com um contexto, o que as torna isoladas, tornando-se mais procedimental que reflexiva. Tal direcionamento é seguido também pela prática mecânica, que como podemos observar no texto a seguir, são ações que acabam por se esgotar em si mesmas.

O termo “prática” é aqui utilizado no sentido amplo, referindo-se a qualquer atividade humana; envolve tanto as atividades de rotina, realizadas de forma autônoma, como ações mais complexas que requerem atenção e reflexão; são atividades realizadas de forma isolada, ou seja, trata-se de toda e qualquer ação não ordenada em forma de processo. O processo aqui é entendido como o caminho para a *práxis*, ao passo, que as práticas isoladas são entendidas como atividades que se esgotam em si mesmas embora sempre intencionadas. O conceito de prática, assim definido, distancia-se do de *práxis*. Álvaro Vieira Pinto, ao analisá-lo com o objetivo de fundamentar a *práxis*, refere-se à intencionalidade como razão humana (BENINCÁ, 2008, p.192).

Dalbosco (2007, p. 57) no que tange: “o agir pedagógico exige um diálogo claro sobre o conteúdo da aula, e a responsabilidade recai sobre todos os envolvidos, ao professor como condutor e aos alunos como ouvintes ativos”. Ou seja, a partir do diálogo estabelecido deve ocorrer uma

organização deste diálogo para que seja bem-sucedido, e conseqüentemente rompa as barreiras das palavras descontextualizadas e se insira dentro de um contexto articulado e não isolado. Pois se “compreendido de modo desconectado desse contexto, o agir pedagógico transforma-se em fazer pedagógico e passa a ser compreendido como uma ação mecânica, isolada e individual” (DALBOSCO, 2007, p. 58).

O que de fato diferencia o “agir pedagógico” ao “fazer pedagógico”, diz respeito a construção de diálogos bem-sucedidos. Nesse sentido, a reflexão precisa avançar para além do momento presente, deve conduzir para uma visão mais ampla dos processos, remetendo a conexões distintas e interlocução em diferentes conjunturas.

Portanto, quando aplicamos o conceito de “*prática refletida – práxis*” para o estudo do instrumento e performance musical, devemos ter atenção a racionalização sistematizada de ideias e sua integração ao fazer musical que conduza a reflexão. Portanto, deve remeter ao entendimento do “porque e para que” de determinada ação.

Sendo assim a conexão entre determinados assuntos devem sempre justificar o fim em questão, indo além da espontaneidade procedimental e rotineira que se esgota em si mesma, mas que, direciona a uma contextualização sistematizada de ideias e ações. Portanto, não deve ser um entendimento isolado de um assunto, estudo ou dificuldade, necessita remeter sempre a um processo ordenado, articulado e refletido, seja no âmbito do ensino do instrumento ou da performance.

2.2 Prática Musical: da criatividade à musicalidade, o que remete a reflexão

A música na vida do homem, trouxe relevância para a sua expressão e comunicação, bem como para a sua formação ética, social e religiosa. Mais recentemente, ganhou relevância no processo de ensino-aprendizagem, esse último relacionado principalmente a pesquisas na área da psicologia, entre as quais permeiam nomes como de Jean Piaget,

Guilford, entre outros. Essas pesquisas contribuíram para a estruturação do conhecimento e da criatividade, favorecendo a afirmação da música como área de conhecimento.

No ensino tradicional de música, existem metodologias que apesar de trazerem benefícios aos estudantes, contemplam aspectos mecanizados. Por outro lado, novas abordagens de ensino em música estão sendo utilizadas nas escolas com significativo avanço, em que a criatividade e o fazer musical recebem uma ênfase mais acentuada. Segundo Schafer:

O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos, nada é mais triste que uma história de sucessos [...]. Não planeje uma filosofia de educação para os outros, planeje para você mesmo. Alguns podem desejar compartilhar-las com você [...]. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também (1991, p. 277).

O texto acima esclarece novas perspectivas educacionais de maneira geral, as quais podem ser muito bem exploradas através da inclusão em potencial do aluno na prática musical. A música fornece inúmeras ferramentas para que o educando obtenha um desenvolvimento significativo. Sobretudo, pela capacidade interativa, socializadora, recreativa e acumulativa de potencialidades que possui, e que, podem através da prática musical serem obtidas com extrema naturalidade, emoção e sensibilidade. Porém, para que essa aprendizagem seja satisfatória, deve contemplar mais aspectos reflexivos do que simplesmente imitativos e mecânicos, é necessário que exista uma compreensão contextualizada das ações (*Práxis*), como vimos anteriormente.

Ainda hoje existem muitos materiais didáticos que tratam de temas envolvendo o ensino do instrumento com forte concentração a parte técnica da aprendizagem, em geral dando pouca ênfase para uma prática refletida. Isso fornece poucos momentos para que o aluno desenvolva sinapses criativas mais profundas sobre o conteúdo estudado, pois não contribui para

o crescimento da musicalidade e da criatividade. Nesse contexto, fica mais evidente o incentivo à imitação e à mecanização de tais estudos, fruto de uma cultura de ensino musical conservadora que não privilegia a reflexão.

Ao pensarmos uma abordagem pedagógica de ensino que valorize aspectos criativos e musicais com base em uma prática refletida, os ganhos são muito significativos. Principalmente, pelo fato de preparar o estudante para novas e diferentes situações contribuindo no aumento da maturidade, independência e confiança na aprendizagem.

Swanwick (2003, p. 30), afirma que “escutar sons como música exige que desistamos de prestar a atenção nos sons isolados, transformar notas em melodias consiste em não pensar de forma simplesmente técnica”. O autor refere-se ao que de forma prática podemos descrever como musicalidade, que está totalmente inserida em nossas atividades diárias, embora muitas vezes não percebamos. Já Aebersold (1992, p. 3) esclarece: “nunca encontrei uma pessoa que não pudesse improvisar! Já encontrei muitas que pensam que não podem”. A relação reflexão x mecanização remete à capacidade que os estudantes têm de alcançar uma aprendizagem que ultrapasse o âmbito superficial de decorar conteúdos, mas de compreenderem de forma profunda e produtiva esses conteúdos, com ganhos reais de conhecimento.

A música não permanece até os dias de hoje, simplesmente porque gera entretenimento, ou tantas outras utilidades, “permanece ela ainda hoje porque é uma forma de discurso, que desde as épocas mais antigas, serviu para expressar ideias acerca de nós mesmos e dos outros” (SWANWICK, 2003, p. 18).

Diante desta ótica, um assunto pertinente e inevitável no dia a dia do educador e do educando pode ser percebido pelas relações que dizem respeito à musicalidade e a criatividade, que precisa direcionar um aprendizado musical contextualizado e reflexivo. Ações práticas que promovem a reflexão desenvolvem particularidades positivas para os instrumentistas. Quando se entende a proposta do instrumento em determinado gênero ou contexto musical, consegue-se identificar onde

estão determinadas dificuldades, tornando mais claras as possibilidades de encontrar soluções e o caminho a ser seguido. O mesmo ocorre na preparação para a *performance*, sendo tão importante quanto interpretar, a reflexão e conhecimento amplo da obra executada. Bem como a relação da mesma com outras obras, estilo do compositor, gênero no qual a obra se encaixa, técnicas empregadas e até mesmo questões extramusicais como o controle emocional, local da apresentação, entre outros.

Deste modo, uma abordagem que proporciona subsídios históricos, educativos e estilísticos, mune de ferramentas positivas o estudante com maior probabilidade de êxito. Quando a prática musical agrega essa perspectiva, transfere a experiência musical a outro patamar de valor, tornando-a mais criativa e profunda. O mesmo se dá no estudo e *performance* do instrumento resultando em um aprendizado mais sólido e completo.

3 O CONTRABAIXO E A BOSSA: CONTRIBUIÇÕES DA PRÁTICA REFLETIDA

A música como área de conhecimento é uma realidade tanto na forma interdisciplinar como multidisciplinar. No que tange a *performance* musical, quando associamos o estudo diário a ações teórico-reflexivas contextualizadas, temos a oportunidade de melhorar a nossa experiência e, torná-la ainda mais significativa.

A prática reflexiva no campo da *performance* musical, a exemplo da atuação do contrabaixo na Bossa Nova propõe pensarmos alguns desses motes. Ao contemplarmos aspectos diversificados que incidem no aprofundamento não apenas de uma obra em específico, mas de uma conjuntura no qual o gênero musical se enquadra, adiciona valor ao aprendizado. Ao incluirmos diferentes recortes sobre o que desejamos aprofundar no instrumento, a exemplo da análise de *performances* de uma obra em questão, escolhas expressivas condizentes a linguagem do gênero interpretado, aspectos históricos, adicionamos solidez a esta “prática”.

A busca por pesquisar o contrabaixo e sua atuação em gêneros da música brasileira, a exemplo da Bossa Nova, pode auxiliar o estudante a inserir esse instrumento positivamente também em outros contextos musicais. Pois, sugere o aprofundamento do conhecimento do instrumento por meio de um repertório de alto valor musical e cultural, como o caso da música popular brasileira. Sobretudo, se o estudo fizer da prática um objeto também de reflexão, unindo ações teórico-práticas como intenciona este livro.

3.1 Chega de Saudade e Garota de Ipanema: uma análise contrabaixística

Toda a proposta que sugere uma análise ou mapeamento de determinada obra, ação ou situação, pode correr o risco de trazer uma ótica que apesar de possuir intenções abrangentes, contemple mesmo assim

influências ou ideias do próprio pesquisador. Segundo (FERRARA, 1991), isso pode ocorrer muitas vezes, pelas próprias limitações que são inerentes a qualquer método de investigação e que, por isso, sempre devem passar por um enfoque meta-crítico⁴¹ do próprio analista.

A ideia de trazer para análise duas obras fundamentais do estilo da Bossa Nova, para ótica do contrabaixo, relacionando a importância de agregar a esse contexto questões históricas, educativas e reflexivas é bastante relevante e necessária atualmente. Principalmente, porque propõe o estudo contextualizado do contrabaixo, associando-o a prática reflexiva, que hora transporta a teoria como base importante para o estudo prático do instrumento e que, em outra, vincula as ações práticas à fundamentação teórico-reflexiva.

A análise em questão não se constituiu especificamente de um método apenas, mas antes traça alguns parâmetros a serem seguidos como origens históricas, funcionamento, estruturação, relação instrumento-gênero musical, instrumentação, entre outros. De modo que os elementos a serem observados nas obras musicais “Chega de Saudade e Garota de Ipanema” estarão sendo relacionados principalmente pela ótica do contrabaixo e da sua contribuição para o gênero musical Bossa Nova, seu potencial educativo e as relevâncias da prática reflexiva.

A Bossa Nova abriu inúmeras possibilidades aos contrabaixistas, trazendo também dificuldades aos executantes. Em uma época em que gêneros como o Choro e o Samba não faziam necessariamente uso do contrabaixo, a Bossa Nova chegou despertando inquietude e trazendo novos ares para o meio musical. Isso ocorreu principalmente pela maior interação do grupo e da importância de cada instrumento para uma boa *performance* da obra executada, conferindo destaque inclusive ao contrabaixo. Como podemos observar nas partituras que seguem, ambas as músicas demonstram uma complexidade harmônica característica do gênero. A melodia é construída em síncopes e notas ligadas que não

⁴¹ Neste sentido diz respeito aos questionamentos que o pesquisador deve ter consigo mesmo e com seu método de investigação, conduzindo de maneira imparcial a sua pesquisa.

necessariamente privilegia os tempos fortes da composição. A função do contrabaixo nesse estilo busca proporcionar a sustentação harmônica necessária, enfatizando caminhos melódicos que caracterizem a harmonia, bem como as dissonâncias que a música propõe. A célula rítmica característica nesse estilo é composta por colcheia pontuada, seguida de semicolcheia, tendo em vista o metro binário simples, no qual tanto o samba quanto a bossa são originários (a segunda podendo ser escrita também em metro quaternário). A ênfase do acento no segundo tempo do compasso é outra característica, sendo esse um ponto marcante do grande gênero Samba no qual a Bossa Nova se inclui.

Atualmente, o contrabaixo passa pela utilização de duas técnicas fundamentais: com arco normalmente usado em orquestras e o *pizzicato*, utilizado mais fortemente na música popular (até então, principalmente no Jazz), tocado com os dedos diretamente nas cordas do instrumento. Na Bossa Nova, tal recurso é executado de maneira bastante suave e não muito *staccato*. Nesse contexto, o contrabaixo somaria mais fortemente, seja em sonoridade, sustentação rítmica e harmônica, seja proporcionando maior equilíbrio dos eventos musicais com os outros instrumentos. O perfil de contrabaixista neste gênero, reflete em um músico bem preparado musicalmente, conhecedor dos gêneros musicais do qual a Bossa Nova se influenciara, consciente do momento intelectual vivido e das principais tendências musicais, isso representou um avanço musical bastante elevado para a época.

A partir do enorme sucesso da Bossa Nova no exterior, surgem mais e melhores instrumentistas, entre os quais podemos destacar no âmbito contrabaixístico: Luiz Chaves (Zimbo Trio), Tião Neto (Tom Jobim), Zeca Assumpção (Quinteto de Radamés Gnattali, Caetano Veloso, Chico Buarque), entre outros que começaram a despontar no cenário musical brasileiro pela grande musicalidade e técnica apurada no contrabaixo acústico. O momento definia a capacidade musical daqueles artistas que queriam ir além, que estavam sempre atentos a muitos acontecimentos diferentes, inclusive no mundo norte-americano do Jazz, como também nos compositores vanguardistas europeus:

Os músicos brasileiros haviam aprendido muito da música dos EUA, devido à influência avassaladora da cultura americana do pós-guerra. Essa influência americana com tônica no Jazz vinha combinada com as inovações musicais dos impressionistas franceses, em especial de Debussy e Ravel, que tiveram reflexo considerável no conteúdo harmônico e melódico, das novas canções populares. (PEREIRA, 2007, p. 10).

Podemos observar que esses músicos possuíam bastante contato com outras manifestações musicais, suas referências musicais eram bastante diversas, o que contribuiu muito para a evolução musical presenciada na época.

Tom Jobim havia estudado com renomados professores de raízes europeias como Hans-Joachim Koellreutter, e com grandes professores brasileiros, entre eles, Paulo Santos e Lúcia Branco, além do aprendizado informal com Radamés Gnattali.

Para estes compositores a valorização do estudo não era apenas no sentido prático, mas teórico-reflexivo, pois todos eles possuíam além da vivência prática de tocar e conhecer as manifestações musicais da época, uma formação teórica musical e intelectual bastante sólida. Isso foi vital para que a Bossa Nova surgisse, misturando elementos da cultura africana com a cultura musical europeia.

Na Música Chega de Saudade gravada em 1958, ocorrem algumas mudanças importantes tanto na sua concepção harmônica como melódica, caracterizando a técnica refinada do compositor. A música transita pela tonalidade menor no verso e maior no refrão, sugerindo belos caminhos melódicos, cromatismos e muita movimentação harmônica, tornando-se atraente para o contrabaixo.

Para que a condução de baixo se torne eficaz, a mesma precisa contemplar aspectos específicos da harmonia da música, como as inversões de baixo, além de garantir a sustentação rítmica para valorização da melodia. O exemplo a seguir, demonstra tais aspectos, ouça-os e toque-os se possível no seu instrumento.

Figura 32 - Partitura de Chega de Saudade (trecho 1). Áudio 14.

The musical score for 'Chega de Saudade' (trecho 1) is presented in four staves. The first staff shows the initial chords: Dm/C, E7/B, Bbm6, and A7(b13). The second staff begins with a first ending (1.) and includes chords Dm7, Eb7(9), Dm7, Dm6, and Am7. The third staff continues with Bb6 and A7. The fourth staff features a second ending (2.) with chords A7(b13), D7M, D7(b9), and Gm7. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef.

Fonte: Song Book, Tom Jobim, 1994, vol. 2, p. 54

A Bossa Nova utiliza mais acordes dissonantes e invertidos que o choro e o samba, note que a linha do baixo (cifras) contempla uma linha melódica propriamente dita, propondo um sentido de movimento à música. A figura acima mostra um acorde de Ré menor com baixo na sétima, que em termos harmônicos representa um acorde na sua terceira inversão, este é o segundo acorde para a parte cantada da música em questão. Algo nada convencional para a época, mas que muito bem utilizado por Jobim como nota de passagem, não choca e nem incomoda. A ampliação da utilização dos acordes em agrupamentos intervalares que vão além dos estados de fundamentais, abriu um novo campo sonoro a música brasileira através da Bossa Nova. Outro ponto importante nessa música diz respeito ao contraste melódico que é executado pela melodia principal e a linha grave do contrabaixo, que hora faz o trabalho de inversão de acordes desenhando uma melodia no baixo e em outra trabalha com acordes parados em que a movimentação está na melodia principal. A importância de estudar alguns aspectos de como se comporta o contrabaixo na Bossa Nova internamente,

tocá-los e ouvi-los, contempla tudo aquilo que tentamos propor neste livro, através da conexão de elementos teóricos, reflexivos e práticos do estudo instrumental, cruciais para o crescimento intelecto-musical do instrumentista.

Devido à grande variedade de dissonâncias que iniciava a fazer parte da realidade da música bossa-novista, o contrabaixo começa a desempenhar uma função mais abrangente, inclusive no tratamento sobre as dissonâncias. No segundo trecho de Chega de Saudade, podemos observar a diversidade harmônica existente, muitas extensões cordais e acordes com notas adicionadas (além da tríade comum, fundamental, terça e quinta), começavam a fazer parte dos acordes, intervalos de sétima (7^o), nona (9^o), décima primeira (11^o) e décima terceira (13^o). Práticas que se tornariam naturais nesse estilo e que podem ser vistas também em Garota de Ipanema, onde os acordes estendidos, com adições e alterações passam a ser tratados com muita funcionalidade e genialidade por Tom Jobim. Uma demonstração de equilíbrio muito grande entre a forma e o conteúdo musical, refletindo o amadurecimento do compositor, que podem também ser observados quanto a atuação do contrabaixo no primeiro e no segundo exemplo.

Figura 33 - Partitura de Garota de Ipanema (trecho 1). Áudio 15.

Fonte: AEBERSOLD, 2000, vol. 98, p. 15.

Garota de Ipanema abriu as portas da Bossa Nova para o mundo, pela popularidade adquirida, foi gravada inúmeras vezes, por inúmeros artistas de todo o mundo. Isso se dá, em parte, pela letra objetiva e clara de

Vinicius de Moraes que reflete e transporta a todos que ouvem a musica para um lugar chamado Ipanema, aliado à música de Tom, que simplesmente reaviva e alimenta a poesia de Vinicius, uma combinação que impulsionou a nova arte musical brasileira.

No segundo trecho de Chega de Saudade, nos deparamos com a complexidade harmônica e a multiplicidade de ideias de Jobim. Ele resolve e harmoniza a melodia dessa música, utilizando as dissonâncias muito fortemente e até mesmo traçando caminhos melódicos com elas. O contrabaixista ganharia muito mais possibilidades para inserir uma boa linha de baixo, que poderia contemplar as fundamentais dos acordes, as suas inversões, antecipações e retardos rítmicos, citações da melodia, além do uso das próprias dissonâncias, que poderiam ser utilizadas como parte da construção do *groove*.

Considerando os exemplos vistos até aqui de inserção do contrabaixo, sugere-se ao contrabaixista alternar entre tocar a melodia e o *groove* da música com atenção aos textos explicativos.

Figura 34 - Partitura de Chega de Saudade (trecho 2). Áudio 16.

The musical score for 'Chega de Saudade' (trecho 2) is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in treble clef. The chords are indicated by letters above the notes. The first staff contains Am7, D7(b9), G7M, and Gm7. The second staff contains F#m7, B7(13), B7(b13), and E7(9). The third staff contains A4(9/13), F#7(13), F#7(b13), and B7(b9/b13). The fourth staff contains E7(9), A4(9/13), D9, C7, and B7(b9/b13). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together and some having slurs or ties.

Fonte: Song Book, Tom Jobim, 1994, vol. 2, p. 54

Garota de Ipanema teve muitas versões gravadas por jazzistas americanos, que sempre demonstraram muito interesse nos caminhos harmônicos característicos da Bossa Nova. O uso de muitos acordes dominantes substitutos, acordes com características modais, tudo isso chamava muita a atenção dos jazzistas, justamente pelas inúmeras possibilidades improvisativas que apresentava. O contrabaixo acústico poderia ser aplicado com características interativas muito grandes, que poderiam ser entendidas como algo além do *swing* e a forma de tocar americana. Nesse momento a Bossa Nova já era visualizada como uma espécie de Jazz Brasileiro que possuía grande complexidade harmônica e melódica, além de um ritmo bastante contagiante e desafiador para muitos músicos de outras nacionalidades. Isso ajudou para que muitos músicos brasileiros participassem de inúmeros álbuns estrangeiros, justamente para que pudessem demonstrar e fazer-se entender como se tocava este novo estilo brasileiro, agora muito mais complexo. Tom Jobim e João Gilberto estiveram presentes em muitos discos americanos, passando grandes temporadas no exterior.

A Bossa Nova com sua forma musical moderna e mais complexa exigia dos contrabaixistas um maior domínio do instrumento, já não eram passagens harmônicas e melódicas tão simples, pois apesar de constituir-se de harmonia ainda praticamente tonal e com alguns trechos modais, havia muitas modulações, empréstimos modais e cromatismos. Isso elevava o nível musical, fazendo com que os contrabaixistas tivessem que pensar rápido e possui um conhecimento razoável de harmonia. A Bossa Nova não privilegiava apenas sequências diatônicas, mas como se pode observar nas músicas analisadas, ela contém muitas adições de notas e extensões cordais ocorrentes, que ampliam a visão da harmonia dando novo sentido às dissonâncias. Naquele momento, isso já era parte integrante dos acordes e da sonoridade bossa-novista.

Observa-se, no segundo trecho de Garota de Ipanema, que o compositor trabalha diferentes nuances na música, através de técnicas aprofundadas de harmonia. Nesse trecho, Tom Jobim utiliza um acorde

napolitano⁴² para transitar de Fá, para Fá sustenido com sétima maior e assim delinear outros rumos harmônicos, proporcionando uma característica mais melancólica ao arranjo nesse momento. Elementos esses que deveriam ser considerados pelo contrabaixista para uma maior interatividade nessa obra, atentando para as nuances harmônicas e rítmicas e intenções proposta pelo compositor. É possível aprofundar a experiência neste gênero ouvindo e tocando os exemplos.

Figura 35: Partitura de Garota de Ipanema (trecho 2). Áudio 17.



Fonte: AEBERSOLD, 2000, vol. 98, p. 15.

O contrabaixo acústico se integrou muito bem nesse novo gênero musical, muitas vezes pela própria sensação de *status* que proporcionava e que dentro dessa concepção ajudava a formar uma instrumentação para a Bossa muito parecida com o Jazz americano. Normalmente, essa formação contemplava piano, bateria, contrabaixo acústico e violão, sendo que, em formações maiores, poderiam entrar também alguns instrumentos de sopros como o saxofone e a flauta, entre outros. A prática reflexiva pode ser associada a este contexto musical, propondo-se primeiramente a reflexão por parte do estudante e do performer, quanto às questões históricas de

⁴² Acorde que se encontra a um intervalo de segunda menor acima do primeiro grau da tonalidade. Neste caso Tom de Fá maior – Napolitano Fá sustenido maior.

formação do gênero, principais características rítmicas e harmônicas inseridas. Elas devem ser integradas ao fazer musical, juntamente com o entendimento da função e atuação do instrumento. Esse olhar amplia a visão de performance do artista, apura o leque de opções e escolhas na hora da interpretação.

Apesar das análises darem ênfase ao contrabaixo acústico, as mesmas ideias podem também servir de parâmetro para o contrabaixo elétrico, pois desenvolvem a mesma função nas formações musicais. A partir dessas obras, tentou-se explicar as formas básicas de inserção do contrabaixo no contexto da música popular, principalmente no que diz respeito ao grande gênero “Samba” e o funcionamento interno da Bossa Nova em termos harmônicos, melódicos e rítmicos. Pontuaram-se também algumas passagens históricas pertinentes, referentes às obras analisadas e aos compositores. Tentou-se demonstrar de que maneira o contrabaixo se insere diante desse cenário musical, apontando para algumas características específicas desse envolvimento, que podem servir de sugestão para a pesquisa de inúmeros outros gêneros da vasta música brasileira. Propor ao estudante do contrabaixo a experiência de conhecer e também tocar algumas obras importantes da Bossa Nova, associando a prática do instrumento a ações reflexivas contribuem para esse novo olhar da aprendizagem e do estudo musical.

Sempre há espaço para uma análise que possa contemplar novos elementos de uma obra musical, especialmente em aspectos harmônicos, melódicos, instrumentação e da atuação de um instrumento específico em um gênero. Neste capítulo buscou-se levantar alguns destes elementos associando obras fundamentais da Bossa Nova a um instrumento importante atualmente no cenário mundial, o contrabaixo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi demonstrar a música no contexto educativo e possibilidades de estudo e performance musical de modo a construir uma prática reflexiva. Deste modo, trouxemos a perspectiva do contrabaixo e sua atuação em gêneros da música popular brasileira, especialmente a Bossa Nova, em paralelo com aspectos históricos de ambos.

Ainda no que diz respeito ao contrabaixo, pontuamos aspectos referentes à sua evolução e aplicação. Quanto a Bossa Nova, fez-se um paralelo que contemplasse os aspectos históricos e de formação, que caracterizaram e originaram esse gênero. Foram traçados mesmo que de maneira breve, algumas características em meio ao contexto da música popular brasileira e da relação do instrumento com as práticas educativo-musicais. Um olhar para a prática reflexiva, e sua contribuição para o aprendizado e a *performance* instrumental em gêneros da música popular brasileira.

Questões que envolvem a música na contemporaneidade sugerem observá-la por diferentes ângulos. Neste trabalho, propomos contextualizar aspectos históricos, instrumentais e estilísticos, que associados a prática reflexiva podem contribuir para um aprendizado exitoso.

Espera-se que este trabalho possa contribuir positivamente na pesquisa envolvendo a música popular brasileira, o contrabaixo e o ensino de música no país.

GLOSSÁRIO

Alfredo da Rocha Viana Filho: Popular *Pixinguinha*, compositor e instrumentista brasileiro, fundador do grupo *oito batutas* com quem viajou para a Europa. Deixou um legado muito importante para a música brasileira, principalmente no choro em que desenvolveu uma linguagem muito rica em contrapontos. Peças como *Lamento* e *Carinhoso* são clássicos da MPB.

Choro: Refere-se a um estilo da música popular urbana do Rio de Janeiro, que tinha como músicos praticantes os chorões. Seu repertório característico reserva muito espaço para a improvisação e virtuosidade instrumental. Sua formação básica constitui-se de flauta, clarinete, trombone, cavaquinho, violão e pandeiro.

Claude Debussy: Compositor e crítico francês. Foi responsável por grandes mudanças e inovações musicais. Promoveu inúmeros avanços, quanto a maneira de pensar a forma, harmonia, ritmo, timbre e textura em música.

Elizete Cardozo: Foi uma das maiores divas da canção brasileira, tendo excursionado por inúmeros países e gravado a primeira versão de *Chega de Saudade* de Tom e Vinícius. Cantava desde pequena, no subúrbio do Rio de Janeiro, cobrando ingresso das outras crianças para ouvi-la cantar. Foi descoberta aos 16 anos por Jacob do Bandolim.

Etnomusicologia: Um ramo da Musicologia que dá ênfase ao estudo da música em seu contexto cultural. Na linha de pensamento que está voltada à antropologia da música norte-americana, a mesma teve origem no final do século XIX.

Jazz: Gênero musical criado principalmente por negros, norte americanos no início do século XX. Mistura elementos da tradição Africana, Européia e Americana, com ênfase na improvisação, alturas distorcidas com micro-tons (*Blue Notes*), *Swing* e polirritmia. O Jazz de *New Orleans* constitui-se na forma mais antiga desse gênero.

Lawrence Ferrara: Criador do método análise que contempla além de aspectos característicos de uma análise tradicional (forma, harmonia, contraponto), contempla também aspectos referentes à parte histórica da obra e do compositor, bem como perfil e influências estilísticas de ambos. Ou seja, análise que procura se enquadrar dentro do contexto da obra em questão, e não de imprimir um tipo de ótica em forma, que serve para analisar tudo, mesmo que em culturas e contextos diferentes.

LDB: Lei de Diretrizes e Bases. Sistema que rege e regulamenta a Educação Brasileira.

Maurice Ravel: Compositor e pianista francês. Trouxe grandes avanços quanto à orquestração musical. As principais características de suas obras estão na grande capacidade técnica e criatividade aplicadas.

Música Erudita: O termo em um contexto contemporâneo refere-se à música como modelo de excelência, disciplina formal e de fundamentação teórico-prática, e não mais necessariamente à música orquestral.

Música Polifônica: com mais de uma linha melódica.

MPB: Música Popular Brasileira.

Música Profana: Produzida para outros fins, não sacra.

Música Sacra: Música produzida com foco no contexto religioso.

Musicologia: Tradicionalmente relacionava-se ao estudo histórico da música erudita. Porém no século XX sua visão foi ampliada, passando a incluir todos os aspectos do estudo da música, incluindo a musicologia comparativa, (estudo da música não ocidental e da música folclórica ou etnomusicológica), e da música sistemática (abordando tópicos como teoria, educação musical, música como fenômeno sócio-cultural, psicologia e acústica).

Noel Rosa: Nasceu em Vila Isabel, na cidade do Rio de Janeiro. Foi um dos maiores sambistas do seu tempo. Morreu deixando mais de 100 músicas nas quais exalta a vadiagem e seus amores, fazendo da pobreza, poesia e de Vila Isabel, um reduto do samba.

Radamés Gnattali: Compositor brasileiro que possuía extrema facilidade em lidar com gêneros clássicos e populares. Começou a estudar piano com seis anos de idade, foi um dos mais prolíferos compositores brasileiros.

Samba: Gênero bastante popular e representativo da música popular brasileira. Sua evolução se deu a partir do Batuque, Jongo e Lundu de origens africanas. Tem como características principais o compasso binário e uma constância de síncopes. Originalmente, a palavra *Samba* designava algumas danças de roda trazidas de Angola e do Congo para a América do Sul.

Síncope: Deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso.

REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. *Como improvisar e tocar jazz*. 6. Ed. Estados unidos: Aebersold, 1992;

AEBERSOLD, Jamey Jazz. *Bossa Nova: Antônio Carlos Jobim*. Estados Unidos: Aebersold, 2000.

A importância da música para as crianças. 2 ed. São Paulo: Abemúsica, 2002;

ALMEIDA Claudio A. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968* / Claudio A. Almeida; (coord.) Maria Helena Capelato, Maria Lígia Prado. – São Paulo: Atual, 1996.

ASSUMPÇÃO, Nico. *Os segredos da improvisação*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2002;

BEYER, Ester. *A educação musical sob a perspectiva de uma construção teórica: uma análise histórica*. Fundamentos: ABEM, Porto Alegre, 1993, p. 5-25, 1993.

BENINCÁ, Elli. *Pedagogia e Senso Comum*. Filosofia e Pedagogia: aspectos históricos e temáticos / Cláudio A. Dalbosco, Edison A. Casagrande, Eldon H. Mühl, (orgs). - Campinas, SP, 2008, 181-203, 2008. - (coleção educação contemporânea).

CARVALHO, José Alexandre Lemes Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo da passagem do maxixe para o samba*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto De Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Campinas, 2006.

BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova: CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras Bossas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-50.

CHEDIK, Almir. *Song Book: Tom Jobim*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

DALBOSCO, Claudio Almir. *Pedagogia Filosófica: cercanias de um diálogo*: São Paulo: Paulinas, 2007;

Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994;

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: samba-canção, bossa nova e zicartola. 2. ed., rev. E ampl. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006;*

DOMÊNICO, Guca. *Breve história da bossa nova*: São Paulo: Editora Claridade, 2008;

FÁVERO, Altair Alberto; GABOARDI, Antonio; CENCI, Angelo (Coord.) *Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas. 4. ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2008.*

GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros / Adriano Giffoni. (coord.) Luciano Alves – São Paulo: Irmão Vitale, 1997;*

JAMBERG, Renata. *'Bach Prelude in G Major'*. Cover Baixo, São Paulo, 2007, nº 54, 96-98, março de 2007 (Música de J. S. Bach, Arranjo Jonh Patitucci).

JOLY, Ilza Zenker Leme. *Educação e educação musical: conhecimentos para compreender a criança e suas relações com a música. Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula, São Paulo, 2003, p. 113-126, 2003.*

MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da Bossa. CAMPOS, de Augusto: balanço da bossa e outras bossas. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 67-124, 1978.*

MONTANHAUR, Ramon; SILLOS, de Gilberto. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*: Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2003.

OLIVEIRA, Alda. *Fundamentos da educação musical*. Fundamentos, ABEM, Porto Alegre, 1993, p. 26-46, 1993

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros, para violão*. 1a edição - Rio de Janeiro, RJ: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PEREIRA, Sérgio. *Acordes no Baixo*. Cover Baixo, São Paulo, 2006, nº 42, 36-47, março de 2006.

PESCARA, Jorge. *Dicionário Brasileiro de Contrabaixo Elétrico*: Rio de Janeiro: H. Sheldon Serviços de Marketing Ltda, 2004;

POLLETO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira : 1953/1958*. 2004. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

RODRIGUES, Andre. *Toque Junto: baixo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

RUBENS, De Donno. *Surgimento do Contrabaixo Acústico*. Cover Baixo, São Paulo, 2006, nº 51, 71-72, dezembro de 2006.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991;

SEKEFF, Maria de Lurdes. *Da música: seus usos e recursos*. 1. Ed. UNESP, 2003;

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda oliveira e Cristina Tourinho. - São Paulo: Moderna, 2003;

THIESEN, Roberto. *Aspectos característicos da abordagem etnomusicológica*. A Pesquisa em Diálogo: comunicação + arte + educação / Graciela Ormezzamo (org.) - Passo Fundo, vol. 2, 2007, p. 138-151, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira: A montagem brasileira da bossa nova e o protesto musical universitário*. 1. ed. São Paulo: 34, 1998;

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. - São Paulo: Editora UNESP, 2002;

WOOD, Nilton. *O homem por trás da lenda*. Cover Baixo, São Paulo, 2002, nº 1, 24-31, setembro de 2002.

WOOD, Nilton. *Simplesmente único*. Cover Baixo, São Paulo, 2003, nº 7, 24-31, abril de 2003.

3 Antônio e um Jobim: histórias de uma geração / O encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim; entrevistas Zuenir Ventura; (org. e apres.) Marília Martins, Paulo Roberto Abrantes. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

Saiba mais sobre sobre o trabalho do autor

Website

www.ghadyegocarraro.com

Canal no Youtube

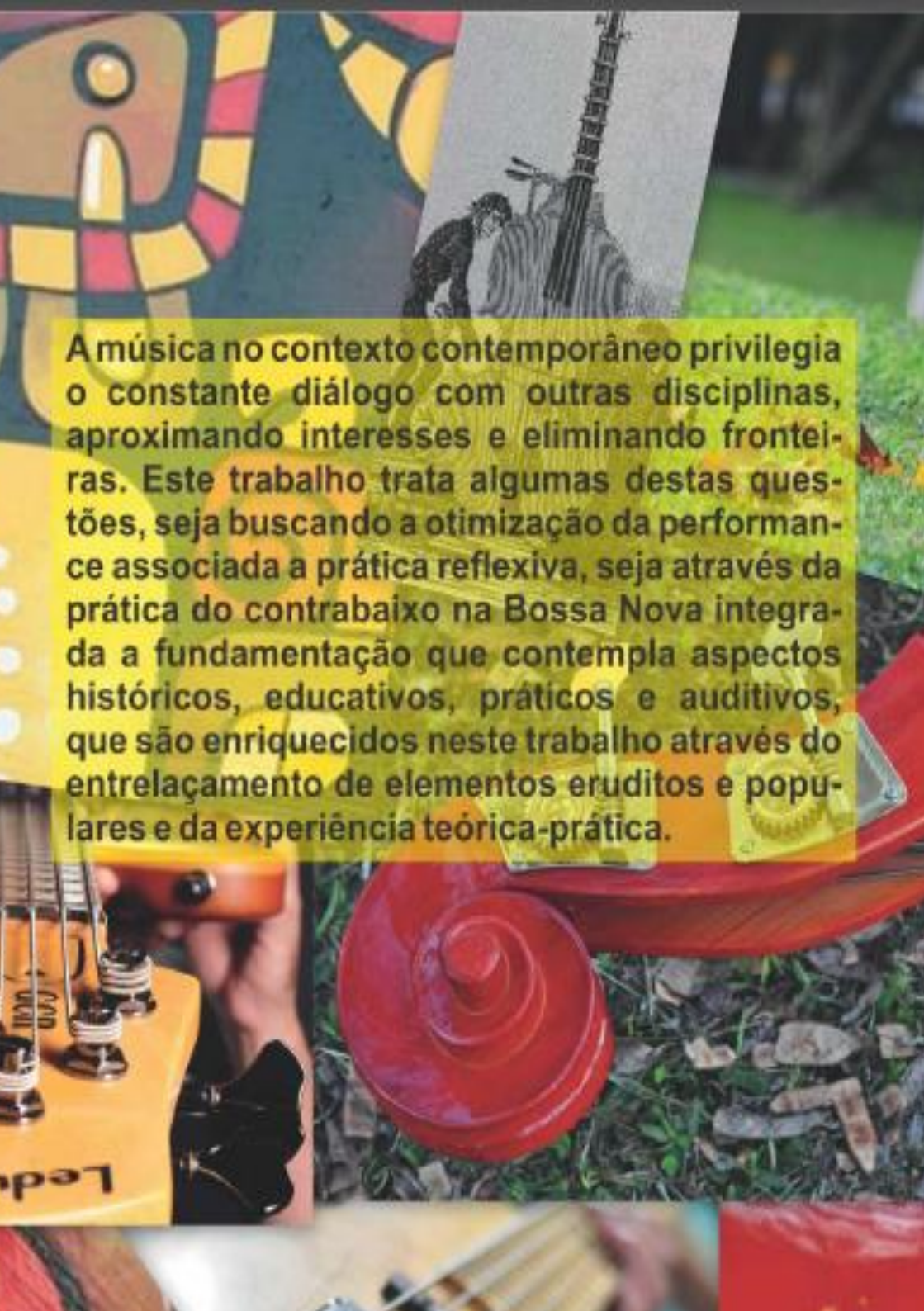
www.youtube.com/@GhadyegoCarraro

Curso online

<https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/fundamentos-do-baixo-ghadyego-carraro/U76857620F>

Plataformas Digitais

<https://open.spotify.com/artist/7FrGQRiW2aUgGAZ6xcDnuZ?si=5amJJJooQvKhjNbCiEIJ0g>



A música no contexto contemporâneo privilegia o constante diálogo com outras disciplinas, aproximando interesses e eliminando fronteiras. Este trabalho trata algumas destas questões, seja buscando a otimização da performance associada a prática reflexiva, seja através da prática do contrabaixo na Bossa Nova integrada a fundamentação que contempla aspectos históricos, educativos, práticos e auditivos, que são enriquecidos neste trabalho através do entrelaçamento de elementos eruditos e populares e da experiência teórica-prática.