

CONTRABAIXO BRASILEIRO - ELABORAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO COLETIVO DO INSTRUMENTO

Alexandre Luís Vicente¹
Tiago Elias de Sá²

RESUMO: Este artigo segue desenvolvendo sobre pesquisa iniciada em 2014, com um levantamento e catalogação de materiais didáticos direcionados ao instrumento contrabaixo nas últimas duas décadas. Nesta continuidade em 2015, dissertamos sobre a pesquisa histórica, discográfica e teórica acerca de oito gêneros musicais do universo da música popular brasileira ainda inéditos na bibliografia sobre o instrumento. Pretende-se embasar e contextualizar a produção de um material didático a ser aplicado inicialmente na disciplina Grupos Musicais Contrabaixo do curso de música da UNIVALI. Oito composições foram feitas e arranjadas para quatro contrabaixos, que pretendemos editar como produto final e futuro desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Contrabaixo elétrico. Material didático. Gêneros musicais

ABSTRACT: This article follows developing about research started in 2014 , with a survey and cataloging of didactic materials directed to the instrument electric bass in the last two decades. In this continuity in 2015, we talk about the historical, recording and theoretical research about eight musical styles of the brazilian popular music universe, unpublished in the bibliography about the instrument. It's intended to base and contextualize the production of an educational material, first to be applied in the discipline Musical Groups Bass in UNIVALI music course. Eight compositions were made and arranged to four basses, that we intend to publish as a final and future product of this project.

KEYWORDS: Electric bass. Educational Material. Musical styles.

INTRODUÇÃO

A história do baixo - como é popularmente chamado - que conhecemos hoje é repleta de episódios que marcaram a história da música. Falar a respeito do contrabaixo nos remete a entender um pouco mais sobre a utilização desse instrumento ao longo dos tempos, desde sua participação como acompanhamento harmônico no início do seu surgimento, até sua exploração como solista nas mais variadas formas e técnicas nos dias atuais. Convidar a uma experiência histórica e reflexiva segundo este instrumento é colaborar e reconhecer ainda mais o universo da música, tanto no âmbito prático quanto no teórico.

¹ Professor da Licenciatura e Bacharelado em Música na UNIVALI. Ministra as disciplinas do curso de contrabaixo. Mestre em Musicologia/Etnomusicologia pela UDESC.

² Acadêmico do curso de Licenciatura em Musica na UNIVALI. Bolsista de pesquisa pelo programa estadual do artigo 170.

O fato de contrabaixo ser usado amplamente tanto na música popular 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 na história. (PESCARA, 2008, p.19)

Pescara resume em poucas palavras uma das causas que nos regozijou a persistir na pesquisa em função da concepção deste material didático, que é a multifuncional e indispensável aplicação que este instrumento desempenha em nossa música contemporânea nos mais diversos estilos musicais que se pode imaginar.

Apesar de ter uma grande importância histórica e musical, as estantes brasileiras ainda apresentam lacunas no material didático para o estudo do instrumento. Nessa circunstância, muitos contrabaixistas acabaram por desenvolver suas técnicas de maneira informal. O tempo que poderiam economizar para alcançar um objetivo com o auxílio pedagógico ideal poderiam dobrar ou até mesmo triplicar o êxito na performance e aprendizado, uma vez que o aluno comumente estagna em uma determinada dificuldade e não consegue mais evoluir por si só.

Uns de tantos contrabaixistas, apesar dessa realidade, persistiram e se tornaram conceituados músicos em nosso país, estudando com materiais estrangeiros ou até mesmo cursando música fora do Brasil. Mas bem verdade é que este índice é muito baixo, e que a academia, editoras e materiais bem formatados e disponíveis para aquisição estão em fase de desenvolvimento no Brasil.

A proposta desta pesquisa iniciada em 2014 e deste artigo vem de encontro a esta lacuna, buscando ampliar a bibliografia especificamente para a prática de grupos de contrabaixo, inseridos em um espaço acadêmico e formal brasileiro, carente de bons exemplares sobre o assunto, reconhecendo a existência de uma única produção similar, ainda não editorada (GIFFONI, 2001). Busca-se ao fim do terceiro ano editar um método de estudo acompanhado de cd em grupo para quatro contrabaixos, trazendo composições próprias, grafadas em pentagrama musical e fundamentadas em gêneros musicais brasileiros que ainda não foram

abordados em bibliografia nacional, oferecendo ao estudante um material com conteúdo inédito e uma abordagem bem direta e prática ao músico. Essas peças virão no formato de grade, em clave de fá, (específica do instrumento), contendo melodia, contracantos, aberturas dos acordes para acompanhamento, condução do contrabaixo, análise harmônica e opções de escalas e centros tonais para prática de improvisação.

DESENVOLVIMENTO

O objetivo maior desta pesquisa é produzir um material didático trazendo oito peças em gêneros musicais brasileiros, arranjadas para um grupo de quatro contrabaixos, a fim de oferecer, inicialmente aos alunos do bacharelado em música da UNIVALI, disciplina Grupos Musicais contrabaixo conteúdo bem formatado, recheado de conhecimento e do significado histórico da nossa música brasileira.

Essa música que é internacionalmente respeitada e pesquisada nos oferece muitos caminhos para desenvolver nossa musicalidade. Apesar disso, até cerca de duas décadas havia uma vasta brecha de materiais didáticos no Brasil para o estudo do instrumento. Nessa perspectiva, muitos aprendizes desenvolveram suas técnicas informalmente, ouvindo discos e cd's, e ao reproduzir e tocar as linhas gravadas conseguiam desenvolver conhecimentos harmônicos e rítmicos, percepção, sonoridades e musicalidade em geral; descobriam e aprimoravam novas técnicas, formas de expressão e linguagens musicais.

Este material didático pretende oferecer ao estudante de contrabaixo um caminho a se trilhar para trabalhar melhor seu conhecimento e economizar muito o seu tempo, usando de base para isso gêneros que marcaram historicamente a cultura brasileira, e que cada dia mais têm ficado no esquecimento devido a vários motivos sociais e mercadológicos que não se faz razão discutir neste artigo. Temos também como consequência deste trabalho o resgate, permanência, revitalização e divulgação de símbolos de identidade musical brasileira.

Tendo em mãos o resultado da nossa pesquisa “Contrabaixo brasileiro: Levantamento e catalogação da bibliografia relacionada ao ensino do instrumento em território nacional” de 2014, a tarefa nesta pesquisa em 2015, foi elencar

gêneros populares e representativos no repertório e imaginário musical brasileiro ainda não mencionados na bibliografia existente. O próximo passo foi a pesquisa histórica, discográfica e teórica para embasar tanto os textos quanto as composições e arranjos que estarão contidas no material didático.

Os gêneros que serviram de base para a contextualização e composição das 8 peças são: **Chacarera, Chamamé, Milonga, Samba ímpar, Maxixe/Tango brasileiro, Forró pé-de-serra, Coco** e o **Alujá**. Traremos uma pequena síntese a seguir:

CHACARERA

A chacarera é um dentre os gêneros da riquíssima música popular argentina, que surgiu no país em meados do século XVII. A escolha pelo gênero deu-se porque a cultura gaúcha desenvolveu muitos laços com a cultura argentina devido à proximidade dos territórios no sul do Brasil. Em virtude da popular presença do gênero em danças de salão de diversos CTG's do Brasil que ainda preservam esse vínculo cultural, incluímos o estilo em nossa lista.

E mais do que popularidade, o que nos leva a incluir a chacarera nesse material é que ela apresenta em sua composição o traço musical mais característico que é importante que todo músico domine, que é a *dualidade compassar* (VEGA, 2008). Alguns pesquisadores e músicos comentam sobre uma suposta relação polirrítmica que a chacarera possui justificado pela relação existente entre: A base tocada em 3/4 e a melodia que é traz comumente figuras e quiálteras típicas do compasso composto 6/8. Afirmam que seu ritmo é ternário, pois neste compasso ficam claras suas acentuações e síncopas.

CHAMAMÉ

O chamamé, semelhantemente à chacarera, é outro gênero de nossa lista que possui identidade hispânica. Também é celebrado em salões de dança por todo Brasil, com ênfase maior no Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. (BUGALLO, 2008).

Sobre sua forma musical, o chamamé é habitualmente escrito em fórmulas de compasso $3/4$ ou $6/8$. Uma característica rítmica básica do chamamé é a simultaneidade do compasso binário composto sobre uma base ternária, causando uma polirritmia constante de 3:2.

A adoção dessa fórmula gráfica foi sendo fixada aos poucos durante a primeira metade do século XX pelos músicos e compositores paraguaios, razão porque também encontramos partituras impressas naquele período que utilizam compassos binários e ternários simples. (HIGA, 2012, p. 10)

MILONGA

É citada como ritmo rio-platense por ser comum na região fronteira do Rio da Prata (Argentina, Uruguai e Rio Grande Sul). Embora o ritmo seja muito conhecido na Argentina, teve bastante influência no Rio Grande do Sul, compondo parte significativa das tradições gaúchas. Uma curiosidade significativa é que os trajes usados nesses bailes também são uma cultura que tem perdurado ao longo de décadas, onde as mulheres usam saias até o pé e os homens usam terno, como no tango.

Referente aos aspectos musicais deste gênero existem distintas características que os diferem por categorias a fim de especificar o tipo de milonga tocada (MEDEIROS e SILVA, 2014). São eles: velocidade (andamento da música), tonalidade e região.

Concomitante a esses aspectos, categorizamos a **milonga pampeana** ou milonga tradicional. É conhecida por ter geralmente andamento lento, em compasso $4/4$ ou $2/4$, tonalidade menor, ou usando escalas menores quando tem tonalidade maior, o que dá a sensação de melancolia.

Também há a **milonga arrabaleira**, ou milongão. Geralmente é rápida, em compasso $2/4$, com tonalidades similares à milonga tradicional. Na batida do violão do milongão se usam os *chasquidos*³ que são vigorosos e acentuam os dois tempos e tem um contratempo particular deste tipo de milonga.

E por fim, a **milonga corraleira** que também tem andamento rápido e é em compasso de $2/4$. É mais comum na tonalidade menor.

No entanto, uma característica que une todos os tipos de milonga são os

³ Termo espanhol utilizado para se referir ao jeito que se executa a o ritmo da música no violão, que neste caso são vigorosas batidas que acentuam os dois tempos do compasso e fazem um contratempo particular na milonga arrabaleira.

instrumentos usados: sempre presente o violão e na maioria das vezes a sanfona.

SAMBA ÍMPAR

Esta maneira de interpretar ritmicamente o samba tem ganhado cada vez mais espaço, e atualmente é um dos gêneros ocorrentes na música instrumental moderna. No Samba ímpar, que difere do tradicional samba 2/4 que conhecemos, verifica-se naturalmente que o nível de dificuldade para execução aumenta de forma considerável se comparado a um tema tradicional.

A resolução da métrica ímpar é completamente diferente. O compasso muda, então, naturalmente, as frases mudam de lugar. As dificuldades harmônicas vão mudar. Saber improvisar bem em 4/4, 3/4 não quer dizer que saberá improvisar bem em métrica ímpar porque muda a sensação completamente. Muda o fraseado, muda o desenvolvimento do improviso. (SANTIAGO, 2009, p.8)

Quando perguntado a respeito da influência deste formato na música contemporânea, o baterista Carlos Ezequiel (2009, pg.9), professor da Faculdade de Música Souza e Lima, responde:

Enorme, uma vez que a música ocidental como um todo se desenvolveu muito mais do ponto de vista harmônico e melódico do que rítmico. Há muito território rítmico ainda a ser explorado. Da música pop brasileira à música sul-americana, passando pelo jazz contemporâneo de Nova Iorque ou europeia e pelos ritmos latinos, as métricas ímpares estão cada vez mais presentes. Assim, o instrumentista atual precisa ser fluente nestes compassos, não por preferência pessoal, mas sim por uma necessidade profissional.

MAXIXE e TANGO BRASILEIRO

Também conhecido como tango brasileiro, o maxixe é um gênero musical que surgiu na cidade do Rio de Janeiro nos antigos bailes, nas famosas danças de salão que estiveram em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Sua origem encontra-se historicamente em um lugar onde ocorreram acontecimentos muito importantes para nosso país, o Período Monárquico.

O início da monarquia (1831) foi marcado por uma grande instabilidade política e econômica, ocasionando assim dificuldades para executar composições orquestrais em teatros e igrejas. No entanto, a partir de 1870 surgiu a geração dos pianeiros, músicos que produziam músicas de danças brasileiras ou europeias como o maxixe, a polca, a valsa, o tango, com refinamento harmônico e procedimentos composicionais de pianistas românticos como Frédéric Chopin. Os

principais contribuintes para com o maxixe nessa geração foram Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. (SANDRONI, 2001)

Dançado a um ritmo acelerado em compasso 2/4, notam-se sobre ele influências do lundu, das polcas europeias e das habaneras cubanas. Na sua forma de música e dança passou a ser chamada de maxixe, que acabou sendo alvo de fortes preconceitos por parte das elites da época, porque o consideravam indecente, chegando mesmo a proibi-lo. Dava-se então nome de "tango brasileiro" para se esconder a relação com o maxixe dessas composições.

FORRÓ PÉ –DE-SERRA

O forró tem um significado muito relevante para o povo e música nordestina. Este foi concebido em meio à irreverência, à ousadia, à necessidade de afirmação popular de suas manifestações folclóricas, religiosas e musicais, assim como pela pura vontade de diversão das camadas populares.

O forró está muito mais relacionado à identidade nordestina, ao evento popular da dança e do baile do que com uma fórmula musical propriamente dita. É necessário entender que o forró não é um gênero isolado dentre outros. Por esse motivo dizemos que ele possui uma origem mestiça, porquanto vários ritmos diferentes são comumente identificados e transitam em um baile de forró: o *baião*, o *coco*, o *rojão*, a *quadrilha*, o *xaxado* e o *xote*.

Pé-de-Serra é a expressão utilizada para designar as bandas de forró de estilos mais tradicionais e diferenciá-las dos estilos mais modernos, que usam instrumentos elétricos.

Em sua maioria, os pés-de-serra são compostos em compassos binários simples (compasso 2/4). São tocados, tradicionalmente, por trios, compostos de um sanfoneiro (tocador de acordeão, que no forró é tradicionalmente a sanfona de oito baixos), um zabumbeiro e um tocador de triângulo.

Também é chamado de *bate-chinela* ou *arrasta-pé*, pois possui semelhanças com o toré⁴ e o arrastar dos pés dos índios, influenciado pelos ritmos binários dos portugueses e holandeses.

Além disso, o Forró teve importantes representantes e compositores em todo Brasil e Nordeste. Entre eles destaca-se Luiz Gonzaga, o Rei do Baião como era

⁴ Dança guerreira e canto dos caboclos com acompanhamento de pífanos, zabumbas e trombetas de palmeira de pindoba, que acontecia no auto dos quilombos dos tupis.

mais conhecido. (JOSÉ FARIAS, 2004)

COCO

Dentro do que se conhece no tocante às culturas populares do Brasil, o gênero coco se evidencia como um rico pronunciamento cultural do nordeste brasileiro que engloba música, a dança, e a poesia que, unidas, compõem um legado cultural na forma de uma brincadeira popular mestiça.

Os cocos não dispõem de estudos austeros e sistemáticos que possam nos discriminar sua diversidade. Devido a esse motivo, é mais sensato lhes conceder um tratamento mais plural, correspondendo dizer que sob o mesmo nome podem se propagar inúmeras formas de uma única manifestação cultural.

A respeito de seus aspectos musicais, vamos encontrar uma característica pitoresca no que diz respeito à forma como eles se organizam para executar a música.

Sempre há o cantador - o coquista - que traz em si a função de conduzir as convenções e improvisar versos, a serem acompanhadas por todos os presentes no decorrer da sua cantoria, junto dos instrumentos.

No conjunto percussivo do coco se utilizam com mais frequência: o tambor, o pandeiro, e o chocalho. E no conjunto harmônico, quando há, vamos encontrar a sanfona e/ou o violão. (SOUZA, 2007)

ALUJÁ

É um dos toques afro-brasileiros mais conhecidos fora do contexto religioso, que de fato nutriu a música popular brasileira. Formado por três linhas independentes, privilegia a polirritmia.

Ritmicamente, fronteiras entre samba, choro e religiões afro-brasileiras de alguma forma interseccionaram e fundiram-se na gênese música brasileira. Imaginando a “pequena África”, mítica origem do samba na casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro como um exemplo quase arquetípico na música popular brasileira, obviamente na formação de gêneros musicais no Brasil as divisões entre classes, terreiro, sala de jantar e sala de estar não evitaram as fricções, apropriações, trocas e articulações entre as estruturas rítmicas na música dos que lá freqüentavam e inventavam muito da música brasileira, como Pixinguinha, Donga,

João da Baiana e Sinhô (VICENTE, 2012).

Apontamos que estruturalmente, as linhas-guia religiosas mais frequentes, mais “produtivas” segundo FONSECA, (2003, p. 120) o *alujá* e o *agabi*, estão contidas nas linhas-guia do samba. O *alujá* e o *agabi* são sentidos no compasso composto 12/8. Pode-se pensar sua clave como contida em três pulsos de um compasso 3/4, enquanto o samba comporta quatro pulsos em dois compassos 2/4. Ou seja, o samba acrescentaria um pulso às linhas-guia mais “produtivas” da tradição religiosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desempenhar o papel de músico no mercado atual requer do mesmo um domínio seguro dos mais diversos estilos musicais, além também de saber das questões teóricas e práticas. É preciso que a preparação do contrabaixista o torne capaz de atuar em quaisquer situações exigidas no mercado da música popular, onde na maioria das vezes, o músico tem que chegar “resolvendo” da melhor maneira possível e no menor tempo possível com uma forma adequada de tocar, para que o trabalho tenha bom rendimento.

Os baixistas mais requisitados são sempre aqueles que possuem essa capacidade bem desenvolvida. Além de dominar os requisitos básicos do instrumento, além de ter uma boa capacidade de lidar com a linguagem escrita e com os aspectos fundamentais de harmonia e arranjo, o contrabaixista precisa estar preparado para exercer sua função em qualquer trabalho, de qualquer estilo, com segurança, musicalidade, criatividade e consciência da função de seu instrumento no contexto em que se encontra.

A partir deste relato, vislumbramos a continuidade e etapa final desta pesquisa através do programa de bolsas do artigo 170: a edição do texto, partituras e arranjos em grade das 8 composições, assim como a gravação em CD com faixas de acompanhamento em canais separados para estudo. Este material visa suprir diversos objetivos didáticos. Interesses que são de professores, estudantes e grupos de contrabaixo: técnica, repertório, leitura musical, prática de conjunto e improvisação. A produção das oito peças em diferentes gêneros tem em si essa

finalidade de trabalhar diferentes conceitos do instrumento, ampliando noções musicais, técnicas e teóricas.

Em desdobramentos, o material contará com cifra e melodia principal também em clave de sol, linguagens comuns a tantos instrumentos. Assim, conjuntos diversificados em termos de instrumentação, seja no curso de música da UNIVALI ou em outros espaços poderão também se beneficiar deste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUGALLO, Ruben Perez. **El Chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular**. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

DOS SANTOS, José Farias. **Luiz Gonzaga, a música como expressão do Nordeste**. Ibrasa, 2004.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS**. Campo Grande: Editora da UFSM, 2010.

PESCARA, Jorge. **Manual do Groove**. São Paulo. Ed. Irmãos Vitale, 2008.

MEDEIROS, D. R.; SILVA, D. K. . **Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance**. DAPesquisa, v. 11, p. 144-168, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Lupa; EZEQUIEL, Carlos. **Música Brasileira em Métricas Ímpares**. Editora Souza Lima, 2009.

SOUZA, Fernando Antônio Ferreira de. **Hoje vamos dançar um Coco com Ana Lúcia e Pombo Roxo: Políticas Culturais no Coco de Roda do Amaro Branco, Olinda/Pernambuco/Brasil**, 2007.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Editora Losada. Buenos Aires, Argentina. 1998.

VICENTE, Alexandre Luís. **Moacir Santos, seus ritmos e modos: Coisas do Ouro Negro**. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UDESC. 2012.

REFERÊNCIA DISCOGRÁFICA

GIFFONI, Adriano. **Baixo Brasil**. Perfil Musical. (30'55") 2001.

Site de Internet:

Grupo escolar, Milonga. Disponível em:
<<http://www.grupoescolar.com/pesquisa/milonga.html>> Acesso em 01/09/2016.