



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

O CONTRABAIXO ELÉTRICO NA MÚSICA INSTRUMENTAL POPULAR
BRASILEIRA: TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS NAS MÚSICAS “NO
NORDESTE, A SALSA É ASSIM”, “MEU FERROZ CAVALO MARINHO” E
“BRASILIDADE”

LÊDO IVO BENEVIDES DE SOUZA JÚNIOR
NATAL - RN, 2024.

LÊDO IVO BENEVIDES DE SOUZA JÚNIOR

O CONTRABAIXO ELÉTRICO NA MÚSICA INSTRUMENTAL POPULAR
BRASILEIRA: TÉCNICAS ESTENDIDAS UTILIZADAS NAS MÚSICAS “NO
NORDESTE, A SALSA É ASSIM”, “MEU FERROZ CAVALO MARINHO” E
“BRASILIDADE”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na
linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção
artística, como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias.

NATAL, RN - 2024

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

- S729c Souza Júnior, Lêdo Ivo Benevides de.
O contrabaixo elétrico na música instrumental popular brasileira: técnicas estendidas utilizadas nas músicas No nordeste, A salsa é assim; Meu feroz cavalo marinho e Brasilidade/ Lêdo Ivo Benevides de Souza Júnior. – Natal, 2024.
132f.: il.; 30 cm.
- Orientador: Ranilson Bezerra de Farias.
- Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024
1. Contrabaixo Elétrico – Dissertação. 2. Técnicas Estendidas – Dissertação. 3. *Double Thumb* – Dissertação. 4. *Thumb-Pluck* – Dissertação. 5. Cavalo Marinho – Dissertação. 6. Maracatu de Baque Virado – Dissertação. I. Farias, Ranilson Bezerra de. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.41

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

LÊDO IVO BENEVIDES DE SOUZA JÚNIOR

**O CONTRABAIXO ELÉTRICO NA MÚSICA INSTRUMENTAL
POPULAR BRASILEIRA:** técnicas estendidas utilizadas nas músicas “No
Nordeste, a Salsa é Assim”, “Meu Feroz Cavalo Marinho” e “Brasilidade”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias – UFRN
Orientador

Prof. Dr. Marcos Aragão Fontoura - INSTITUTO DA POLÍCIA MILITAR DO RIO
GRANDE DO NORTE

Mário André W. Oliveira - UFRN - MEMBRO DA BANCA

*Primeiramente a Deus, por tudo que Ele tem concedido,
à minha família: minha mãe Janeide de Souza, meu pai Lêdo Ivo, aos meus filhos André
Lucas e Alisson Leonardo, aos meus irmãos Dyêgo Ivo e Isabelle Benevides, a mãe dos meus
filhos Millena, aos seus pais Arquimedes Mecerdes e Marise Dornelas.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, por ter me dado forças e mostrado os caminhos pertinentes para a realização dos meus objetivos, por ter me presenteado para que eu estivesse imerso na música até hoje, e sobrevivendo dela. A princípio, eu iria sucumbir, não imaginava que o mestrado em música seria para mim, pois Papai do Céu mostrou-me totalmente o contrário. No decorrer do percurso, eu confesso que pensei até em desistir, tendo em vista que muitas coisas aconteceram e não estava conseguindo dar conta de tudo, porém depois de uma pausa, eu consegui. Em minhas viagens a trabalho, Ele sempre segurou em minhas mãos e esteve sempre comigo. Meu Deus sempre se mostra presente em meus passos.

À minha família que sempre torceu por mim, sempre se preocupou em todos os aspectos, as ligações e/ou mensagens de minha mãe, do meu pai, dos meus filhos, da minha avó Rizete demonstram a importância da família em nossas vidas e que sozinho não conseguimos chegar a lugar nenhum. Costumo dizer que não se constrói uma casa sem alicerce, e a minha vida vem sendo construída através dessa base sólida. Amo vocês!

Ao meu querido orientador, o Prof. Dr. Ranilson Bezerra por toda paciência, por todos os ensinamentos e cuidado durante o processo de construção deste trabalho. Querido amigo e professor, o senhor sempre se mostrou presente em todos os aspectos, só tenho a agradecer pelos puxões de orelhas (no bom sentido, claro), principalmente quando o meu filho Alisson Leonardo nasceu, e eu praticamente morava dentro da maternidade e do hospital, justamente por ter sido de uma gravidez de risco, também no período pandêmico em que eu estava isolado no quarto com o meu filho, ambos com COVID-19, e eu sem poder dizer o que estava acontecendo por meu filho ser ansioso, o senhor foi a pessoa que compreendeu as minhas lágrimas disfarçadas, foi lá e me deu forças para que pudesse seguir. Os seus conselhos foram fundamentais para que pudesse chegar até aqui e poder escrever tudo isso, sempre pedindo para eu ter calma, pois em nenhum momento senti-me pressionado de sua parte. Deus continue abençoando a sua vida.

Ao querido amigo Vilmarzinho Gomes por ter me ensinado *La Belle De Jour* (Alceu Valença) no violão e por ter feito-me o convite para integrar a banda de rock como baixista, mesmo sem nunca ter tocado baixo elétrico, ao querido Nicolas, vulgo Tubarão (*in memoriam*) por ter emprestado os seus equipamentos para que eu pudesse estudar e desenvolver as habilidades enquanto músico. Amigo, o seu baixo elétrico de marca *Jeniffer*, com apenas duas cordas, foi primordial em minha vida. Muito obrigado, meus queridos! Se estou na música hoje, é por causa de vocês.

A minha prima Suely Benevides pela paciência e pelos ensinamentos da teoria musical durante duas semanas em sua casa, pelo carinho e por sempre se importar conosco constantemente. Foi ela quem me levou para conhecer o departamento de música da UFPE no tempo em que ela cursava Licenciatura em Música. Foi ela quem me mostrou um contrabaixo acústico, tendo em vista que eu nunca tinha visto um de perto, pois nem sabia que existia. Muito obrigado, prima!

Ao querido amigo e professor George Souza, obrigado por todos os ensinamentos e paciência na transmissão das técnicas. Aquela fita K7 que me deste e que foi gravada com as

técnicas tocadas por você foi de grande importante para a minha formação enquanto baixista. Todos os seus ensinamentos contidos nela foram de grande importância em minha vida. Sobretudo, os encontros presenciais nas passagens de som ou após os shows da banda Montagem (Natal-RN) foram cruciais para que eu pudesse compreender com mais propriedade os exercícios, pois você tocava as técnicas da fita e sempre tirava as minhas dúvidas. Pois, ao chegar de madrugada dos shows da Montagem, ao invés de dormir, eu iria estudar para não esquecer os seus ensinamentos, pois depois daqueles dias eu não sabia mais quando eu teria o professor por perto para ajudar-me a sanar tais dúvidas.

Ao querido Ronaldo Lobo pelo presente que também me ajudou a fundamentar esse trabalho, ao querido Celso Pixinga pelo apoio de sempre, sobretudo por ter contribuído e contribui muito para contrabaixo brasileiro.

“A Música me faz viajar sem que a matéria se desloque”. (*Lêdo Ivo Jr*).

RESUMO

Nesta pesquisa, visamos trabalhar as técnicas estendidas para o contrabaixo elétrico a partir de músicas inspiradas em ritmos populares como a salsa e, mais especificamente, àqueles ligados ao folclore da Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco. Além da salsa, que é um gênero originário da cultura cubana e tem influência afro jazzística, o trabalho traz em seu escopo ritmos brasileiros como o Cavalo Marinho, baião e maracatu. A junção de todos esses elementos caracteriza uma música diferenciada que, juntamente com as técnicas estendidas utilizadas, apresentam algo novo, que talvez seja de difícil compreensão e execução para um músico que não conheça os pormenores dos ritmos e técnicas contidas no trabalho. Nesse contexto, o nosso objetivo é refletir sobre a aplicação das técnicas estendidas na literatura e como elas se manifestam nas músicas trabalhadas nesta pesquisa. Também mostrar ao leitor desta dissertação uma maneira de executá-los, deixando claro, que não temos a pretensão de considerar a nossa interpretação musical uma maneira única de execução, contudo, apresentamos aqui, apenas uma possibilidade interpretativa que foi estudada e trabalhada ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Nesse sentido, foram utilizadas três músicas compostas pelo autor desta dissertação para demonstrar como essas técnicas foram usadas, sendo elas: *Meu Feroz Cavalo Marinho*, *No Nordeste, a Salsa é Assim* e *Brasilidade*. As técnicas mais aprofundadas para essas composições foram: *double thumb*, *thumb-pluck*, *duplo domínio* e *triplo domínio*. Um dos objetivos é demonstrar a aplicação concreta das técnicas estendidas discutidas, utilizando exemplos claros de como são usadas na prática. No decorrer da pesquisa, são citadas também as dificuldades para se encontrar materiais que se referem às técnicas estendidas para baixo elétrico, sendo este, um dos motivos que impulsionou o desenvolvimento do presente trabalho. Apresentamos também uma abordagem histórica acerca dos contrabaixos acústico e elétrico mostrando pormenores do seu surgimento e desenvolvimento, assim como as modificações tecnológicas que foram sendo adicionadas ao contrabaixo elétrico com o passar do tempo. Mostramos também a maneira como o conhecimento musical referente ao contrabaixo era difundido antes do advento da internet. Esse processo se dava através de revistas impressas que circulavam com grande força pelo meio musical entre os contrabaixistas. Elas eram inicialmente oriundas de outros países, como por exemplo a *Bass Player*, revista norte-americana. Mais tarde, surge a famosa revista brasileira *Cover Baixo* que trazia em suas edições, entrevistas e dicas pertinentes que faziam grande sucesso em nosso país. Este trabalho visa identificar através dos mais variados meios de informações a existência da utilização de técnicas estendidas para o contrabaixo elétrico. Trazemos também algumas considerações sobre as técnicas estendidas de uma maneira geral, referentes a outros instrumentos, como uma forma de mostrar aos leitores o modo que outros instrumentistas utilizam para emitir sons que estão fora daqueles que são considerados convencionais. Baixistas internacionais e nacionais também estão presentes como uma forma de mostrar aqueles que se destacaram como solistas e levaram o nosso instrumento a outro patamar, libertando-o de sua importante missão como instrumento acompanhador alçando-o à condição de solista.

Palavras-chave: Contrabaixo Elétrico. Técnicas Estendidas. *Double Thumb*. *Thumb-Pluck*. Cavalo Marinho. Maracatu de Baque Virado.

ABSTRACT

In this research, we aim to work on extended techniques for the electric bass based on music inspired by popular rhythms such as salsa and, more specifically, those linked to the folklore of the Zona da Mata Norte in the state of Pernambuco. In addition to salsa, which is a genre originating from Cuban culture and has an Afro-jazz influence, the work includes Brazilian rhythms such as Cavalo Marinho, baião and maracatu. The combination of all these elements characterizes a differentiated music that, together with the extended techniques used, presents something new, which may be difficult to understand and perform for a musician who is not familiar with the details of the rhythms and techniques contained in the work. In this context, our objective is to reflect on the application of extended techniques in literature and how they manifest themselves in the music worked on in this research. We also aim to show the reader of this dissertation a way to perform them, making it clear that we do not intend to consider our musical interpretation a unique way of performing; however, we present here only one interpretative possibility that was studied and worked on throughout the development of this research. In this sense, three songs composed by the author of this dissertation were used to demonstrate how these techniques were used, namely: Meu Feroz Cavalo Marinho, No Nordeste, a Salsa é Assim and Brasilidade. The most in-depth techniques for these compositions were: double thumb, thumb-pluck, double domain and triple domain. One of the objectives is to demonstrate the concrete application of the extended techniques discussed, using clear examples of how they are used in practice. During the research, the difficulties in finding materials that refer to extended techniques for electric bass are also mentioned, which is one of the reasons that drove the development of this work. We also present a historical approach to the acoustic and electric double basses, showing details of their emergence and development, as well as the technological modifications that were added to the electric double bass over time. We also show how musical knowledge regarding the double bass was disseminated before the advent of the internet. This process took place through printed magazines that circulated widely in the musical world among double bass players. They initially came from other countries, such as Bass Player, a North American magazine. Later, the famous Brazilian magazine Cover Baixo appeared, which featured interviews and pertinent tips in its editions that were very successful in our country. This work aims to identify, through the most varied sources of information, the existence of the use of extended techniques for the electric bass. We also bring some considerations about extended techniques in general, referring to other instruments, as a way of showing readers the way other instrumentalists use them to produce sounds that are outside of those considered conventional. International and national bassists are also present as a way of showing those who stood out as soloists and took our instrument to another level, freeing it from its important mission as an accompanying instrument and elevating it to the status of soloist.

Keywords: Electric Bass. Extended Techniques. Double Thumb. Thumb-Pluck. Cavalo Marinho. Maracatu de Baque Virado.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Violino Stroh, patenteado em 1899 -----	31
Figura 2 – Mandobass -----	32
Figura 3 - Audiovox 736 Bass Fiddle -----	33
Figura 4 - Paul Tutmarc e os instrumentos da Audiovox -----	33
Figura 5 - Catálogo da Audiovox com modelos de guitarra e o baixo -----	33
Figura 6 - Rickenbacker “Frying Pan” -----	34
Figura 7 - Gibson Electric bass (protótipo feito em 1938) -----	35
Figura 8 - Clarence Leonidas Fender (Léo Fender) e o Precision Bass -----	36
Figura 9 - Fender Precision Bass -----	36
Figura 10 - Edição de estreia da <i>Bass Player</i> -----	39
Figura 11 - Algumas capas da revista <i>Bass Player</i> -----	40
Figura 12 - Primeira edição da revista <i>Cover Baixo</i> (2002) -----	41
Figura 13 - Dicas de Regulagem dos amplificadores de baixo -----	42
Figura 14 - Livro <i>Jaco Pastorius: Modern Electric Bass</i> -----	43
Figura 15 - QR Code da entrevista Jaco Pastorius com Jerry Jemmott -----	43
Figura 16 - Escalas modais - (<i>Jaco Pastorius: Modern Electric Bass</i>) -----	44
Figura 17 - Trecho da partitura da música <i>Aria</i> , John Cage (1958) -----	48
Figura 18 - Exemplos de <i>duplo domínio</i> (Chico Gomes) -----	50
Figura 19 - Exemplos de <i>duplo domínio</i> em partitura -----	51
Figura - 20 - QR Code com a entrevista de Stanley Jordan (Um Café lá em Casa - Nelson Faria) -----	51
Figura 21 - Exemplos de <i>triplo domínio em tapping</i> - partitura -----	52
Figura 22 - QR Code de vídeo (demonstração de Chico Gomes) -----	52
Figura 23 - QR Code - vídeo da técnica <i>triplo domínio</i> , em <i>Meu Feroz Cavalinho</i> (Lêdo Ivo Jr.) -----	53
Figura 24 - Trecho de um exercício de <i>Thumb</i> , do método <i>Slap It! Funk Studies for The Electric Bass</i> , de Tony Oppenheim. -----	54
Figura 25 - QR Code - Vídeo perfil do Instagram Zap Music sobre Louis Johnson e Larry Graham -----	57
Figura 26 - QR Code - Quem inventou o Slap? Ricardinho Paraíso -----	57
Figura 27 - Victor Wooten - A Show of Hands -----	59

Figura 28 - Marcus Miller - <i>M²</i> -----	59
Figura 29 - Abraham Laboriel - <i>Guidum</i> (1994) -----	60
Figura 30 - Arismar do Espírito Santo - <i>Foto de Satélite</i> (2007) -----	60
Figura 31 - Arthur Maia - <i>Planeta Música</i> (2002) -----	61
Figura 32 - Primeiro álbum - <i>Nico Assumpção</i> (1981) -----	62
Figura 33 - QR Code de Nico Assumpção tocando <i>Vera Cruz</i> com Larry Coryell -----	62
Figura 34 - Disco - Mr. Big. <i>Addicted To That Rush</i> (1989) -----	62
Figura 35 - QR Code - Billy Sheehan (solo de baixo tocando várias técnicas) -----	63
Figura 36 - Dream Theater - <i>Images and Words</i> (1992) -----	63
Figura 37 - QR Code - John Myung executando as técnicas no baixo. Dream Theater - álbum <i>Images and Words</i> , 1992 -----	64
Figura 38 - Filipe Moreno - <i>Memórias</i> (2019) -----	64
Figura 39 - QR Code - Aperto - Filipe Moreno e Gilson Peranzetta -----	65
Figura 40 - Forma macro da composição <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> (Lêdo Ivo Jr.) -----	66
Figura 41 - Introdução da composição <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> (Lêdo Ivo Jr.) <i>Groove</i> do baixo com o saxofone barítono em contraponto com os demais instrumentos -----	67
Figura 42 - Baião em compassos 2/4 que se apresenta após a introdução. -----	68
Figura 43 - Modo Mixolídio -----	68
Figura 44 - Modo Lídio -----	69
Figura 45 - Trecho do Tema A <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> em modo Mixolídio -----	70
Figura 46 - Trecho do Tema C <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> em modo Lídio -----	70
Figura 47 - Padrão 1 da técnica estendida utilizada no Tema A de <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> -----	73
Figura 48 - Padrão 2 da técnica estendida utilizada no Tema B de <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> -----	73
Figura 49 - QR Code - vídeo relativo às técnicas estendidas do Tema A de <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> -----	74
Figura 50 - QR Code - vídeo relativo às técnicas estendidas do Tema B de <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> -----	74
Figura 51 - QR Code relativo à obra completa - <i>No Nordeste, a Salsa é Assim</i> (Lêdo Ivo Jr.) --	75
Figura 52 - QR Code - vídeo <i>No Nordeste, A Salsa é Assim</i> (Processo de gravação) -----	75

Figura 53 - Banco do Cavalo Marinho e os instrumentos -----	77
Figura 54 - Mulheres presentes participando da manifestação -----	77
Figura 55 - Forma macro - <i>Meu Feroz Cavalo Marinho (Lêdo Ivo Jr.)</i> . -----	78
Figura 56 - Técnicas estendidas do <i>tema A</i> sendo executadas em três funções de coordenação - -----	79
Figura 57 - QR Code das Técnicas Estendidas utilizadas no Tema A - <i>Meu Feroz Cavalo Marinho</i> . -----	80
Figura 58 - Técnicas estendidas do <i>tema B3</i> sendo executadas em duas funções de coordenação -----	81
Figura 59 - QR Code das técnicas estendidas do <i>tema B3</i> sendo executadas em duas funções de coordenação. -----	82
Figura 60 - Trecho do improviso do baixo (sons percussionista) -----	82
Figura 61 - QR Code - Trecho do improviso do baixo (sons percussivos). -----	83
Figura 62 - Da esquerda para a direita (Rodrigo Alves, Lêdo Ivo, José Mário e Thiago Laranjeiras). Momento após a gravação da música <i>Meu Feroz Cavalo Marinho - (Lêdo Ivo Jr.)</i> no Batuka Studio, em Carpina-PE, 2008. -----	83
Figura 63 - Forma Macro da composição <i>Brasilidade</i> . (Favor visualizar em modo paisagem) -- -----	87
Figura 64 - Marle Travis em performance. "Cannonball Rag" (Western Ranch Party, 1958) --- -----	89
Figura 65 - Trecho da preparação para o Tema B. -----	90
Figura 66 - QR Code - Exemplo da preparação do Tema B -----	90
Figura 67 - 2ª parte do trecho da preparação para o Tema B -----	91
Figura 68 - Tema B - Melodia acompanhada com ritmo de maracatu -----	91
Figura 69 - QR Code - 2º trecho da preparação em seguida o Tema B com o ritmo maracatu -- -----	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. BREVE HISTÓRIA DO CONTRABAIXO: DO ACÚSTICO AO ELÉTRICO	26
1.1 - O contrabaixo acústico	26
1.2 O baixo elétrico	30
1.3 Principais difusoras de informação acerca do instrumento	38
CAPÍTULO 2 - TÉCNICAS ESTENDIDAS	46
2.1 Algumas das técnicas estendidas no contrabaixo acústico	48
2.2 - Técnicas estendidas no baixo elétrico	49
2.3 - Alguns contrabaixistas nacionais e internacionais	58
CAPÍTULO 3 - MÚSICAS TRABALHADAS.....	66
3.1 - A música No Nordeste, a Salsa é Assim	66
3.1.1 - As técnicas estendidas no baixo elétrico utilizadas na música No Nordeste, a Salsa é Assim.....	71
3.2 - A música Meu Feroz Cavalo Marinho	75
3.2.1 - As técnicas estendidas no baixo elétrico utilizadas na música Meu Feroz Cavalo Marinho	79
3.3 - A música Brasilidade.	84
3.3.1 - Técnicas estendidas utilizadas na música Brasilidade.	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	94
ANEXOS	101

INTRODUÇÃO

No decorrer de sua história, o contrabaixo elétrico exerceu sua importantíssima funcionalidade natural de conduzir a base harmônica em vários estilos e gêneros da música popular. Como podemos observar ao longo dos anos, alguns baixistas começaram a explorar o instrumento de uma maneira diferente, tirando-o da condição de coadjuvante para a de ator principal, ou seja, passaram para ele o papel de solista. Músicos como Jaco Pastorius, Louis Johnson, Marcus Miller, Victor Wooten, Stanley Clarke, Nico Assumpção, Arthur Maia, Celso Pixinga, entre outros, exploraram as várias possibilidades sonoras que o instrumento permitia e foram muito além do acompanhamento, transformando a função do instrumento e explorando as suas técnicas estendidas.

Refletindo sobre estas questões comecei a desenvolver esta dissertação procurando entender e me aprofundar sobre as funções diversas que o contrabaixo elétrico pode exercer, tendo em vista que o instrumento não está apenas ancorado no trabalho de acompanhamento, condução ou groove. Podemos observar também, atualmente, que a maioria dos artistas, produtores musicais e ouvintes compartilham essa mesma ideia. Mas, podemos explicar e mostrar de forma fundamentada, o quanto o instrumento pode ir muito além do que geralmente é estabelecido pelo senso comum, ou seja, se explorado de várias maneiras, pode-se ampliar as suas possibilidades contrariando a ideia de muitos que o consideram em sua função única de acompanhamento.

Muito antes de idealizar este trabalho, não tinha a noção das possibilidades que se abririam quando descobri outras maneiras de explorar a sonoridade do contrabaixo elétrico. Era ainda muito ingênuo ao pensar que não se poderia pesquisar sobre outras formas de tocar o contrabaixo elétrico, mas, depois de estudar várias fontes relacionadas às técnicas estendidas passei a perceber a riqueza que é tratar sobre tal assunto. O motivo de pensar sobre essa discussão foi a sonoridade exótica que essas técnicas proporcionam, assim como as ações motoras necessárias que levam a determinadas possibilidades sonoras distintas dos sons convencionais do próprio instrumento.

A proposta desta dissertação é poder contribuir com a subárea da Performance, mais especificamente abordando técnicas estendidas no contrabaixo elétrico, analisando todos os processos utilizados nas composições do autor deste trabalho. As peças estudadas são: "No Nordeste, a Salsa é Assim", "Meu Feroz Cavalo Marinho" e "Brasilidade". Essas obras foram compostas abordando técnicas estendidas para o contrabaixo elétrico de quatro e seis cordas. Para mim, como músico instrumentista foi muito gratificante buscar um maior aprofundamento em relação a funcionalidade das técnicas estendidas, estudar de forma consciente como elas são grafadas, explorar o seu resultado sonoro e sobretudo buscar novas possibilidades que possam enriquecer esse campo que ainda carece de muito estudo e pesquisa. Aproveitar também os avanços tecnológicos através das mídias disponíveis e mostrar na prática como as técnicas estendidas são tocadas, foi um desafio, mas, é um recurso que se mostra atual e eficaz que se tornou de grande importância para este trabalho.

Dessa forma, considero que esta pesquisa se revelou, ao passo que foi amadurecendo, muito importante para mim, porque me deu um melhor embasamento e segurança para interpretar minhas composições, assim como, passar para os leitores, deste trabalho, uma visão consciente de como tocar as peças aqui estudadas. Esta foi uma das nossas preocupações ao longo da jornada percorrida durante todo o processo de estruturação desta dissertação.

Também motivado pelos ritmos que estão inseridos no contexto cultural da minha região, inspirando-me em alguns deles, compus as músicas que são o foco principal desta dissertação. Desde muito cedo, o contato com a diversidade rítmica e melódica que existe no meio onde nasci e me criei me encantou, por isso sempre procuro inseri-los em meus trabalhos composicionais. Foi nesse meio cultural que nasci em 15 de outubro de 1983 em Goiana, interior de Pernambuco, onde iniciei minha vivência musical. Comecei estudando com um teclado muito simples aos nove anos de idade, mas, por falta de um professor, perdi o estímulo e logo abandonei o instrumento. Então, aos treze anos, comecei a aprender violão com os amigos, de maneira informal, em meados de 1996, e com poucos meses de estudos comecei a frequentar ensaios de bandas de rock formadas pelos meus amigos. Um certo dia, faltou o baixista de uma das bandas, então fizeram-me um convite para suprir aquela vaga, mesmo sem nunca ter tocado contrabaixo elétrico. Então, comecei a aprender o instrumento, também, de maneira informal por meio de “dicas” de amigos da banda. Depois que tive acesso a um

instrumento emprestado¹, comecei a ouvir e estudar vários gêneros musicais, tais como: rock, baião, xote, forró, axé, pop, dance, música dos anos 80 e outros.

Posteriormente, conheci o baixista George Souza, que nessa época, era integrante da Banda Montagem (banda de baile de Natal-RN bastante conhecida na Zona da Mata Norte de Pernambuco) que sempre estava realizando apresentações em Goiana e nas cidades adjacentes. O vínculo de amizade foi se fortalecendo e George começou a orientar-me através de exercícios no contrabaixo. Ao chegar em casa, pela madrugada, ia logo estudar para não esquecer as técnicas que meu amigo havia me passado. Por residir em outra cidade, George decidiu gravar uma fita cassete contendo exercícios técnicos, e quando tivesse oportunidade de apresentar-se novamente em Pernambuco eu poderia mostrar à ele tudo aquilo que havia praticado.

Os exercícios contidos na fita variavam entre escalas e arpejos maiores, menores, escalas cromáticas e diminutas, frases melódicas, acordes, técnica de slap, pizzicato, entre outros. Além dos exercícios que eram executados por George, na fita, havia um repertório instrumental com baixistas conhecidos da época e que foi bastante explorado por mim que estudava todos os dias incessantemente, ouvindo muito e lembrando das técnicas aprendidas durante os encontros presenciais. Mas, alguns exercícios e ações motoras como algumas sequências de slap abrangendo *notas mortas* (notas percussivas e abafadas) eu não conseguia compreender, sendo assim, sempre esperava a oportunidade de George voltar à Mata Norte pernambucana para realizar as apresentações para que eu pudesse tirar as minhas dúvidas.

Essa foi a maneira como desenvolvi algumas habilidades que utilizo até os dias atuais para tocar o contrabaixo passando a aplicar as técnicas estudadas com muito mais liberdade na música do meu cotidiano. Desse modo, como dito anteriormente, por viver imerso em uma região multicultural de Pernambuco, nesta pesquisa, procurei trabalhar alguns ritmos da cultura popular nordestina, tais como: baião; cavalo marinho e maracatu de baque virado (ritmos da Zona da Mata Norte pernambucana), o samba; e a Salsa, gênero musical de outra nacionalidade, mas que é bastante conhecido em nosso país.

A partir desse universo, algumas possibilidades de técnicas estendidas foram inseridas e utilizadas nas músicas aqui trabalhadas. Sabemos que o Nordeste brasileiro, como um todo,

¹Presto aqui a minha sincera homenagem e agradecimento ao amigo e músico *Nicolas* (in memoriam), conhecido por todos do município de Goiana-PE pelo pseudônimo *Tubarão*. Pois o instrumento emprestado era dele, que não apenas emprestava o baixo elétrico, mas qualquer equipamento que precisássemos. Também ao seu irmão *Vilmar Gomes* pelo convite para integrar à banda de rock Holy Smooke, em 1996, formada por adolescentes. Esse convite foi o norte para que eu pudesse definir a minha escolha profissional enquanto músico e professor de música até hoje.

possui uma grande riqueza cultural, e que de certa forma, acaba por influenciar o instrumentista em vários fatores, sobretudo em sua forma de se expressar, de agir, de compor, mesmo que busque outras influências. E por qual motivo não trabalhar os elementos nordestinos nas universidades e/ou conservatórios com mais propriedade? Em relação ao ensino, Bollos (2008), em sua pesquisa, ressalta a necessidade da implementação do ensino de Música Popular nas universidades, bem como uma bibliografia básica para a formação do instrumentista inserido nesse âmbito. Entretanto, na Música Erudita já existem pré-definidos uma bibliografia e um currículo básico que orientam uma estruturação satisfatória dos cursos voltados à esse tipo de música. Dessa forma, acreditamos que este trabalho trará uma contribuição bastante significativa para a nossa área, provocando discussões e trazendo inovações relevantes nas áreas de ensino e performance. Diante da construção dessa dissertação, veio a seguinte indagação: Por que não atrelar esse contexto da Música Popular, à vivência da cultura regional, em que podemos aproveitar os ritmos da Zona da Mata Norte de Pernambuco, bem como do Nordeste e do Brasil, às técnicas do contrabaixo elétrico? Se pararmos para pensar e pesquisar, encontraremos trabalhos que tratam da história do baixo elétrico e alguns que abordam questões estruturais e analíticas que observam por exemplo, como a harmonia é conduzida pelo instrumento. Mas, trabalhos que tratam da performance musical e interpretativa em relação a esse instrumento infelizmente ainda são raros. Dessa forma, acredito que esta dissertação deixa uma contribuição positiva à nossa área trazendo para o meio acadêmico, assuntos que ainda são abordados pela nossa comunidade de modo muito superficial.

Em relação a sua história, o instrumento foi criado em 1951 por Léo Fender, na tentativa de facilitar para o baixista, na locomoção, na amplificação do som por meio de captadores com ímãs e, que por possuir um corpo maciço, favoreceu novas possibilidades de tocar o instrumento. O baixista Bill Johnson, durante uma apresentação em Shreveport com a Creole Jazz Band em 1911, orquestra de New Orleans, teve o seu arco quebrado, e mesmo assim ele teve que dar continuidade ao concerto, tocando, mas de forma dedilhada (*pizzicato*). A partir daí o contrabaixo no jazz passou a ser tocado dessa forma, sabendo-se que até aquele momento, o arco era imprescindível para tocar o contrabaixo, e a técnica de *pizzicato* (dedilhada), por sua vez, era tida sempre em segundo plano (Berendt e Huesmann, 2014, p. 392). Para Turetzky, (1974), o campo jazzístico nessa época se abriu à busca por novas sonoridades e técnicas, principalmente por parte dos baixistas, havendo também uma maior

“liberdade e ousadia”, como menciona Lago, (2015, p. 17). Para corroborar com estas ideias, Sá (2007) vem destacar que:

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

Segundo menciona Pizzol (2017) em seu trabalho, alguns baixistas contemporâneos, que foram influenciados pela forma na qual o baixista Jaco Pastorius executava suas linhas de baixo, também utilizando harmônicos e acordes, refletiram na estética musical que vem reformulando as convenções associadas à performance no instrumento, favorecendo uma técnica parecida com a da guitarra, mas guardando suas particularidades. Dessa forma, podemos observar através da história, dois fatores interessantes e importantes que geraram profundas modificações na maneira de tocar o contrabaixo elétrico que são: uma mudança muito clara de parâmetro, que expandiu as possibilidades do instrumento como solista, assim como as técnicas expandidas que abriram um novo mundo a ser explorado. Como veremos no decorrer deste trabalho, foi a partir dessas observações que resolvemos trabalhar através das composições aqui estudadas as nuances que a técnica do contrabaixo elétrico nos possibilita dentro do universo aqui proposto.

Quando iniciamos esta dissertação, através de um levantamento bibliográfico, constatamos a existência de vários trabalhos publicados envolvendo diversas subáreas da música, sobretudo as que envolvem a performance musical. Em se tratando deste assunto, esses escritos geralmente abordam questões ligadas aos instrumentos de sopro, madeiras e metais, e cordas friccionadas, como o violino e o contrabaixo acústico. Nesse campo, podemos citar por exemplo, importantes pesquisas de Fausto Borém e Sônia Ray, mas sobre o contrabaixo elétrico no Brasil, constatamos que as abordagens ainda são poucas, pois pesquisamos em várias fontes tais como congressos, anais de eventos, artigos científicos, trabalhos acadêmicos, entre outros, e foram encontrados poucos em comparação a outros instrumentos. Dessa maneira, ao compararmos os trabalhos da nossa área àqueles relacionados à performance em outros instrumentos, observamos uma produção destes, bem maior, e quando se trata da referida subárea, temos que nos valer, muitas vezes dessas pesquisas em outros instrumentos para que o trabalho fique devidamente fundamentado. Nesse sentido, esse é um ponto bastante positivo, pois várias questões relacionadas a performance já estão bastante embasadas em relação a

outros instrumentos e nos dão base para prosseguirmos com nossas investigações acerca do contrabaixo elétrico.

Como sabemos, o contrabaixo elétrico é um instrumento relativamente novo e que está em constante evolução em relação à sua forma de construção, em suas técnicas, em suas formas de tocar. Baixistas com diversas formas de pensar e de executar o instrumento vêm trazendo novas possibilidades para a área do contrabaixo elétrico, como bem expressa em sua pesquisa que investiga a incorporação das técnicas estendidas de harmônicos e acordes nas performances no Jazz Brasileiro. Seguindo essa linha, Pizzol (2018) nos diz que:

A busca por novas formas de expressão musical direcionou os estudos técnicos dos instrumentos musicais para a investigação de formas não convencionais de produção de som. Com o auxílio destas formas, denominadas técnicas estendidas, novas estéticas musicais podem ser desenvolvidas. (PIZZOL, 2018, p. 12)

Observando esse modo de pensar, podemos deduzir indo um pouco mais longe, que diversas técnicas estendidas podem ser agregadas aos gêneros e aos instrumentos, e que a partir dessas ideias, podemos aplicar determinadas técnicas ao contrabaixo elétrico, sobretudo na música popular, envolvendo pizzicato, slap, notas percussivas e várias outras. Tudo isso pode ser aplicado à música popular brasileira mais precisamente àquelas oriundas da Zona da Mata Norte e Sertão de Pernambuco, em que são dadas ênfases neste trabalho aos ritmos regionais, tais como: Baião, Cavalo Marinho, Maracatu, Samba. Vale salientar que em uma das músicas que farão parte da dissertação, além dos ritmos nordestinos, haverá também a presença da Salsa, onde a mão direita do contrabaixista simulará a clave da salsa em junção com um baião feito na mão esquerda. Com isso, haverá um contraponto de movimentos técnicos entre as duas mãos, mas trazendo um resultado positivo e que não venha comprometer a essência das músicas e dos gêneros.

Portanto, esse trabalho tem a potencialidade de contribuir com a comunidade de baixistas e/ou para quem queira pesquisar sobre a subárea da Performance. Sendo assim, esperamos poder colaborar com a nossa área oferecendo um material novo a ser explorado que possa servir também de incentivo para futuras pesquisas.

Para a construção deste trabalho foi realizada uma revisão de literatura em que consultamos fontes como métodos de contrabaixo, revistas informativas especializadas sobre o instrumento e trabalhos acadêmicos com o intuito de auxiliar na fundamentação teórica envolvendo leitura e análise de publicações relevantes para compreender as diferentes técnicas

e abordagens no contrabaixo elétrico. Também foi feita uma análise pessoal e reflexiva, pois foi possível compartilhar sobre a minha experiência e prática musical, bem como as influências necessárias que me auxiliaram a tocar as técnicas estendidas e inserir em minhas composições. Com isso, pude refletir sobre a aplicação das técnicas estendidas na literatura e como elas se manifestam nas músicas trabalhadas nesta pesquisa. Para atingirmos o nosso objetivo, tivemos que seguir os seguintes passos. Inicialmente, fizemos uma coleta de dados na qual buscamos identificar através dos mais variados meios de informações a existência da utilização de técnicas estendidas para o contrabaixo elétrico. Buscamos também, por meio de uma bibliografia especializada entender e aprofundar questões ligadas aos ritmos e gêneros utilizados nas músicas a serem aqui analisadas. Em seguida, foram escolhidas três músicas para serem trabalhadas que foram: No Nordeste a Salsa é Assim, Meu Feroz Cavalo Marinho e Brasilidade. Mostrei suas formas macro para que o leitor desta pesquisa possa entender como elas foram estruturadas e em seguida, separei alguns trechos para mostrar como as técnicas são utilizadas. Também gravei vídeos demonstrativos para que o leitor possa usar esse recurso além da parte escrita que mostra como a música é tocada. Desse modo, em relação ao nosso objetivo principal nos dispusemos a refletir algumas técnicas estendidas no contrabaixo elétrico e como elas são trabalhadas nas três músicas já citadas. Tratando-se de objetivos específicos, esperamos contribuir com a nossa área e compartilhar as técnicas estendidas utilizadas nas composições em questão refletindo sobre sua aplicação na literatura e como elas se manifestam nas músicas trabalhadas nesta pesquisa.

Também foi nossa intenção demonstrar a aplicação concreta das técnicas estendidas discutidas, utilizando exemplos claros de como são utilizadas na prática e despertar o interesse dos contrabaixistas e/ou pesquisadores a explorar e produzir mais estudos voltados ao instrumento e que também estejam vinculados à música regional; desconstruir a ideia enraizada de que o baixo elétrico foi idealizado apenas para a função de acompanhamento, levadas ou *grooves*, atentando para outras possibilidades, como por exemplo performance solo.

Quando iniciamos nossa dissertação, partimos de um ponto necessário e fundamental para que, sobre ele, pudéssemos embasar o nosso trabalho, esse ponto determinante e muito importante em qualquer pesquisa acadêmica é a questão norteadora. Sabemos que as pesquisas acadêmicas são estruturadas a partir de questionamentos e suas respostas se transformam em trabalhos que poderão servir como base para muitas outras. Dessa forma, buscamos elaborar nossa questão estrutural de forma bem embasada e clara para que pudéssemos caminhar com

firmeza sobre o objeto focal do nosso trabalho e ela se configurou da seguinte maneira: Quais são as técnicas estendidas usadas no contrabaixo elétrico e de que forma podemos utilizá-las nas composições aqui estudadas?

A partir desta questão pudemos observar inicialmente, que adentramos no campo da “pesquisa nas artes”, que de acordo com o pesquisador Daniel Lemos Cerqueira:

São os estudos onde as práticas artísticas são tanto o objeto da pesquisa quanto parte do método. Logo, não há separação entre o objeto – a prática – e o pesquisador – inserido na prática. Também não há diferença entre teoria e prática, pois ambas estão presentes simultaneamente. (CERQUEIRA, 2017. p. 2)

Ainda de acordo com o referido autor, os artistas quando realizam as atividades que lhes são inerentes se utilizam de habilidades sensoriais e intelectuais específicas, como por exemplo os músicos, que para tocar seu instrumento, compor suas músicas ou cantar, estão fazendo uso de habilidades auditivas e motoras. Por suas características esse conhecimento não pode ser integralmente documentado e os estudiosos desse tipo de pesquisa referem-se a ele como “conhecimento incorporado”. O autor considera também, que: “Os resultados dessas pesquisas muitas vezes não podem ser publicados na forma de textos acadêmicos, requerendo recursos multimídia – como, por exemplo, gravações em áudio ou vídeo” (CERQUEIRA, 2017. p. 2). Reforçando esse ponto de vista, (LOPEZ-CANO, 2015, p. 71) nos diz que: esse modelo consiste em “um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática”, e complementa junto com outro autor: “em geral, aborda questões e problemas que não podem ser tratados em contextos carentes de um alto nível de prática artística ou sem a participação de profissionais artísticos”[1] (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 41, tradução nossa).

Desse modo, corroboramos com as ideias desses autores, especificamente quando observamos as características de nossa pesquisa, onde utilizamos recursos de multimídia para transmitir aos leitores deste trabalho uma visão mais aprofundada e fiel das técnicas que abordamos aqui.

Este trabalho também configura-se como uma pesquisa aplicada, uma vez que os resultados obtidos poderão ser aplicáveis no meio musical, onde os baixistas poderão tocar as músicas aqui estudadas ou utilizar de maneira eficaz em outras composições as técnicas aqui trabalhadas.

Esta pesquisa caracteriza-se ainda, como sendo Autoetnográfica que por sua vez se revela como uma abordagem qualitativa onde podemos observar a utilização de elementos

autobiográficos e etnográficos na qual o pesquisador sendo músico, trabalha suas próprias experiências como ouvinte ou participante em vivências musicais. A pesquisadora Rebeca Vieira de Queiroz Almeida, que corrobora com o nosso ponto de vista, assim define a autoetnografia:

O termo autoetnografia é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural (ALMEIDA, 2020 p. 1066).

Outra definição importante que define bem esse tipo de pesquisa e que nos dá base para o nosso trabalho é esta de Benetti, que endossa a autoetnografia como um método de investigação artística:

[...] a autoetnografia é um método adequado de pesquisa relacionado a performance musical na medida em que registra de forma eficiente o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução) (BENETTI, 2017, p. 147)

Desse modo, deixamos aqui registrado como a nossa dissertação está estruturada em relação à pesquisa que foi desenvolvida, levando-se em consideração suas principais características, frisando ainda, que foi a partir delas que se desenvolveu todo o nosso trabalho.

[1] “En general, aborda preguntas y problemas que no pueden ser atendidas en contextos carentes de un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos”.

CAPÍTULO 1. BREVE HISTÓRIA DO CONTRABAIXO: DO ACÚSTICO AO ELÉTRICO

1.1 - O contrabaixo acústico

A pesquisa acadêmica em Música, especificamente àquela ligada ao contrabaixo vem conquistando espaço nos últimos anos, tendo em vista que no início da utilização dos registros graves como instrumento acompanhador, ele desempenhava um papel bastante específico. Entretanto, hoje temos visto uma gama de possibilidades e formas, diversas maneiras de explorar, tocar e pensar o instrumento, tanto em relação ao acústico quanto ao elétrico. Segundo a revista Cover Baixo - em sua primeira edição, de setembro de 2002, em relação a história do contrabaixo - entre os luthiers existiam segredos que eram guardados a sete chaves, no tocante a forma de construir o contrabaixo acústico. Desde o seu processo de criação até os mínimos detalhes de quais madeiras, vernizes ou peças eram utilizadas nos instrumentos, pois, esses construtores não queriam que esses conhecimentos fossem revelados ou disseminados.

Infelizmente, muitos segredos, principalmente os dos instrumentos que emitem notas graves, foram sepultados juntamente com os seus artesãos.

Segundo Wood (2002), numa matéria da primeira edição da Revista Cover Baixo, registros rudimentares apontam para o nascimento do contrabaixo a partir da segunda metade da Idade Média, século XIII, aproximadamente em 1200, estando ligado à família das ‘violas’, que se dividem em dois grupos, tais como as de braço e as de perna. A música executada nessa época era resumida em suas partes, composta de no máximo duas ou três vozes, sobretudo no número de notas, além do mais era um tipo de música que soava muito aguda. O contrabaixo acústico, também conhecido como contrabaixo de cordas, é um dos mais antigos e fundamentais da família dos instrumentos de cordas. (WOOD, Nilton. REVISTA COVER BAIXO, nº 1, 2002, pág.32).

No século XV, em meados de 1450 foi inclusa uma quarta voz, passando então a utilizar registros mais baixos e que veio a propor outra característica e inovação para a música da época, então a falta do grave era bastante reclamada.

[...] construtores vêm tentando fazê-los mais volume sonoro. Designers de instrumentos do século XV até os dias de hoje fizeram e fazem experimentos sem fim para construir um baixo que produza sons de baixa frequência fortes, limpos e que se projetem bem. (ROBERTS, 2001, p. 20, tradução nossa).

Também, nesse período surgiu o violone, sendo o parente mais próximo do contrabaixo orquestral, e que no século XVII, desse instrumento surgiu a viola contrabaixo, que passou a ser ainda o maior de todos os instrumentos da família. Então, na segunda metade do século XVIII, o contrabaixo separou-se do violone e no final do mesmo século adquiriu a sua forma estrutural definitiva. (WOOD, Nilton. REVISTA COVER BAIXO, nº 1, 2002, pág.32). Sua história remonta ao período do Renascimento, por volta do século XVI, quando começou a aparecer em forma primitiva. O violone e a viola da gamba tiveram influências significativas no desenvolvimento do contrabaixo acústico. O violone, um antecessor do contrabaixo, era um instrumento de cordas da família dos violinos, com um tom profundo e ressonante. Sua construção e afinação contribuíram para o design inicial do contrabaixo acústico. Enquanto isso, a viola da gamba, com sua rica história e variedade de tamanhos, também influenciou a ergonomia e a técnica de execução do contrabaixo acústico. Ambos os instrumentos forneceram um modelo para a produção de som grave, que é uma característica distintiva do contrabaixo acústico. Além disso, as técnicas de execução e ornamentação desenvolvidas pelos músicos que tocavam violone e viola da gamba foram adaptadas e incorporadas ao repertório e à prática musical do contrabaixo acústico.

A revista Cover Baixo ainda menciona que naquela época o nome *gige*, que era dado tanto a rabeca, quanto ao *guitar-fiddle*, que era uma espécie de violão parecido com o violino e que também era citado em vários países da Europa, mais especificamente na Alemanha, os instrumentos tocados com arco tinham o nome de *gige*, sendo então classificados como grandes ou pequenos. Então, a solução encontrada pelos construtores foi justamente a reconstrução dos mesmos instrumentos existentes, sendo então em uma maior escala (tamanho), sem alterar a sua forma de construção.

Essas influências históricas e técnicas continuam a ser uma parte importante da tradição do contrabaixo acústico, enriquecendo seu repertório e expandindo suas possibilidades expressivas. Ao longo dos séculos, os luthiers desempenharam um papel crucial na evolução do contrabaixo acústico. Eles refinaram continuamente sua construção, experimentando com

diferentes materiais, dimensões e técnicas de fabricação para aprimorar seu som e tocabilidade. O contrabaixo acústico continuou a evoluir tanto em termos de design quanto de técnica de execução. No século XVIII, o instrumento ganhou destaque nas orquestras sinfônicas, desempenhando um papel crucial na seção de cordas graves. Grandes compositores como Johann Sebastian Bach e Ludwig van Beethoven escreveram peças importantes que destacavam o contrabaixo como instrumento solista e de acompanhamento.

Um dos momentos marcantes na história do contrabaixo acústico ainda no século XVIII, quando músicos virtuosos como Domenico Dragonetti emergiram. Dragonetti, nascido em Veneza em 1763, era um contrabaixista virtuoso e compositor cujo talento e influência ajudaram a elevar o status do contrabaixo como um instrumento solista respeitado. Sua técnica avançada e sua capacidade de explorar todo o potencial musical do instrumento inspiraram gerações de músicos. Moore (2012), em *The Double Bass: Its History and Construction*, oferece uma análise detalhada sobre a história e evolução do contrabaixo acústico. Nesta obra, Moore explora os primórdios do instrumento e examina os diferentes estágios de sua evolução ao longo dos séculos. Ele destaca a importância dos luthiers na adaptação e aprimoramento do contrabaixo, desde suas origens até sua forma moderna. Outro autor relevante é Blood (2000), cujo trabalho *The Double Bass: A Research Guide* fornece uma visão abrangente sobre o papel do contrabaixo na música. Blood analisa o impacto de músicos notáveis como Dragonetti na história do instrumento, destacando suas contribuições para o seu desenvolvimento técnico e expressivo. Esses estudos não apenas documentam a jornada do contrabaixo acústico ao longo dos séculos, mas também evidenciam a importância dos luthiers e músicos virtuosos na sua evolução.

O instrumento tem desempenhado um papel crucial na música erudita ao longo dos séculos. Desde sua introdução, tem sido uma peça fundamental em diversos contextos musicais, desde a música de câmara até as grandes obras sinfônicas. Na música erudita do período barroco, o contrabaixo acústico frequentemente fazia parte do baixo contínuo, fornecendo a base harmônica e rítmica nas obras de compositores como Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel. Durante o período clássico, o contrabaixo assumiu um papel mais proeminente na orquestra, com compositores como Haydn e Mozart escrevendo partes distintas para o instrumento em suas sinfonias e concertos.

No século XIX, o contrabaixo acústico continuou a evoluir e expandir suas possibilidades técnicas e expressivas. Compositores românticos como Beethoven, Schubert e Brahms exploraram a riqueza sonora do instrumento em suas composições sinfônicas e de câmara. No século XX, o contrabaixo acústico desempenhou um papel cada vez mais diversificado na música erudita. Compositores como Stravinsky, Bartók e Mahler desafiaram os limites tradicionais do instrumento, explorando novas técnicas e texturas sonoras. Além disso, o contrabaixo acústico foi frequentemente destacado como instrumento solista em concertos e recitais. Hoje, o contrabaixo acústico continua a ser uma parte essencial da música erudita, com um repertório vasto e variado que abrange desde obras solo até composições para grandes formações orquestrais. Sua versatilidade e capacidade de fornecer uma base sólida e expressiva para a música tornam-no indispensável em praticamente todos os gêneros e estilos dentro do mundo da música erudita.

Na música popular, o contrabaixo acústico desempenhou um papel fundamental em uma variedade de gêneros ao longo do tempo. Sua história na música popular remonta ao início do século XX, quando era comumente utilizado em estilos como jazz, blues, folk e música country. No jazz, o contrabaixo acústico foi um dos instrumentos centrais na formação do estilo. Segundo Gioia: “O contrabaixo acústico é um dos instrumentos mais importantes no jazz, fornecendo a base harmônica e rítmica para os conjuntos de jazz desde seus primórdios.” (GIOIA, 1997, p. 45)

Desde os primórdios do jazz de Nova Orleans até o swing e o bebop, o contrabaixo acústico proporcionou o fundamento rítmico e harmônico essencial para as bandas e grupos de jazz. Músicos lendários como Charles Mingus e Ray Brown exploraram as possibilidades expressivas do instrumento, contribuindo para sua evolução na música popular.

No blues e no folk, o contrabaixo acústico muitas vezes acompanhou guitarristas e vocalistas, fornecendo uma base sólida para a música. Para Oakley: “no blues, o contrabaixo acústico muitas vezes é tocado de forma simples, com linhas de baixo que fornecem a estrutura rítmica e harmônica para a música.” (OAKLEY, 2003, p. 78)

Em estilos como o blues rural do Delta do Mississippi e o folk tradicional americano, o contrabaixo acústico era frequentemente tocado de forma simples, mas eficaz, contribuindo para o ritmo e a sonoridade característica desses gêneros. Para Peterson: “na música country, o

contrabaixo acústico é frequentemente tocado com a técnica de slap, adicionando um groove característico às canções country tradicionais. (PETERSON, 2015, p. 92). Muitas vezes tocado com técnica de slap (batida percussiva das cordas contra o braço do instrumento), o instrumento adiciona um groove distintivo à música country, tanto nas gravações de estúdio quanto nas performances ao vivo.

Ao longo das décadas, o contrabaixo acústico continuou a ser uma peça importante na música popular, adaptando-se a uma variedade de estilos e contextos. Mesmo com o surgimento do baixo elétrico nas décadas de 1950 e 1960, o contrabaixo acústico manteve sua relevância em muitas formas de música popular, seja como instrumento principal ou como parte de uma seção rítmica maior.

No século XX, o contrabaixo acústico expandiu seu alcance para uma variedade de gêneros musicais, incluindo jazz, música popular e música experimental. Músicos como Charles Mingus, Ray Brown e Jaco Pastorius foram fundamentais para elevar o contrabaixo a novos patamares de virtuosismo e criatividade. Nas biografias, *Mingus de Brian Priestley*, *Ray Brown: Legendary Jazz Bassist* de Christian McGowan e *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius* de Bill Milkowski, são apresentados relatos detalhados das contribuições desses músicos para a história do contrabaixo acústico. Apesar da crescente popularidade do contrabaixo elétrico a partir da década de 1950, o contrabaixo acústico manteve sua importância e relevância na música contemporânea. Luthiers modernos continuam a aprimorar o design e a construção do instrumento, garantindo que ele permaneça uma parte vital da tradição musical por muitos anos vindouros.

1.2 O baixo elétrico

Para o contrabaixo acústico, pouco antes do início do século XX, havia um certo problema em relação ao volume de sua sonoridade para que o instrumento pudesse ser ouvido nas orquestras, bandas e gravações. Então, alguns experimentos começaram a ser feitos, segundo Karen Peterson (2021), no ano de 1899, em busca da amplificação do som dos violinos, John Matthias Augustus Stroh conseguiu patentear o Violino Stroh, com as características de um corpo de violino maciço, em formato cilíndrico, contendo um diafragma, uma corneta como de um gramofone, caixa de pinos na mesma ideia de um violino. Registramos aqui, esta

tentativa de "aumentar" a sonoridade da família das cordas que já aponta para a necessidade de um instrumento que pudesse ter uma sonoridade mais aproximada daqueles que executavam a música popular que estava em franco desenvolvimento nesta época, como por exemplo a bateria. Nesse contexto, destacamos o surgimento do baixo elétrico, cuja história remonta ao início do século XX.

Figura 1 - Violino Stroh, patenteado em 1899, por John Matthias Augustus Stroh.



Fonte - site stringmagazine.com (2024)

Ele surgiu como uma resposta à necessidade de um instrumento que pudesse ser de fácil locomoção para as apresentações, ensaios e que fornecesse também um suporte sólido para a seção rítmica de uma banda, especialmente no jazz e no blues. Segundo Tony Bacon e Barry Moorhouse em "The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars" (1995), a necessidade de um instrumento que fornecesse uma linha de baixo audível em grandes bandas e orquestras no início do século XX impulsionou o desenvolvimento do baixo elétrico. Eles destacam o papel de baixistas pioneiros como Bill Johnson, que ganhou destaque na década de 1920 em bandas de jazz de Nova Orleans. Os autores também mencionam que o contrabaixo acústico era muitas vezes difícil de se ouvir em ambientes barulhentos ou em gravações, o que levou ao surgimento da ideia de um baixo elétrico.

Para se chegar ao que é o baixo elétrico hoje, foi necessário o desenvolvimento de alguns protótipos, um deles foi o *Mandobass*, que foi um dos primeiros experimentos de baixos elétricos da década de 1920. Foi criado pelo inventor Paul Tutmarc, que é mais conhecido por seus trabalhos pioneiros no desenvolvimento do baixo elétrico. O *Mandobass* tinha um corpo semelhante ao de um banjo, com quatro cordas e um braço curto. Era projetado para ser tocado

verticalmente, como um contrabaixo, e foi uma das primeiras tentativas de eletrificar o som do baixo para torná-lo mais audível em bandas e orquestras.

Figura 2 - Mandobass



Mandobass. Fonte: internet.

Embora o *Mandobass* não tenha alcançado grande sucesso comercial, ele representa um marco importante na história do baixo elétrico, demonstrando os primeiros esforços para criar um instrumento que pudesse fornecer uma linha de baixo amplificada. Paul Tutmarc continuou a trabalhar no desenvolvimento de baixos elétricos, eventualmente criando o *Audiovox 736 Bass Fiddle* na década de 1930, que foi um dos primeiros baixos elétricos de braço sólido a ser comercializado. O instrumento tinha um corpo semelhante ao de um violino, com quatro cordas e um captador magnético.

Figura 3 - Audiovox 736 Bass Fiddle.



Fonte: internet.

Figura 4 - Paul Tutmarc os instrumentos da Audiovox



Fonte: JIVE TIME RECORDS.

Figura 5 - Catálogo da Audiovox com modelos de guitarra e o baixo

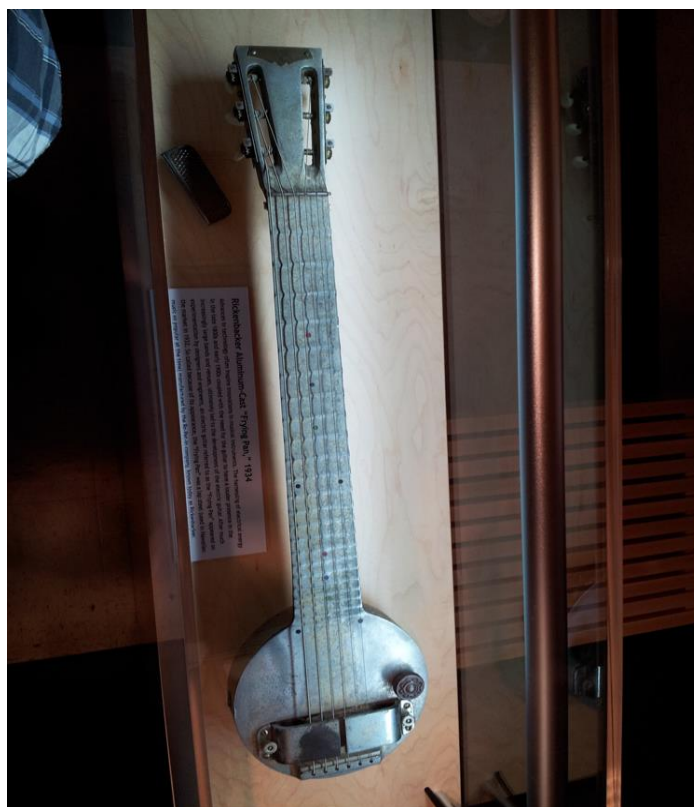


Fonte: JIVE TIME RECORDS.

Esses primeiros experimentos, como o Mandobass, lançaram as bases para o desenvolvimento do baixo elétrico moderno e influenciaram o trabalho de outros inventores e luthiers nas décadas seguintes.

Outro protótipo foi o *Rickenbacker "Frying Pan"* projetado por George Beauchamp e Adolph Rickenbacker em 1931, o "Frying Pan" foi um dos primeiros baixos elétricos de produção em massa. Tinha um corpo redondo de metal e um único captador magnético.

Figura 6 - Rickenbacker “Frying Pan”.



Fonte: internet.

Gibson Electric Bass: a marca começou a experimentar com baixos elétricos na década de 1930, produzindo alguns protótipos experimentais. Estes incluíam o baixo elétrico de violino, que tinha um corpo semelhante ao de um violino e um captador magnético.

A Gibson havia experimentado com instrumentos eletricamente amplificados já na década de 1920, mas eles não eram realmente considerados comercialmente viáveis até a década de 1930, com a popularização das guitarras havaianas. A Gibson produziu uma série de instrumentos equipados com captadores: guitarras, banjos e bandolins; e um baixo, produzido entre 1938 e 1940. Apenas dois exemplares foram construídos, um indo para o baixista de Les Paul, cunhado de Wally Kamin, o outro ilustrado aqui. Embora seja um instrumento bom, os amplificadores ainda não estavam em um estágio que pudessem reproduzir o instrumento de forma eficaz. A guerra eclodiu e o desenvolvimento de novas guitarras e amplificadores foi suspenso. (tradução nossa)²

² Gibson had experimented with electrically amplified instruments as early as the 1920s, but they were not really considered commercially viable until the 1930s, with the popularisation of Hawaiian guitars. Gibson produced a number of instruments fitted with pickups: guitars, banjos and mandolins; and a bass, produced sometime between 1938 and 1940. Only two examples were built, one going to Les Paul's bassist, brother-in-law Wally Kamin, the

Figura 7 - Gibson Electric bass (protótipo feito em 1938)



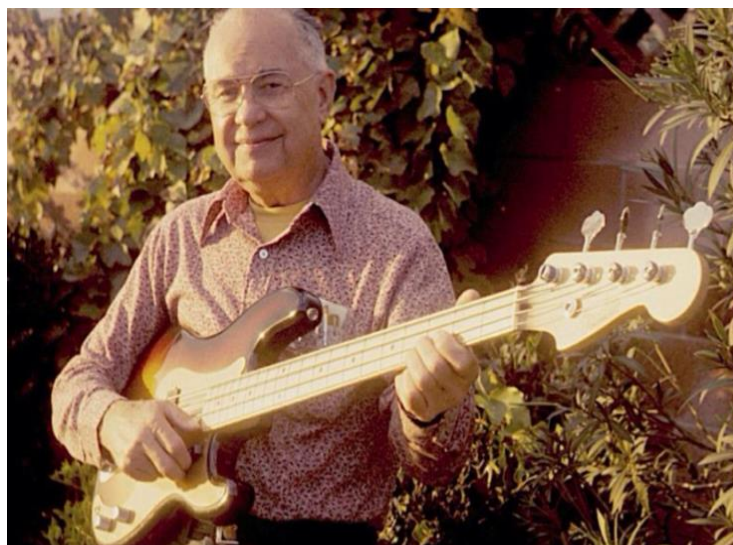
Fonte: Flyguitars.com

No site (<https://flyguitars.com>) menciona que o primeiro baixo da Gibson não foi um modelo de produção, mas que houve uma tendência de elogios para o Gibson EB em formato de violino da década de 1950.

Antes do surgimento do Precision Bass da Fender, o instrumento que mais se aproximou dos mais vendidos hoje foi o Audiovox 736 Bass Fiddle, porém não teve sucesso em vendas. Os músicos queriam um instrumento que tivesse a mesma amplitude da guitarra elétrica. Com a criação do baixo elétrico em 1950 por Léo Fender, o instrumento passou a ser bem aceito e começou a ser comercializado em 1951, na tentativa de facilitar para o baixista, na locomoção, na amplificação do som por meio de captadores com ímãs, que por possuir um corpo maciço e proporcionar uma postura diferente, o instrumento favoreceu novas possibilidades de tocar.

other pictured here. Although a nice instrument, amplifiers were not yet at a stage that they could reproduce the instrument effectively. War broke out and development of new guitars and amplifiers were put on hold.

Figura 8 - Clarence Leonidas Fender (Léo Fender) e o Precision Bass



Fonte: DEYN (2021).

Figura 9 - Fender Precision Bass



Fonte: DEYN (2021)

A invenção do Precision Bass pela Fender em 1951. Segundo Jim Roberts em "How the Fender Bass Changed the World", o Precision Bass "tornou-se o modelo de baixo elétrico mais popular do mundo e ajudou a transformar o som da música popular". Bill Milkowski, em "Rockers, Jazzbos & Visionaries", observa que o baixo elétrico foi fundamental na evolução do jazz, rock e música pop, fornecendo uma base sólida para os músicos improvisarem e experimentarem novos estilos.

[...] construtores vêm tentando fazê-los mais volume sonoro. Designers de instrumentos do século XV até os dias de hoje fizeram e fazem experimentos sem fim

para construir um baixo [se referindo a todos os instrumentos de registro grave] que produza sons de baixa frequência fortes, limpos e que se projetem bem. (ROBERTS, 2001, p. 20, tradução nossa)

Jaco Pastorius, conforme destacado em "Jaco: The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius" por Bill Milkowski, também teve um papel importante na história do baixo elétrico, revolucionando a forma como é tocado e percebido.

O baixista Bill Johnson, durante uma apresentação em Shreveport com a Creole Jazz Band em 1911, orquestra de New Orleans, teve o seu arco quebrado, e mesmo assim ele teve que dar continuidade ao concerto, tocando, mas de forma dedilhada (pizzicato). A partir daí o contrabaixo no jazz passou a ser tocado dessa forma, sabendo-se que até esse momento, o arco era imprescindível para tocar o contrabaixo e a técnica de pizzicato (dedilhada), por sua vez, era tida sempre em segundo plano (Berendt e Huesmann, 2014, p. 392). Para Turetzky (1974), mais especificamente os baixistas, o jazz, nessa época, possibilitou a busca por novas sonoridades e técnicas. Houve também uma maior liberdade e ousadia, como menciona Lago, (2015, p. 17). Para corroborar, Sá (2007) vem destacar que:

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

Segundo menciona Pizzol (2017) em seu trabalho, alguns baixistas contemporâneos, que foram influenciados pela forma na qual o baixista Jaco Pastorius executava suas linhas de baixo, também utilizando harmônicos e acordes, refletiram na estética musical que vem reformulando as convenções associadas à performance no instrumento, favorecendo uma técnica parecida com a da guitarra, mas com suas peculiaridades.

Algumas das fontes de pesquisa como as revistas *Cover Baixo* e *Bass Player* que vem disseminando informações relevantes sobre a área dos contrabaixos acústico e elétrico na música popular. Dentre essas informações constam sobre a história do instrumento, análises de equipamentos transcrições de linhas de baixo e de músicas que fazem parte do repertório do instrumento, sobretudo diversas entrevistas com baixistas nacionais e internacionais.

1.3 Principais difusoras de informação acerca do instrumento

Uma das fontes de informações populares sobre o contrabaixo mais antiga que podemos citar são as revistas internacionais que circulavam na década de 1960 trazendo os mais diversos tipos de assuntos referentes ao citado instrumento. Entretanto, o acesso a esse meio informativo era bastante complicado, uma das barreiras que tínhamos que enfrentar era o idioma, pois as primeiras edições das revistas eram de origem americana. Mas, podemos registrar aqui a importância desse meio de comunicação que vigorava em uma época em que a internet não oferecia a acessibilidade que nós temos hoje. É importante para este trabalho mencionarmos fontes que consideramos relevantes para a área dos contrabaixos elétrico e acústico abordando o contexto da música popular, bem como as contribuições proporcionadas por elas aos mais diversos campos de conhecimento relativos aos citados instrumentos.

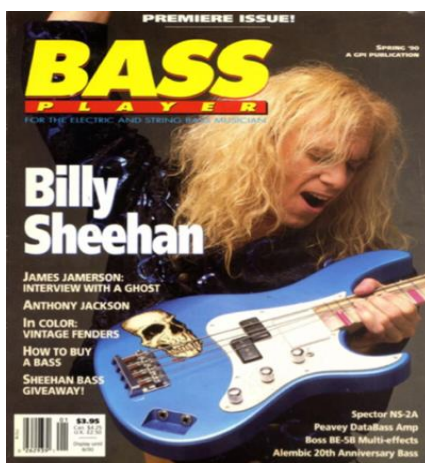
Nesse sentido, mencionaremos as revistas *Bass Player* e *Cover Baixo*, mas deixamos claro que para alcançarmos o nosso propósito iremos mencionar as revistas de guitarra, tais como *Guitar Player* e *Guitar World* que foram as precursoras nesse segmento e, traziam em suas edições, algum conteúdo sobre o contrabaixo. Sabemos a importância dessas revistas para a área do baixo elétrico, tendo em vista que traziam informações relevantes aos amantes do instrumento, principalmente numa época em que a internet ainda não era acessível à maioria das pessoas e elas eram uma das raras fontes de conhecimento disponíveis que tínhamos. Desse modo, a sua relevância para a nossa área é inegável, entretanto, sem desconhecer ou minimizar o seu valor informativo, consideramos que a sua utilização em um trabalho acadêmico apresenta algumas fragilidades. Por exemplo, as informações que elas trazem não são o resultado de uma pesquisa, mas em muitos casos representam apenas a opinião de um determinado autor. Mesmo assim, por tomarem uma parte de destaque nesta dissertação, e pela escassez de trabalhos acadêmicos relacionados a área do contrabaixo elétrico, mais especificamente, às técnicas estendidas, que ainda está em construção em nosso país, consideramos utilizar algumas informações contidas nas citadas revistas. Ponderamos ainda, que os textos oriundos das citadas fontes, são bastante genéricos e não comprometem a qualidade e embasamento da nossa pesquisa.

Tudo começou em 1967, quando foi criada a primeira edição da *Guitar Player*, considerada como sendo a revista do seguimento mais antiga e que tinha como editor chefe, o guitarrista Christopher Scapelliti. De modo impresso, essa revista possibilitou, aos leitores, a chegada de informações sobre os guitarristas mais conhecidos da época, que trouxe entrevistas

com um elenco de renome que se destacavam nos diversos gêneros musicais, tais como Jimi Hendrix, Jeff Beck, Eric Clapton, Eddie Van Halen, entre outros. Porém, a revista não trazia apenas informações sobre os grandes guitarristas, mas também de produtos, análises de equipamentos e transcrições de músicas.

Em 1980, surgiu a revista *Guitar World*, que nesse ano foi lançada a sua primeira edição que trazia conteúdos similares aos da *Guitar Player*, ou seja, era uma espécie de concorrente. Com a necessidade de outros segmentos foi criada a *Bass Player*, revista americana idealizada para baixistas que começou a ser idealizada em 1988 e que, posteriormente, em suas edições constam diversas informações sobre instrumentos, equipamentos, entrevistas com vários baixistas, além de conter várias transcrições de músicas. A coluna que tratava das transcrições, para nós era de grande importância, pois nos possibilitava conferir determinados trechos de execução rápida que tirávamos "de ouvido" a partir de fitas cassete, disco de vinil e CDs. A editora da citada revista foi a Future US, cujo primeiro editor foi Jim Roberts, tendo a sua primeira edição em 1990, tornando-se um marco para a comunidade do contrabaixo elétrico. Atualmente a editora que produz a *Bass Player* é a New Bay Media.

Figura 10 - Edição de estreia da Bass Player, primavera de 1990.



Fonte: Guitar World.

Figura 11- Algumas capas da revista Bass Player



Fonte: Guitarworld.com

O período pandêmico trouxe diversas dificuldades para a maioria das áreas, para a renomada revista também não foi diferente, pois no dia 17 de agosto de 2022, o site da *Bass Player* anunciou o fim da revista impressa, o site informou:

Enfrentamos desafios nos últimos anos, através de um cenário de varejo difícil e uma *pandemia real*, para manter o Bass Player como uma revista lucrativa, mas o aumento dramático nos custos de 2022 para nós e nossos fornecedores - papel, impressão, combustível, distribuição, para citar alguns - significa que sua edição impressa não é mais viável (MCLVER, BASS PLAYER, 2022) (tradução nossa).

Disponível em: <https://www.guitarworld.com/news/bass-player-magazine-to-close-as-brand-moves-fully-online>

O baixista Joel Melver, atual editor da revista, sentiu muito a falta da revista impressa, mas que mesmo assim os leitores serão bem servidos com o conteúdo totalmente digital. Tratando-se da revista nacional *Cover Baixo*, que foi um marco para a área do contrabaixo elétrico e acústico no Brasil, também trouxe uma enorme contribuição para a comunidade, constando conteúdo similar ao da Bass Player, mas com um diferencial, além de oferecer, aos

leitores, entrevistas e/ou histórias de baixistas internacionais, valorizava bastante os baixistas e/ou artistas nacionais.

O editor técnico da revista e baixista, Nilton Wood, explicou na primeira edição, em setembro de 2002, que a revista foi criada para atender aos anseios dos baixistas que desfrutavam apenas de algumas páginas com informações específicas do instrumento contidas na revista-irmã *Cover Guitarra*, e que foi necessária a criação de uma revista com características próprias, tendo na primeira edição impressa da *Cover Baixo*, uma das personalidades, o baixista Jaco Pastorius, que introduziu o baixo fretless para o jazz e revolucionou com uma série de inovações técnicas, mais especificamente técnicas estendidas no contrabaixo.

Figura 12 - A primeira edição da revista Cover Baixo (2002)



Fonte: revista Cover Baixo (2002)

Na edição citada, a revista trouxe informações sobre dicas de regulagem de frequências para os amplificadores de baixo (slap, pizzicato, tapping e fretless); a história do contrabaixo até os dias atuais, uma matéria sobre o baixista do rock, John Entwistle, da banda *The Who*, em que foi mencionado sobre a sua trajetória, a sua forma de tocar, transcrições de algumas músicas das suas linhas de baixo utilizadas na banda, bem como a formação da banda *The Who*. Nessa mesma edição consta a matéria com o baixista brasileiro Arthur Maia, em que fala sobre o

lançamento do seu álbum *Planeta Música*. Além de apresentar o referido lançamento, também fala sobre outros álbuns de outros baixistas e de bandas em que o baixo elétrico se destaca, tais como: a baixista Me'Shell Mdgéocello, que lançou o álbum *Cookie: The Anthrpological Mixtape*; A revista também apresentou, aos leitores, quatro transcrições de conduções de baixo das músicas: "September" da banda Earth, Wind and Fire; "Brave New World" da banda Iron Maiden; "Test for Echo" do Rush; e "Dazed and Confused" da banda Led Zeppelin.

Figura 13 - Dicas de Regulagem dos amplificadores de baixo. Pág. 42



Fonte: revista Cover Baixo (2002)

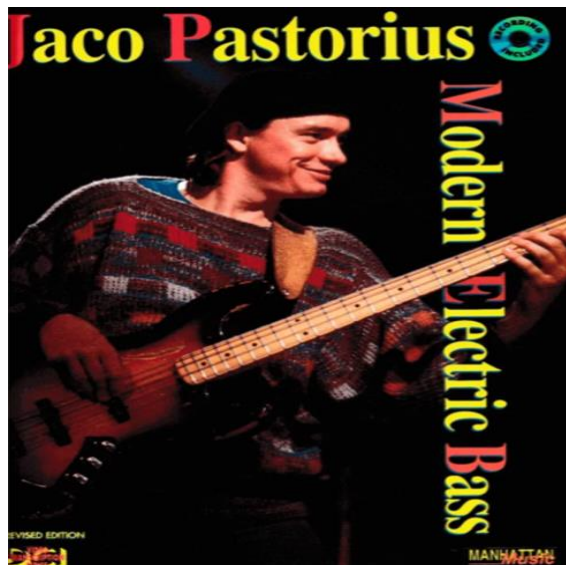
No livro *Jaco Pastorius: Modern Electric Bass*, além das explicações, contém uma série de áudios dos exemplos, uma entrevista como uma espécie de videoaula, em que o baixista Jerry Jemmott entrevista Jaco Pastorius, que frisou que para dominar bem as técnicas do baixo elétrico é necessário que o baixista não aprenda somente a sua parte, mas ter uma noção das partes de outros instrumentos. Jaco mencionou que é necessário tocar melodias de outras músicas, o que vem aumentar e estimular a criatividade, com isso, proporcionou possibilidades para outras adaptações técnicas no baixo elétrico também.

Nesse sentido, dentre essas adaptações técnicas no baixo elétrico propostas por Jaco Pastorius estão:

- Criação de padrões de escala;
- Escalas modais;
- Saltos entre notas constando tríades em duas oitavas;

- Arpejos envolvendo campos harmônicos;
- Intervalos;
- Harmônicos naturais e *falsos* (com o dedo polegar da mão direita encostada na corda e tocado com indicador);
- *Double stops* - que significa tocar acordes com duas ou três notas em tempos simultâneos com o apoio dos dedos polegar, indicador e médio da mão direita;
- Exercícios com Escalas Cromáticas;
- Técnicas percussivas no baixo elétrico (batendo na escala do instrumento)
- Alternância das cordas.

Figura 14 - Livro Jaco Pastorius: Modern Electric Bass".



Fonte: livro Jaco Pastorius: Modern Electric Bass.

Figura 15 - QR Code - entrevista Jaco Pastorius com Jerry Jemmott



Fonte: Internet - YouTube: <https://youtu.be/3zaJn31pHe8>

Figura 16 - Escalas modais - Jaco Pastorius: Modern Electric Bass (pág. 4)

The image displays seven modal scales in the key of C, each with its corresponding fret numbers and chord symbols:

- C Ionian (1st degree):** Notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Chord symbols: C Δ 7, 9, 11, 13.
- C Dorian (2nd degree):** Notes: 1, 2, \flat 3, 4, 5, 6, \flat 7. Chord symbols: C-7, 9, 11, 13.
- C Phrygian (3rd degree):** Notes: 1, \flat 2, \flat 3, 4, 5, \flat 6, \flat 7. Chord symbols: C-7, \flat 9, 11, \flat 13.
- C Lydian (4th Degree):** Notes: 1, 2, 3, \sharp 4, 5, 6, 7. Chord symbols: C Δ 7, 9, \sharp 11, 13.
- C Mixolydian (5th Degree):** Notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, \flat 7. Chord symbols: C7, 9, 11, 13.
- C Aeolian (6th Degree):** Notes: 1, 2, \flat 3, 4, 5, \flat 6, \flat 7. Chord symbols: C-7, 9, 11, \flat 13.
- C Locrian (7th degree):** Notes: 1, \flat 2, \flat 3, 4, \flat 5, \flat 6, \flat 7. Chord symbols: C-7(\flat 5), C, \flat 9, 11, 13.

Fonte: livro Jaco Pastorius: Modern Electric Bass.

Em um determinado trecho da entrevista, Jaco mencionou em tocar os exercícios de forma que fossem mais espontâneas e que não parecessem simples exercícios, mas que pudessem ser mais musicais. Ele citou sobre a combinação das mãos na questão da sincronia e que passou nove anos para tocar a música de difícil execução *Donna Lee*, de Charlie Parker.

Até meados dos anos 2000, nós da Zona da Mata de Pernambuco, não tínhamos acesso à computadores e internet com tanta facilidade como hoje, e para termos acesso a informações

sobre o mundo do contrabaixo elétrico, na maioria das vezes, era por meio das bancas de revistas e jornais. Hoje, com vários dispositivos eletrônicos como computadores, tablets, smartphones, além da internet, possibilitou o acesso rápido a essas informações, em que é possível termos acesso a artigos científicos, métodos de contrabaixo, entrevistas em vídeos de baixistas e documentários.

CAPÍTULO 2 - TÉCNICAS ESTENDIDAS

Trata-se de abordagens que não são comuns ao se tocar um instrumento musical, ou seja, o músico explora o instrumento de várias maneiras em busca de extrair novas possibilidades sonoras, valorizando ruídos, sons raspados de unhas nas cordas, tamborilados, o uso de objetos para a modificação de um determinado timbre, que podem ser explorados de diversas formas em diversos instrumentos e vão além das técnicas tradicionais.

Podemos dizer que as técnicas estendidas ou expandidas são frequentemente exploradas na música contemporânea, experimental e na música de vanguarda, pois sempre buscam artifícios para que músicos explorem ideias musicais inovadoras e únicas.

Porém os executantes necessitam de muita pesquisa e que possam se desprender do tradicionalismo, em pensar que apenas as técnicas tradicionais são valorizadas, mas as duas possibilidades são de extrema importância, pois só depende do objetivo que se quer propor ao público. Para corroborar com o que foi dito, Campos (2018) afirma que na segunda metade do séc. XX, o instrumento foi se adaptando, chegando a absorver diversos elementos inovadores composicionais das duas músicas (erudita e popular) influenciando diretamente na técnica, no processo criativo, nos arranjos, na sonoridade e na pedagogia da performance.

Padovani e Ferraz (2012) também confirmam que as técnicas estendidas passaram a ser mais utilizadas na segunda metade do século XX, passando a ser mais comum:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão "técnica estendida" se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI e FERRAZ, 2012: 11).

Um dos trabalhos que também chamou a minha atenção, e que está em total consonância com este, foi o de Turetzky e Borém (2014). Ele trata acerca da escrita idiomática para contrabaixo, das diversas possibilidades de tocar o referido instrumento, bem como das várias sonoridades que podem ser produzidas com algumas partes das mãos, tais como: as pontas dos dedos, com as unhas, em que se pode tamborilar, bater no braço ou tampo, cavalete, estandarte e outras partes do corpo do contrabaixo acústico, desde que não venha danificar o

instrumento. Deve-se levar em consideração a importância da propositura de sonoridades diferentes das convencionais e/ou de determinado repertório, sendo apresentadas novas formas composicionais ao contrabaixista, rompendo então, o cordão umbilical do que sempre foi proposto pelo repertório do contrabaixo em outros séculos.

Com a música do século XX foi possível a exploração de texturas, novos sons e possibilidades expressivas não convencionais além dos métodos tradicionais. Castro (2007) mostra dez categorias de técnicas expandidas, tais como:

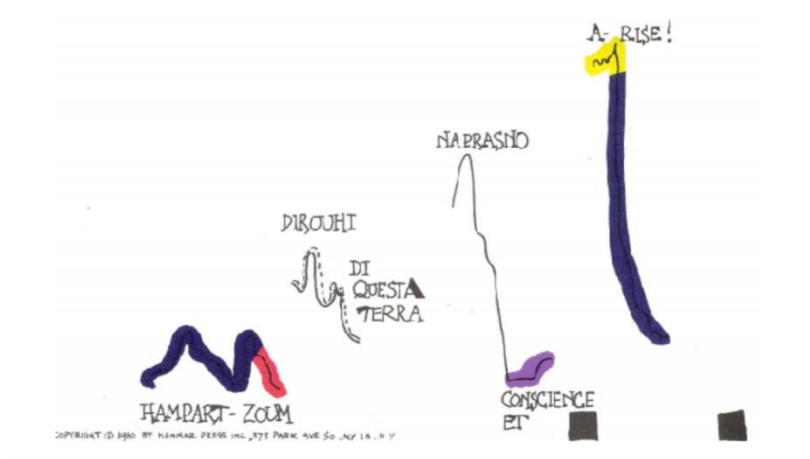
- 1) efeitos especiais produzidos no teclado, como clusters e notas pressionadas silenciosamente; 2) performance dentro do piano, manipulando as cordas com as mãos ou outros objetos; 3) performance com uma mão dentro do piano e com a outra no teclado, realizando harmônicos e abafamentos nas cordas; 4) adição de materiais e objetos sobre ou entre as cordas – o piano preparado; 5) utilização de sons produzidos no corpo do instrumento; 6) microtons; 7) amplificação; 8) processamento em tempo real; 9) uso de elementos extramusicais como a adição de voz humana (cantando, falando, assobiando, etc) ao tocar o instrumento; 10) novos efeitos de pedal. (CASTRO, 2007, p. 7).

As técnicas estendidas, que também podem ser chamadas de expandidas, foram de processos desenvolvidos por vários compositores de várias nacionalidades, mas vale salientar que figuras importantes como Charles Ives, Reiko Ishii, John Cage e Henry Cowell foram precursores das técnicas como *clusters*, que de acordo com Griffiths (1995), são notas adjacentes pressionadas/tocadas ao mesmo tempo, formando acordes de segunda maior e menor gerando sons massivos. Já a técnica do *Piano preparado* consiste em adicionar objetos entre as cordas do piano, tais como: pregos, borrachas, papel alumínio entre outros materiais. Com isso, é possível mudar os timbres e até a afinação das cordas. O *Glissandi* é o ato de deslizar algum objeto, como de metais ou madeira nas cordas do piano, com isso é possível reproduzir sons arranhados e percussivos, isso dependerá de qual propósito o compositor quer causar no público. Outra possibilidade é a de *Tocar dentro do piano*, que explora diferentes partes do piano, como o próprio corpo do instrumento, sendo que o músico utiliza as mãos ou objetos para produzir ou criar sons de caráter percussivo ou harmônicos. Das técnicas estendidas para piano, aqui foram citadas apenas algumas, pois existem diversas outras.

Indo para outra área, das técnicas estendidas para voz também existem várias. Podemos observar que o compositor John Cage (1958), em sua música *Aria*, sugere vários

estilos de canto em que cada parte colorida mostra diferentes formas de como o intérprete poderá cantar, assim como demonstra a imagem abaixo:

Figura 17 - trecho da partitura da música *Aria*, John Cage (1958).



Fonte: CARVALHO (2018)

Carvalho (2018), pesquisou sobre as *Técnicas estendidas para a voz - A vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg*, em que catalogou diversos gestos considerados técnicas estendidas para voz, tais como: gritos, sussurros, sorrisos, balbucios, voz falada, voz narrada, voz sussurada, morphings e outras possibilidades de técnicas expandidas voltadas para voz.

Já para a área de guitarra, também existem várias técnicas expandidas, tais como: *Tapping* (em que os dedos das mãos direita digitam as notas no braço), *Slide* (utilizando objetos deslizando nas cordas), *Harmônicos* (naturais e artificiais), *Palm muting*, *Scratching*, *Bowing*, *Preparação do instrumento* (semelhante as ideias de John Cage, inserindo objetos entre as cordas), entre outras técnicas.

2.1 Algumas das técnicas estendidas no contrabaixo acústico

No contrabaixo acústico, assim como em qualquer outro instrumento, existe uma gama de técnicas estendidas que proporcionam efeitos, contextos diversos e timbres não convencionais. Borém (2016) e Campos (2016) explicam algumas técnicas, as notas de um dos trabalhos voltados às "Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos *crossover*", entre elas são:

1 - *Col Legno* - trata-se de um tipo de arcada com o arco ao contrário da crina, na tentativa de também gerar sons percussivos;

2 - *Pizzicato* - técnica de tocar as cordas sem utilizar o arco, mas de maneira dedilhada.

3 - *Pizzicato Bartók* - trata-se de um pizzicato percussivo tocado com maior intensidade em que a corda tem atrito com o espelho do instrumento gerando esse som percussivo.

4 - *Ponte sul ponticello* - trata-se tocar com o arco mais próximo da ponte para alcançar sons metálicos e estridentes.

5 - *Seagull (gaivota)* - para os autores, a técnica é realizada com a mão esquerda através de harmônicos artificiais no extremo agudo, e que através de um glissando sobre uma corda (geralmente a corda Sol), da região aguda para o grave.

O trabalho de Borém (2016) em parceria com Campos (2016) traz um apanhado de técnicas, além dessas técnicas foram citadas várias outras, mas vale salientar que foram apresentadas *MaPA (Mapa de Performance Audiovisual)* que trata-se de uma representação esquemática da performance musical, através de fotogramas com símbolos indicativos de movimentos e direções, ou ações motoras; e também trazem a *EdiPA (Edição de Performance Audiovisual)* que se trata de uma partitura transcrita através de um áudio de música em que constam sinais do *MaPA* no intuito de indicar como o músico poderá proceder na performance de determinada música.

2.2 - Técnicas estendidas no baixo elétrico

Atualmente podemos observar através da internet, que diversos músicos, em várias partes do mundo buscam variadas sonoridades no campo do baixo elétrico. Diversos músicos com influências de suas próprias regiões, em todo mundo, têm pesquisado e pensado formas diversificadas, o que vem proporcionando possibilidades sonoras atípicas ao se tocar o

instrumento em questão. Irei citar e explicar algumas técnicas que também são utilizadas no baixo elétrico, tendo em vista que existem inúmeras, tais como:

1. *Tapping* (Toque): para se tocar essa técnica, usa-se os dedos das duas mãos para criar padrões rítmicos nas cordas, como uma sequência de notas sucessivas. Trata-se de dedilhar as cordas como se o instrumento fosse uma espécie de piano. Em um dos métodos para contrabaixo chamado *Método de Contrabaixo - Toque de Mestre*, o primeiro método brasileiro impresso para baixo elétrico, o baixista Ronaldo Lobo explica que:

Na técnica de tapping duas observações são muito importantes. A 1ª, é importante que se "bata" (martelada ou nota percutida) nas cordas com uma certa pressão para que as notas saiam e não se tomem ligados, o que é uma outra técnica, tanto para a mão esquerda e para a direita. A 2ª, é o abafamento, procure abafar as cordas que não estão sendo usadas para diminuirmos os ruídos. São usadas as duas mãos para esse abafamento. (LOBO, 2003, p. 46.)

Ainda, dentro dessa técnica, citaremos as de *duplo domínio* e *triplo domínio* explanadas pelo baixista Chico Gomes, sendo que a segunda foi desenvolvida por ele.

Para ele, o *tapping* é tocado com os dedos, em que as cordas são percutidas sobre os trastes do baixo ou guitarra como se fossem teclas de um piano. Algumas figuras dos exemplos serão demonstradas abaixo:

Figura 18 - Exemplos de duplo domínio.



Fonte: Método de Contrabaixo (Triplo Domínio em Tapping) por Chico Gomes, pág. 11.

No referido método contém exemplos em partituras das técnicas citadas. Observe abaixo exemplos do duplo domínio em *Tapping* nos acordes de G7 e C7, em que o autor está especificando as funções das mãos direita e esquerda. Assim, como o nome já diz, é *duplo domínio* por ter dupla função, em que a mão direita toca os acordes sendo digitados no braço do instrumento e a mão esquerda faz a linha do baixo. Vale salientar que no próprio método

tem uma espécie de legenda especificando a digitação com as seguintes letras: **i** = dedo indicador; **a** = dedo anular; **M** = dedo médio; **m** = dedo mínimo.

Figura 19 - Exemplos de duplo domínio em partitura.

The image shows a musical score for double bass, divided into two systems. The first system is for the right hand (MÃO DIREITA) and the second for the left hand (MÃO ESQUERDA). Both systems feature triplets of notes. The right hand system includes chord symbols G7 and C7, and fingerings M and i. The left hand system includes fingerings i, m, i, m and i, i, i, m. The score is written on a grand staff with bass clefs and includes fret numbers on the strings.

Fonte: Método de Contrabaixo (Tripla Domínio em Tapping) por Chico Gomes, pág. 11.

Podemos citar alguns músicos que usufruem dessa técnica, em que chamam também de *Two Hands Tapping*, tais como os guitarristas Stanley Jordan (nascido em Chicago, nos Estados Unidos), Marcinho Eiras (nascido em São Paulo, Brasil). Para assistir ao vídeo sobre *Two Hands Tapping* de Stanley Jordan e Nelson Faria e compreender com maior propriedade, acesse o QR Code abaixo:

Figura - 20 - QR Code com a entrevista de Stanley Jordan (Um Café lá em Casa - Nelson Faria)



Fonte: YouTube. Stanley Jordan e Nelson Faria - How Insensitive. Um Café lá em Casa, nov. 2018.

<https://youtu.be/ULFhOapUFn8?si=387F22h8LrGAeYRc>

Já no *triplo domínio*, é acrescentado mais uma função ou o terceiro domínio de coordenação que está relacionado aos solos, pois no *duplo domínio* contém apenas os acordes de apoio e o baixo, como menciona o baixista Chico Gomes. Ele demonstra que no **primeiro pentagrama (mão direita)** contém solos e/ou melodias, no **segundo pentagrama (mão esquerda)** mostra os acordes de apoio tocados com os dedos mínimo e anular, em seguida médio e indicador. Posteriormente, o **terceiro pentagrama (mão esquerda)** mostra a função

do baixo, ou seja, enquanto a mão esquerda executa dois domínios de coordenação/duas funções, a mão direita toca as melodias. Observe na figura abaixo:

Figura 21 - Exemplos de triplo domínio.

Fonte: trecho de um exercício do Método de Contrabaixo (Triplo Domínio em Tapping) por Chico Gomes, pág. 32.

Para o baixista Chico Gomes, o *Triplo Domínio em Tapping* também é utilizado até com o dedo polegar da mão direita para digitar as notas no braço do instrumento, sobretudo no baixo de oito cordas que sempre gostou de tocar. No QR Code abaixo, o vídeo mostra exemplos do baixista tocando a referida técnica com esse baixo, e em outros momentos tocando os dois instrumentos, o baixo e a guitarra.

Figura 22 - QR Code de vídeo (demonstração de Chico Gomes)



Fonte: YouTube. Chico Gomes - Triple Tapping <https://youtu.be/vbnK8g4GGrM?si=UzVV7PihstY08o-W>

Outro exemplo de Triplo Domínio em Tapping, na música *Meu Feroz Cavalo Marinho (Lêdo Ivo Jr)*, em que o baixista utiliza os três domínios de coordenação para tocar a sua música, tais como: solos, acordes de apoio e a função do baixo. O vídeo mostrará o exemplo a partir de 1 min e 8 segundos. Acesse o QR Code para compreender a técnica.

Figura 23 - QR Code - vídeo da técnica triplo domínio, em Meu Feroz Cavallo Marinho (Lêdo Ivo Jr.)



Fonte: YouTube. Meu Feroz Cavallo Marinho - Lêdo Ivo Jr.

https://youtu.be/o2WA6irpP_c?si=OTJRFwi2fDCr_Waq

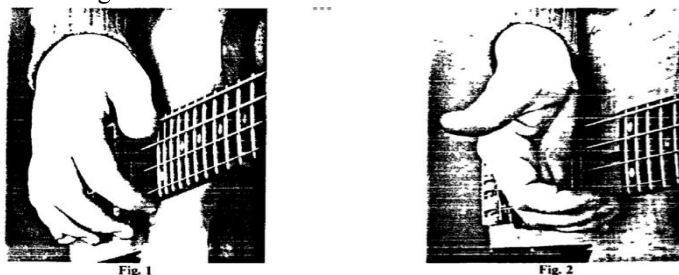
2. *Slapping* (Estalando): bater nas cordas com o dedo polegar e puxar com o dedo indicador ou médio contra o braço do baixo. No Método Toque de Mestre, por Ronaldo Lobo diz que:

O Slap tradicional consiste em bater nas cordas com o Polegar (thumb = T) da mão direita (geralmente em cima do 1º traste de trás pra frente) e puxar (poped = P) com o dedo indicador ou/e dedo médio. Você pode fechar a mão direita, deitar levemente o braço, deixando o polegar apontado para cima. Fazendo um movimento giratório do pulso. A mão esquerda é muito utilizada no slap também para abafamento (notas mortas = X), encostando os dedos nas cordas. (LOBO, pág. 49.)

Citando outro método de contrabaixo, o *Slap It! Funk Studies for The Electric Bass*, de Tony Oppenheim:

Um ataque percussivo é característico do slap-bass. Este som percussivo é produzido pela batida da corda na escala e nos trastes do baixo, e não pela força com que você bate na corda. Você deve bater a corda com firmeza e precisão, mas não é necessário para "esmagá-lo"(...) uma boa nota de sustentação pode ser a coisa mais difícil de controlar, embora seja muito importante ter a capacidade de sustentar notas, é mais importante ser capaz de controlar esse som sustentado. Um dos principais problemas envolvidos na gravação de slap bass é o ruído de fundo. Se você nem sempre estiver no controle dos sons provenientes do seu instrumento, você quase certamente receberá reclamações de engenheiros e produtores sobre o ruído de fundo no seu som. Existem várias maneiras de controlar a quantidade de sustentação de uma determinada nota, por exemplo, em muitas situações você pode simplesmente colocar os dedos da sua mão esquerda sobre as cordas no momento em que deseja silenciar as cordas. Esta é uma técnica que você provavelmente já usa em sua execução diária. Outra técnica de silenciamento que funciona bem ao tocar slap-bass envolve a base da mão direita, você baterá nas cordas do baixo com o polegar no que chamarei de movimento para baixo (veja a Fig 1). No movimento para cima, você pode permitir que a base da sua mão direita toque as cordas apenas o suficiente para silenciá-las (veja a Fig 2). Com um pouco de prática, esta pode ser uma técnica de silenciamento muito eficaz. (Slap It! Funk Studies for The Electric Bass, Tony Oppenheim, pág. 2. (Traduções nossas)

Figura 24 - Trecho de um exercício de Thumb.



This exercise should be practiced as written without stopping between sections ALWAYS USE A METRONOME!



Fonte: trecho de um exercício de Thumb, do método *Slap It! Funk Studies for The Electric Bass*, de Tony Oppenheim.

3. *Popping (Estourando)*: Usar o dedo indicador para "estourar" as cordas, criando um som percussivo.
4. *Harmônicos*: Toque levemente nas cordas em pontos específicos para criar tons agudos.
5. *Two-Handed Tapping (Toque com as Duas Mãos)*: Tocar notas usando ambas as mãos nos trastes. No decorrer da leitura, essa será uma das técnicas demonstradas em alguns trechos da música *Meu Feroz Cavalinho*.
6. *Artificial Harmonics (Harmônicos Artificiais)*: Combinação de toque e harmônicos para criar sons únicos.
7. *Chordal Tapping (Toque de Acordes)*: Tocar acordes usando técnicas de tapping. No decorrer da leitura, essa será uma das técnicas demonstradas em alguns trechos da música *Meu Feroz Cavalinho*, mais precisamente na ponte para o final.
8. *Hammer-Ons e Pull-Offs*: Toque as notas sem usar o pizzicato (dedos ou palheta).

9. *Whammy Bar Techniques (Técnicas de Alavanca)*: Utilizar a alavanca para alterar o tom das notas.
10. *Slide (Deslizar)*: Deslizar os dedos ao longo das cordas para criar variações tonais.
11. *Arco*: Utilizar um arco de violino nas cordas para produzir sons sustentados.
12. *Bowing (Arqueando)*: Usar o arco enquanto se aplica técnicas de tapping ou harmonics.
13. *Bartok Pizzicato*: Puxar a corda com a mão esquerda enquanto toca normalmente para criar um som percussivo.
14. *Ponticello*: Tocar próximo ao cavalete para obter um timbre metálico.
15. *Sul Tasto*: Tocar perto do traste para um som suave e etéreo.
16. *Flageolet*: Criar harmônicos com o arco.
17. *Col Legno*: Usar a parte de trás do arco para tocar as cordas.
18. *Campanella*: Tocar um acorde enquanto uma ou mais notas são permitidas vibrar livremente.
19. *Glissando*: Deslizar rapidamente pelas cordas para criar um som de "escorregadio".
20. *Thumb Resting (Descanso do Polegar)*: Usar o polegar para criar tons enquanto toca notas com os dedos.
21. *Snap Pizzicato*: Estalar as cordas com a mão esquerda para um som percussivo.
22. *False Harmonics (Harmônicos Falsos)*: Utilizar o dedo indicador para tocar harmônicos em trastes mais altos.
23. *Controlled Feedback (Feedback Controlado)*: Manipular o feedback do amplificador para criar tons expressivos.

24. *Col Legno Tratto*: Riscar as cordas com a parte de trás do arco.
25. *Pizzicato Tremolo*: Tocar rapidamente as cordas com os dedos para criar um efeito tremolo.
26. *Muting (Abafamento)*: Usar as mãos para abafar as cordas, criando um som percussivo abafado.
27. *Harmonic Tremolo*: Tocar notas harmônicas rapidamente para criar um efeito tremolo.
28. *Bending (Curvatura)*: Curvar as cordas para alterar o tom das notas.
29. *Circular Bowing (Arqueando Circular)*: Girar o arco em movimentos circulares para criar efeitos sonoros.
30. *Prepared Bass (Baixo Preparado)*: Adicionar objetos nas cordas ou no corpo do baixo para alterar o som.

Dentre essas técnicas citadas, faz-se necessário dar ênfase ao "Slap", tendo em vista que é uma das mais utilizadas pelo autor desse trabalho, na composição "*No Nordeste, a Salsa é Assim*", pois trata-se de uma técnica extraída também do baixo elétrico, em que utiliza o polegar para bater nas cordas, gerando assim, sons percussivos, tendo como baixista pioneiro Larry Graham, baixista da *Sly & The Family Stone*, porém muitas pessoas acreditam erroneamente que o baixista Louis Johnson foi o criador da técnica por utilizar com frequência, pois o seu polegar foi até apelidado de "Thunder Thumbs".

Em um vídeo no perfil @zapmusicbr, no Instagram, mostra uma matéria sobre Larry Graham e Louis Johnson, e que em um dos momentos mostra falando sobre o que levou a pensar a adaptar tal técnica, então mencionou sobre a falta de um baterista em sua banda, por isso chamava a técnica de "Thumbing and plucking". Em outro vídeo, Victor Wooten fala sobre a contribuição de James Jamerson, sobre o "polegar" do Larry Graham pelo desenvolvimento do slap.

Figura 25 - QR Code - Vídeo perfil do Instagram Zap Music sobre Louis Johnson e Larry Graham.



Fonte: Instagram.

Porém alguns baixistas como Ricardo Paraíso explica que o fato do baixo elétrico ser novo, nenhuma técnica foi criada a partir do baixo elétrico, mas adaptada de outros instrumentos, tais como: contrabaixo acústico, violão flamenco. Ricardinho cita vários instrumentistas, inclusive o violonista Vicente Gomez, em um vídeo gravado na década de 50 em que está tocando uma música que trabalha as técnicas do *pizzicato*, o *pizzicato alternativo* e o *double thumb* e ainda cita que não foi o Jaco Pastorius quem criou o *pizzicato*. Em outro vídeo gravado na década de 60 mostra o violonista Vittorio Camardese tocando o *tapping* no violão, Ricardo afirma que o violonista criou o *tapping*. Já em outro exemplo, de uma violinista tocando, o baixista fala sobre o *pizzicato Bartok* que é utilizado até os dias atuais nas orquestras, fazendo uma comparação ao *pluck* do baixo elétrico.

Figura 26 - QR Code - Quem inventou o Slap? Ricardinho Paraíso.



Fonte: internet.

<https://youtu.be/RLyFo7KanmA?si=d4p7YsYTS16pCBWP>

Numa entrevista no site da Bass Player, Larry Graham fala sobre alguns baixistas que os citam como sendo influências no baixo para eles, tais como Stanley Clarke, Victor Wooten, Flea, Verdine White e Bootsy Collins. Para Graham, ele se sentiu bem em saber que contribuiu para o mundo da música.

Não busco crédito, mas me faz sentir bem quando baixistas como Verdine White, Stanley Clarke, Flea, Bootsy Collins ou Victor Wooten falam sobre eu ser uma influência em sua técnica de baixo. Significa muito para mim saber que fui capaz de

contribuir com algo para o mundo da música que está em andamento e provavelmente estará por perto para sempre." (BASS PLAYER, Abril de 2007 - tradução nossa)³

Os baixistas como Victor Wooten e Marcus Miller têm contribuído ainda mais para o aperfeiçoamento delas. Aprofundando ainda mais a técnica, o "double thumb" e o "plucked" reforçam o slap, tendo em vista que o "double thumb" trata-se de movimentos inferiores e superiores com o polegar nas cordas, sendo possível atribuir várias notas, já o "plucked" refere-se ao ato de puxar as cordas com os dedos, geralmente indicador, médio ou anelar.

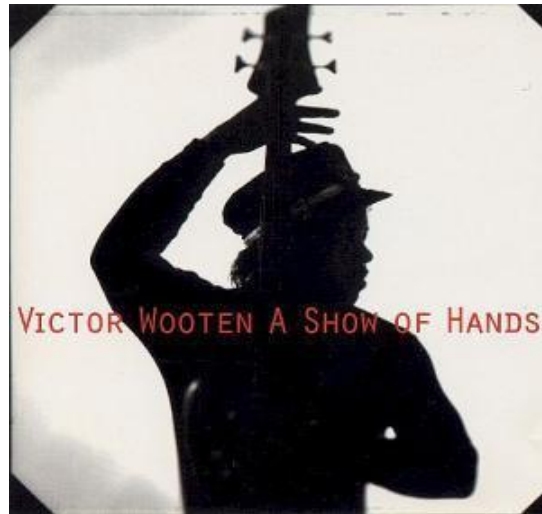
2.3 - Alguns contrabaixistas nacionais e internacionais

No baixo elétrico, diversos baixistas vêm surgindo apresentando várias possibilidades e técnicas no baixo elétrico, citaremos alguns dos diversos baixistas que utilizam formas atípicas de como se tocar o instrumento, tais como: Jaco Pastorius, Victor Wooten, Marcus Miller, Abraham Laboriel, Stanley Clark, Arismar do Espírito Santo, Arthur Maia, Nico Assumpção, Billy Sheehan.

Victor Wooten apresenta uma série de ações motoras que resulta numa sonoridade específica, e que de certa forma, ao ouvirmos a sua forma peculiar de tocar as técnicas fica evidente que é o próprio Wooten tocando. No decorrer da pesquisa, foi possível encontrar uma lista enorme de vídeos no YouTube, em que os baixistas que são seus seguidores/fãs apresentam uma série de técnicas do próprio, ensinando aos internautas a como executarem as ações motoras. Das técnicas apresentadas são: *thumb* (bater o polegar em uma das cordas), *thumb-pluck* (bater o polegar da mão direita em uma das cordas e em seguida puxar outra, geralmente uma oitava da nota tocada da primeira vez), *double-thumb* (movimento duplo inferior e superior do polegar da mão direita na mesma corda, *double-thumb-pluck* (movimento duplo do polegar na mesma corda e em seguida a puxada de outra corda, geralmente uma oitava da nota tocada). Uma das músicas que melhor pode exemplificar é *Me & My Bass Guitar*, do álbum *Victor Wooten a Show of Hands* de (1996).

³I'm not seeking credit, but it makes me feel good when bassists like Verdine White, Stanley Clarke, Flea, Bootsy Collins, or Victor Wooten talk about me being an influence on their bass playing. It means the most to know that I was able to contribute something to the world of music that is ongoing and will probably be around forever. (BASS PLAYER, April, 2007.)

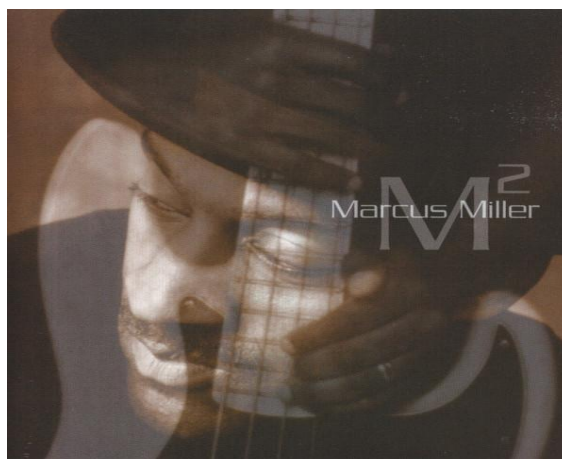
Figura 27 - Victor Wooten - A Show Of Hands (1996)



Fonte: Wikipédia.com

Marcus Miller também utiliza dessas mesmas técnicas, porém expressa de uma forma diferente, que ao ouvirmos, imediatamente conseguimos identificar quem está executando. Conseguimos distinguir pelo seu fraseado, pelo seu groove ou forma de conduzir a música, pelo gênero musical, geralmente *funk*, *smooth jazz*, pois a maneira na qual ele aplica o *thumb*, de forma repetitiva em cordas diferentes, faz gerar uma sonoridade própria ou uma identidade única. Podemos citar uma das suas músicas, cujo nome *Power*, do álbum *M²*, de 2001, que explora as ações motoras do polegar tocando duas notas por cordas, utilizando pentatônicas descendentes, e em alguns momentos utiliza o *thumb-pluck*.

Figura 28 - Marcus Miller - M² (2001)

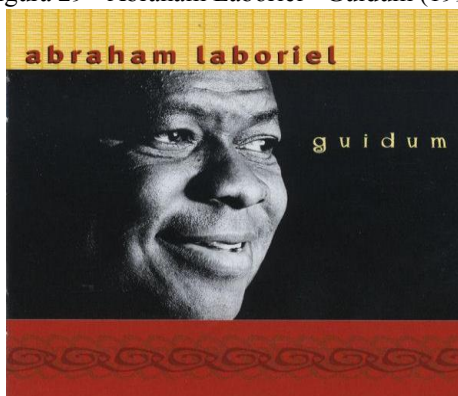


Fonte: Discogs.com

Já o baixista *Abraham Laboriel* possui uma maneira diferenciada de tocar o instrumento, além de utilizar as técnicas do slap que citamos, utiliza mais uma forma de percutir

as cordas, como uma espécie de petelecos triplos ou quádruplos da mão direita, na mesma corda, geralmente numa sequência que sai do anelar, médio e indicador; ou sai do mindinho, anelar, médio e indicador. Essas sequências geram um som percussivos, mas de maneira atípico e resulta em uma identidade própria do Laboriel. Na música *Let My People*, do álbum *Guidum*, lançado em 1994.

Figura 29 - Abraham Laboriel - Guidum (1994)



Fonte: Discogs.com

O baixista *Arismar do Espírito Santo* também tem a sua particularidade, que é demonstrado em um dos seus álbuns *Foto de Satélite*, em especial a música *Peixada da Lola* que é repleta de técnicas estendidas, em que é perceptível a condução do baixo na mão esquerda como uma espécie de uma salsa e, na mão direita, os sons percussivos no baixo (tamborilados no braço), mas tudo isso sem perder a essência brasileira. Pois, o álbum contém samba, baião, outros gêneros brasileiros, bem como, diversos elementos rítmicos sincopados.

Figura 30 - Arismar do Espírito Santo - Foto de Satélite (2007)



Fonte: Discogs.com

O baixista *Arthur Maia*, em seu álbum *Planeta Música*, gravado em 2002, também apresenta uma série de técnicas estendidas, mas com a sua particularidade, na 1ª faixa, *Manugrafia de Ombro*, em sua introdução apresenta uma sequência de técnicas de slap, entre elas, as técnicas: *thumb*, *thumb-pluck*, *double-pluck*, *harmônicos*, *tapping* e o *uso de pedais de efeitos*. No álbum contém gêneros brasileiros como o samba, samba-funk e também de outras nacionalidades como a salsa, na música *Muchacha*.

Figura 31 - Arthur Maia - Planeta Música (2002)



Fonte: Discogs.com

Já *Nico Assumpção*, em seu primeiro álbum, gravado em 1981, propõe músicas com sons de baixo fretless (sem traste) também com efeitos. Em seus improvisos, é possível perceber arpejos em rápida execução. Em 1991, foi o primeiro baixista brasileiro a tocar com um baixo de 6 cordas e criando então uma identidade e influenciando a vários baixistas da época até os dias de hoje. Nesse mesmo ano, em um show em Salvador, Bahia, com Lerry Corryell, tocando a música *Vera Cruz* de Milton Nascimento, Nico tocou a técnica *tapping* na introdução, onde a mão esquerda tocava a condução e a mão direita tocava no braço, como uma espécie de extensão do acorde, sendo ações motoras diferentes que ao ouvir, todos ficavam se perguntando sobre tal sonoridade, pois os seus solos e maneira de pensar o baixo elétrico vêm sendo influências para muitos baixistas.

Figura 32 - Primeiro álbum de Nico Assumpção (1981)



Fonte: <https://www.nicoassumpcao.com.br/1981>.

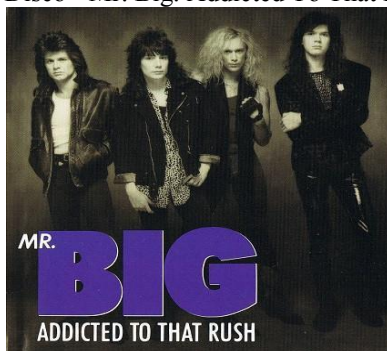
Figura 33 - QR Code de Nico Assumpção tocando Vera Cruz com Larry Coryell



Link do YouTube - <https://youtu.be/du6CW3G7TAK?si=Yh3OWurPID0-w6Qi>

O baixista *Billy Sheehan*, muito conhecido por tocar hard rock e utilizar diversas técnicas estendidas, sobretudo o *tapping* expandindo as possibilidades harmônicas, o *pizzicato triplo* para tocar sequências de figuras musicais mais rápidas, e harmônicos naturais. Além de utilizar as técnicas, também utiliza vários pedais com efeitos e distorções. O vídeo abaixo mostrará o baixista executando várias técnicas em sua performance, música *Addicted To That Rush* do álbum que contém o mesmo título. Esse show aconteceu em São Francisco, no ano de 1992, com a banda *Mr. Big*. A banda de hard rock norte-americano é formada desde 1988, por Billy Sheehan (baixo), Paul Gilbert (guitarra), Eric Martin (vocal), Pat Torpey (bateria).

Figura 34 - Disco - Mr. Big. Addicted To That Rush (1989).



Fonte: Discogs.com

Figura 35 - QR Code - Billy Sheehan (solo de baixo tocando várias técnicas).



Fonte: Discogs.com

O *tapping* é uma das técnicas comumente utilizadas por vários guitarristas, em que se utiliza as duas mãos na escala do instrumento realizando ações motoras diferentes, mas esse recurso também é explorado pelos contrabaixistas, como exemplo podemos citar John Myung, baixista do Dream Theater, que na música "Metropolis-Part I: The Miracle and The Sleeper" do álbum *Images and Words*, de 1992, também utiliza essa técnica. No QR Code abaixo, mais precisamente em 5:36 até 5:47, Myung executa o tapping que ao se ouvir o trecho citado é facilmente identificado. Enquanto está sendo tocada a técnica no baixo por John Myung, convenções com ataques são feitas entre bateria, guitarra e teclados, criando assim uma espécie de contraponto, porém dando destaque ao baixo nesse momento.

Figura 36 - Dream Theater - Images and Words (1992).



Fonte: Last.fm.

Ainda na mesma música, em outro trecho, mais especificamente em 6:27 até 6:32 *são executadas* frases como uma espécie de ostinato em conjunto com a guitarra e teclados, ambos

articulando o fraseado de maneira idêntica, observando a mesma ação motora, ligaduras e *shapes*⁴.

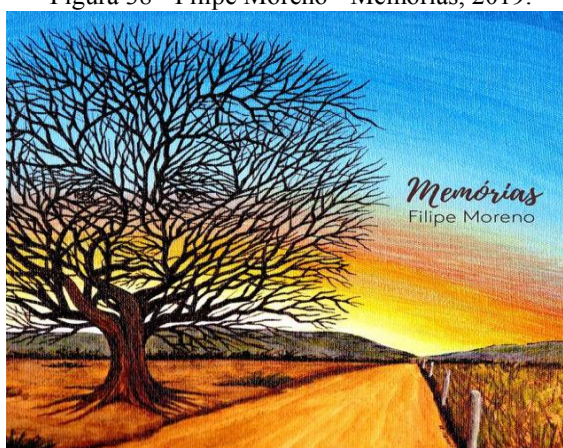
Figura 37 - QR Code - John Myung executando as técnicas no baixo. Dream Theater - álbum Images and Words, 1992.



Link do YouTube - <https://youtu.be/IqqRx77T4Vo?si=XS9OogDAW8PvtSp>

O baixista *Filipe Moreno* se destaca por se apropriar de técnicas como *chord melody* e *fingerstyle* no baixo elétrico, utilizando um repertório de música brasileira, mais especificamente em gêneros como choro, samba, bossa nova entre outros, tocando a condução, a harmonia e a melodia no instrumento; técnica essa que geralmente é utilizada em piano. Uma das músicas que pode ser citada é *Aperto* do álbum *Memórias - Filipe Moreno*. Alguns guitarristas que tratam sobre o assunto e têm métodos escritos sobre *chord melody* são: Ted Greene, Joe Pass, Mickey Baker, Mel Bay, Jody Fisher, Fred Sokolow, Barney Kessel, Jim Hall, Nelson Faria.

Figura 38 - Filipe Moreno - Memórias, 2019.



Fonte: Spotify.com

⁴ Trata-se de formas e/ou melodias tocadas com as mesmas digitações na escala do instrumento, seja na guitarra ou no baixo, obedecendo as mesmas ações motoras com o objetivo de alcançar a mesma sonoridade em instrumentos diferentes.

Figura 39 - QR Code - Aperto - Filipe Moreno e Gilson Peranzetta.



Link do YouTube - <https://youtu.be/LXVMp4XLe2o?si=GoPuAAWRyvLaUps8>

CAPÍTULO 3 - MÚSICAS TRABALHADAS

3.1 - A música No Nordeste, a Salsa é Assim

No ano de 2016, estava concluindo a Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Paraíba, e um dos pré-requisitos para a finalização deste curso como observamos até os dias atuais, é a realização de um recital. Então, para integrar o repertório a ser apresentado naquela ocasião, compus esta música que foi escrita e arranjada para quarteto de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) e flauta transversal, considerando neste contexto também, o contrabaixo como instrumento solista. Infelizmente, a música não foi apresentada no referido recital como pensado inicialmente pois, a formação da banda que utilizei para me acompanhar foi: bateria, teclado, saxofone e guitarra. Considerando ainda alguns motivos de logística, não dispusemos do tempo necessário para acertamos os detalhes meticulosos contidos no arranjo, assim, a música ficou de fora para ser trabalhada em outro momento. Então, decidi utilizá-la tempos depois para compor a seleção de músicas a serem estudadas durante esse curso de mestrado, por levar em conta que ela possui uma estrutura complexa e apresenta dificuldades técnicas consideráveis para um estudo mais aprofundado e detalhado. Dessa forma, por ser uma música que contém várias partes, para uma melhor compreensão de sua forma, decidimos aqui, disponibilizar de uma maneira simples a sua forma macro:

Figura 40 - Forma macro da composição No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)



Fonte: O autor.

Como podemos observar em sua forma macro exposta anteriormente, a obra contém 10 partes distintas que se entrelaçam formando uma unidade diversificada onde são exploradas nuances rítmicas e melódicas que foram inspiradas em aspectos regionais presentes no meu cotidiano. Entretanto, para efeito ilustrativo apresentarei e comentarei apenas alguns detalhes

gerais referentes a introdução e ao “tema A”, que representam bem a música como um todo, dado que, o nosso objetivo aqui é explorar particularidades inerentes as técnicas expandidas. A composição apresenta, em sua introdução, uma linha melódica em compassos 7/8, como uma espécie de ostinato tocado pelo baixo elétrico juntamente com o saxofone barítono, que posteriormente tem o reforço contrapontístico dos saxofones soprano, alto, tenor e da flauta transversal. Em relação a sua escrita musical, esta parte apresenta uma certa dificuldade rítmica, pois o grupo precisa encaixar os ataques em semicolcheias junto ao tema tocado que está estruturado em compasso 7/8, não utilizado comumente em nossa música tradicional. Dessa forma, em seu início, a obra já apresenta um certo desafio ao grupo executante, que deverá manter o “balanço” e ao mesmo tempo a precisão rítmica dentro do contexto proposto.

Figura 41 - Introdução da composição No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.). Groove do baixo com o saxofone barítono em contraponto com os demais instrumentos.

Fonte: O autor.

Após essa introdução, surge um baião em compasso 2/4, que representa a frase principal da composição nos compassos 17, 18 e 19, que está presente ao longo de toda a música, contendo apenas pequenas modificações harmônicas e melódicas em trechos específicos no decorrer da obra. A música foi inspirada em contextos e sonoridades nordestinas, em que várias influências foram utilizadas para a sua construção.

Figura 42 - Baião em compassos 2/4 que se apresenta após a introdução.

Fonte: O autor.

Os trabalhos de artistas como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Marinês, Sivuca, Mestre Camarão, dentre tantos outros artistas, sobretudo todo o contexto regional que está em nossa volta, bem como os costumes, ou seja, toda a tradição que permeia a nossa localidade, serve de influências que cada vez mais, nos alimenta de ideias que auxiliam no processo composicional.

Como material melódico, utilizei dois modos que estão presentes de maneira bastante significava na música nordestina e que conferem a obra aqui estudada um caráter regional, são eles os modos Lídio e Mixolídio. Para melhor compreendermos as estruturas desses modos podemos considerar que, o modo Mixolídio é uma escala maior com o sétimo grau menor, sendo (C, D, E, F, G, A, **Bb**), segue o exemplo grafado musicalmente:

Figura 43 - Modo Mixolídio

Fonte O autor.

Já o modo *Lídio*, trata-se de uma escala maior com uma **quarta aumentada**, sendo então (C, D, E, **F#**, G, A, B), para melhor compreendermos, segue o exemplo abaixo:

Figura 44 - Modo Lídio



Fonte O autor.

Transpondo para a tonalidade de Lá Maior, a música em questão explora arpejos em A7 (Lá Maior com sétima) onde está presente o modo *Mixolídio* (A, B, C#, D, E, F#, G). Podemos observar abaixo, no trecho da música *No Nordeste, a Salsa é Assim*, a frase do baixo elétrico destacada em vermelho, juntamente com o *saxofone soprano em Bb* (instrumento transpositor⁵) destacada em azul, estão claramente dando ênfase ao modo *Mixolídio*, principalmente nos primeiros compassos do Tema A. Já no Tema C, a melodia apresenta o modo *Lídio* (A, B, C#, D#, E, F#, G#). Abaixo veremos os modos Mixolídio no Tema A e o modo Lídio no Tema B presentes na composição. Lembrando que as notas circuladas destacam:

Figura 45 - Trecho do Tema A No Nordeste, a Salsa é Assim em modo Mixolídio.

Fonte O autor.

⁵ Instrumentos "transpositores" são instrumentos de sopro construídos em tamanhos diferentes (o comprimento do tubo sonoro varia). A variação do comprimento do tubo de cada um desses instrumentos faz com que eles produzam, na mesma posição, sons de alturas diferentes. Por razões práticas de execução mantém-se o mesmo nome da nota para cada posição (dedilhado), apesar de o som real não coincidir com o nome da nota escrita para tal instrumento. As notas são escritas em altura mais alta ou mais baixa daquela que realmente será ouvida quando for tocada. Obs.: Para evitar o excesso de linhas suplementares, a parte de alguns instrumentos é grafada uma oitava acima ou abaixo do seu som real. A parte do flautim é grafada uma oitava abaixo, isto é, o flautim soa uma oitava acima do som grafado. As partes do contrabaixo e do violão são grafadas uma oitava acima (os instrumentos soam uma oitava abaixo do som grafado). A transposição de uma oitava não altera o tom principal e por isso esses instrumentos não são classificados como "transpositores". (pág. 381. MED, 1996).

Figura 46 - Trecho do Tema C *No Nordeste, a Salsa é Assim* em modo *Lídio*.

Fonte: O autor.

Vale salientar também que, para alguns teóricos, esses modos são chamados de escalas nordestinas. Esses dois modos têm sonoridades características que, ao ouvirmos em determinadas músicas, já trazem uma carga regional que nos remete ao contexto nordestino, em que lembramos as cantigas de cego, o forró, o baião, o xaxado, o cavalo Marinho, bem como as toadas, os aboios, que são inerentes da região Nordeste, como bem explica José Siqueira:

É sem dúvida nas cantigas de cego que vamos encontrar um grande potencial melódico tipicamente brasileiro. Elas são tristonhas e geralmente calcadas nas escalas nordestinas (...). Aliás tais escalas são frequentes tanto nas cantigas de cego, como nos pregões, nos aboios, nos desafios e nos acalantos (SIQUEIRA, 1961, p.129).

A movimentação rítmica, harmônica e melódica dessa obra faz-nos trabalhar a imagética, em que ao ouvirmos determinados trechos, lembramos das histórias que ouvíamos sobre os confrontos de Lampião em companhia dos seus cangaceiros, que em nossa imaginação, todo esse contexto traz uma carga elevada da regionalização, mais especificamente nordestina.

Como podemos perceber, esses modos remetem-nos à Música Armorial que trata-se de um movimento surgido no Brasil, na década de 1970, idealizado pelo escritor Ariano Suassuna. Publicado nas revistas de Estudos Universitários da UFPE, explica que o objetivo do movimento Armorial era criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da cultura nordestina. Esse movimento buscava integrar as tradições populares nordestinas, bem como a sofisticação da arte erudita, promovendo uma identidade cultural nacional que pudesse preservar os elementos culturais regionais. Com o intuito de fortalecer a Música Armorial, foram criados o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial de Câmara com finalidade de criar e difundir uma música erudita brasileira.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1974, p.7).

3.1.1 - As técnicas estendidas no baixo elétrico utilizadas na música No Nordeste, a Salsa é Assim

Para o contrabaixo elétrico existem muitas técnicas estendidas que foram adaptadas, mas aqui ser tratadas apenas das utilizadas nessa obra. Vale salientar que para a execução dessas técnicas, deve-se ter uma independência das mãos, pois da mão direita que é extraído sons tamborilados nas cordas e no braço do baixo, utilizando as técnicas do slap, tais como: *thumb*, *thumb-pluck*, *double-thumb* e *double-pluck*; além dos dedos indicador e anelar da mão direita tamborilando. No momento que vibram as cordas, a mão esquerda tem a função de conduzir, equilibrar e abafar, pois ela tem a autonomia do som da nota real e do som percussivo e equilibrado pela mão esquerda é de suma importância para que a técnica possa ser aprimorada. A música é uma mistura de baião e salsa, e essa junção surgiu em um certo dia, em que eu estava estudando com o metrônomo ligado, que reproduzia um som parecido com um cowbell, comecei a executar uma condução de baião apenas com a mão esquerda, e já na mão direita, em que o polegar tamborilando a 1ª corda G2 (Sol2) e a 2ª D (Ré) nas notas mais agudas do braço do instrumento gerava um som semelhante ao do metrônomo, pude perceber que

estudando a técnica com uma certa constância, os movimentos ou ações motoras começaram a se encaixar e o ritmo criou essa mistura de baião e salsa, pois passei a realizar os mesmos movimentos com mais fluência.

A execução da técnica foi ficando tão natural que em todos os shows eu queria executar em quaisquer ritmos nordestinos que tivessem a célula da colcheia pontuada e uma semicolcheia, pois se observarmos, a célula da condução do baixo da salsa é bem parecida com a do baião. Para melhor compreensão, criei dois padrões utilizados na música em que as condições do baixo e as notas percussivas são tocados simultaneamente, sendo organizado da seguinte forma: as setas vermelhas superiores correspondem as da mão direita, e as setas azuis inferiores as da mão esquerda.

Então, a seta vermelha demonstra as notas tocadas pela mão direita, a seta azul demonstra a condução do baixo sendo tocada com a mão esquerda. Como podemos observar, a mão esquerda desempenha uma dupla função, sendo a de abafar as cordas com a palma enquanto a condução do baixo em ritmo de salsa é tocada com os dedos indicador e anelar, ou os outros. Vale salientar que, no padrão 1, na mão direita, quando a corda é tocada pelo dedo polegar, é representado graficamente abaixo por um (T) o *thumb*; e representado graficamente pelo (P) quando há puxada de cordas, caso estejam juntos, dois (P), trata-se do *double-pluck*. Já no padrão 2, as notas percussivas são do dedo anelar (DA) da mão direita tamborilando as cordas, fazendo uma espécie de clave de salsa, enquanto a mão esquerda toca a condução do baião. Para o ritmo salsa, existem várias células de condução no contrabaixo acústico e elétrico. Essa forma escrita abaixo é uma delas:

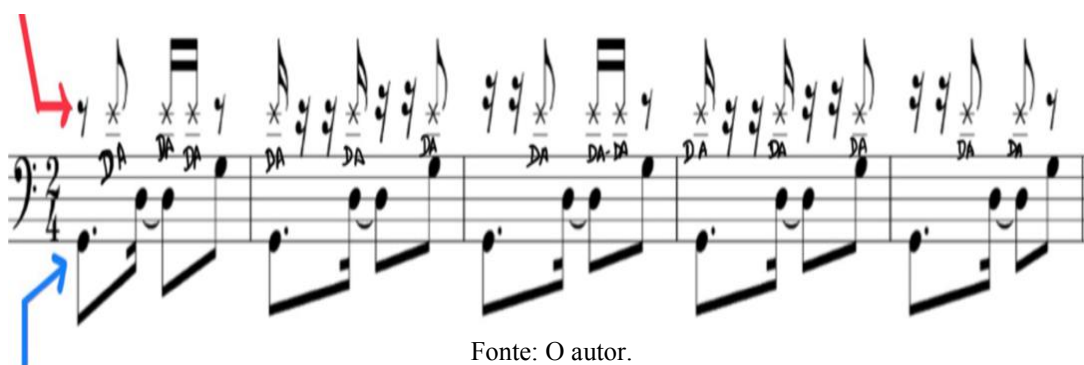
Figura 47 - Padrão 1 da técnica estendida utilizada no Tema A de *No Nordeste, a Salsa é Assim*.

The image shows a musical score for a bass line in 2/4 time. The notation is on a single staff with a bass clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Above the staff, there are several groups of notes with a red arrow pointing to them from the left. Below the staff, there are several groups of notes with a blue arrow pointing to them from the left. The notes are marked with 'T' and 'P' (thumb and pluck) and 'DA' (finger). The score is enclosed in a vertical line on the right side.

Fonte: O autor.

No *Padrão 1* - A seta vermelha superior demonstra as notas tocadas pela mão direita, porém abafadas pela mão esquerda; a seta azul inferior demonstra a condução do baixo sendo tocada com a mão esquerda.

Figura 48 - Padrão 2 da técnica estendida utilizada no Tema B de No Nordeste, a Salsa é Assim.



The image shows a musical score for a bass line in 2/4 time. The notation is on a single staff with a bass clef. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, some marked with an 'x' to indicate they are muted. The left hand plays a simpler bass line with quarter and eighth notes. A red arrow points to the right-hand notes, and a blue arrow points to the left-hand notes.

Fonte: O autor.

Padrão 2 - A seta vermelha superior demonstra as notas abafadas e/ou percussivas da mão direita; a seta vermelha inferior demonstra a condução do baixo sendo tocado com a mão esquerda. Segue abaixo os QR Codes dos padrões mencionados em formato de vídeo, com o intuito de facilitar para o leitor a compreender a execução de cada técnica da música:

Figura 49 - QR Code - vídeo relativo às técnicas estendidas do Tema A de No Nordeste, a Salsa é Assim.



Link do YouTube: <https://youtu.be/fo8LxeCKGck?si=kXNbA99dLWkB5K8p>

Figura 50 - QR Code - vídeo relativo às técnicas estendidas do Tema B de No Nordeste, a *Salsa é Assim*



QR Code relativo às técnicas estendidas do Tema B

Link do YouTube: <https://youtu.be/N5Pkpn8Hy8s>

A composição, arranjos e produção musical é de autoria do contrabaixista Lêdo Ivo Jr, a gravação dessa música teve as participações especiais de *Marcelo Martins* (que gravou os saxofones soprano, alto, tenor e flautas transversais) e *Henrique Albino* (gravou o saxofone barítono). O período no qual foi gravada *No Nordeste, a Salsa é Assim* foi justamente em meio ao período pandêmico da COVID-19, final do ano 2021 e início de 2022. Vale salientar que cada um gravou de forma remota (em suas residências). Esses QR Code e/ou links são da obra completa e do documentário sobre o processo de gravação da mesma, ambos estão disponíveis no canal de Lêdo Ivo Jr. no repositório de vídeos YouTube.com.

Figura 51 - QR Code relativo à obra completa - *No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)*



Link do YouTube: https://youtu.be/zE3971_NctI?si=J-G3hgOqJTbg9z3z

Figura 52 - QR Code - vídeo No Nordeste, A Salsa é Assim (Processo de gravação)



<https://youtu.be/uN6vINjsNjo?si=Q5n96TwiUpFWZqc3>

3.2 - A música *Meu Feroz Cavalo Marinho*

Composta em 2007 com o objetivo de apresentá-la no *Festival Cover Baixo*⁶ de Caruaru-PE em 2008, a música *Meu Feroz Cavalo Marinho* foi umas das principais músicas que mais auxiliou-me a propagar o trabalho como baixista e compositor, por ser um ritmo pouco explorado. As ideias da composição começaram a surgir em meados de Janeiro de 2007, quando eu estava de férias em família, na Praia de Carne de Vaca-PE, localidade pertencente à Goiana-PE. A princípio, a música, que ainda não tinha nome, seria um baião, mas certo dia, fui participar de um ensaio como baixista, na cidade do Condado-PE, localizada na zona da mata de Pernambuco, com um determinado artista local, ao final desse ensaio, enquanto eu estava guardando o instrumento no case, um amigo estava tocando pandeiro e executando um ritmo que eu desconhecia e que chamou a minha atenção de imediato, mas com a mesma célula do baião. Não hesitei em perguntar ao percussionista Joan Barros que ritmo ele estava tocando? Ele me respondeu que era o Cavalo Marinho. Então eu disse para ele: que ritmo bonito! Eu compus uma música que seria um baião, mas agora será um Cavalo Marinho, pois o baião já é bastante disseminado e muito conhecido, pois as pessoas precisam conhecer mais desse ritmo incrível.

Depois desse dia, resolvi pesquisar mais sobre o ritmo e entre uma dessas pesquisas, fiquei sabendo que a cidade do Condado-PE é conhecida como a *Terra do Cavalo Marinho*, mas o município de Aliança-PE, também é conhecido por disseminar fortemente o ritmo. Entre os dois municípios, há uma certa disputa, pois os dois reivindicam para si o título de terra do

⁶ O Festival Cover Baixo trata-se de eventos por todo país com o intuito de apresentar os trabalhos de vários baixistas do Brasil. O evento é organizado pela Revista Cover Baixo, que nessa época tinha como diretor o baixista Celso Pixinga que hoje faz parte da curadoria, e o atual diretor é o baixista Ney Neto. Recentemente, a Cover Baixo realizou um festival em São Luiz em homenagem ao baixista Mauro Sérgio.

Cavalo Marinho. Além disso, outras cidades da redondeza praticam o folguedo folclórico, até mesmo cidades da Paraíba, como Pedras de Fogo, Dona Inês e também a capital João Pessoa.

Em homenagem aos Reis Magos, o Cavalo Marinho, além de ser um ritmo, é um folguedo folclórico que envolve peça teatral ao ar livre, uma dança marcada por sapateados e música. O brinquedo é composto por vários personagens, dentre eles: *o Mateus, o Bastião, a Catirina, os galantes, as damas, o Caboclo de Arubá, Parece-mas-não-é, Burra Calu*, o próprio *Cavalo do Capitão Marinho, o Soldado*, ou seja, são mais de 70 personagens, sendo então animais e humanos. Tudo é coordenado pelo Capitão Marinho que também é um dos personagens, porém o principal, que porta um apito e vem chegando no espetáculo em seu cavalo.

Na brincadeira existe um grupo de músicos que é chamado de banco, o *banco* do Cavalo Marinho, que antes de iniciar a peça teatral, os músicos são os primeiros a entrarem em cena, pois praticamente todo o contexto da peça tem o apoio do banco tocando as músicas. Os instrumentos que compõem o banco do Cavalo Marinho são: rabeca, pandeiro, bexiga do boi (coletada nos matadouros e secada ao sol, cheia de ar, é utilizada para bater nas pernas, soando como se fosse o pedal do ritmo), ganzá, reco-reco e bage.

Figura 53 - Banco do Cavalo Marinho e os instrumentos.



Fonte: blog Cena nas Encruzilhadas - internet.

Um fato curioso sobre o folguedo, é que as personagens femininas são representadas por homens, entretanto, atualmente, é cada vez mais frequente a participação de mulheres. No livro *Espetáculos Populares de Pernambuco*, idealizado em 1996 pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, as autoras enfatizam que “convém lembrar que mesmo os personagens femininos

são representados por homens, visto que não se admite a presença feminina no Cavalo-Marinho.” (SOARES, ISHIGAMI, MOREIRA, 1996. p. 159).

Mesmo com as informações do livro lançado em 1996 de que todos os personagens são do sexo masculino, atualmente, podemos observar a presença cada vez mais forte de mulheres nas manifestações do folguedo.

Figura 54 - Mulheres presentes participando da manifestação.



Fonte: site Corpo em Fluxo - internet.

Já, para se ter uma visão ampla da composição *Meu Feroz Cavalo Marinho*, segue abaixo a sua forma macro que mostrará os compassos e sua forma como um todo, com o intuito de se ter uma visão geral da obra.

3.2.1 - As técnicas estendidas no baixo elétrico utilizadas na música Meu Feroz Caval

Marinho

Antes de falarmos das técnicas, vale salientar que todo o contexto criado nessa composição foi idealizado para baixo de 6 cordas, visando ter uma maior extensão de notas agudas. Tratando-se das técnicas utilizadas nessa composição, mais especificamente no Tema A, que são: *Two Hands Tapping*, *Triplo Domínio* (em alguns trechos), observaremos abaixo que a seta azul da mão esquerda é a função do baixo (condução), a seta vermelha é a mão direita que ilustra a que está tocando a melodia com os dedos indicador, anular e médio; já a seta verde são os dedos médio e anular da mão esquerda, pois as notas são impulsionadas pelo dedo anular da mão direita, enquanto o dedo indicador segura uma nota da melodia, o anular dá o impulso tocando as duas notas que estão circuladas em cor verde e que podem variar no tempo tocado, não necessariamente serão sempre tocadas em colcheias da forma como estão escritas no trecho abaixo:

Figura 56 - Técnicas estendidas do tema A sendo executadas em três funções de coordenação.

Fonte: O autor.

Figura 57 - QR Code das Técnicas Estendidas utilizadas no Tema A - Meu Feroz Cavalo Marinho.



Link do YouTube - <https://youtu.be/7E0YakZ8cOU?si=RKucZV0d-IOdFbT5>

Em outro trecho, mais especificamente no *tema B3*, é utilizado a técnica de *Duplo Domínio*, em que a seta azul indica a mão esquerda na função do baixo (condução), e a seta vermelha indica as notas digitadas com os dedos indicador e médio que são complemento dos acordes tocados, criando uma espécie de contraponto:

Figura 58 - Técnicas estendidas do tema B3 sendo executadas em duas funções de coordenação.

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a measure number and a chord symbol. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Red arrows labeled 'MÃO DIREITA' point to specific notes or chords, while blue arrows labeled 'MÃO ESQUERDA' point to other notes or chords. The chords and their corresponding measure numbers are: Dm7 (8va) at measure 22, Dbm7 at measure 27, Dm7 at measure 32, D#m7 at measure 36, Dm7 at measure 40, Dbm7 at measure 44, Cmaj7 at measure 48, Bm7 at measure 53, Cmaj7 at measure 58, and C7 at measure 58.

Fonte: O autor.

Figura 59 - QR Code das técnicas estendidas do tema B3 sendo executadas em duas funções de coordenação.



Link do YouTube - <https://youtu.be/yUk2HAXVoc4?si=Djb7jkN6hBhfoeju>

No momento do improviso do baixo, o intuito não era de tocar escalas ou modos litúrgicos, não obstante o objetivo idealizado foi de sons percussivos extraídos do instrumento com a mão direita, como se fosse uma ideia de improviso de bateria ou percussão ao mesmo tempo que a condução do baixo (mão esquerda) fosse tocada com os dedos indicador e anular, que são possíveis através de técnicas tais como slap, batendo o polegar da mão direita nas cordas e puxando com os dedos indicador e médio, envolvendo também o *Double Thumb* e o *Double Pluck*, com o auxílio da mão esquerda para coordenar e abafar as notas das cordas.

Figura 60 - Trecho do improviso do baixo.



The image shows a musical score for bass guitar improvisation, consisting of four staves. The notation is in bass clef with a 2/4 time signature. The score is annotated with red and blue arrows and text indicating hand assignments: 'MÃO DIREITA' (Right Hand) and 'MÃO ESQUERDA' (Left Hand). The first staff shows a sequence of eighth notes with triplets and accents, marked with red arrows and 'MÃO DIREITA'. The second staff continues with eighth notes and triplets, marked with blue arrows and 'MÃO ESQUERDA'. The third staff features sixteenth notes with triplets and accents, marked with red arrows and 'MÃO DIREITA'. The fourth staff shows eighth notes with triplets and accents, marked with blue arrows and 'MÃO ESQUERDA'. The score concludes with a double bar line.

Fonte: O autor.

Figura 61 - QR Code - Trecho do improviso do baixo (sons percussivos).



Link do YouTube - <https://youtu.be/yUk2HAXVOc4?si=Djb7jkN6hBhfoeju>

A composição *Meu Feroz Cavallo Marinho* foi gravada em meados de 2008, no município de Carpina-PE, zona da mata de Pernambuco, no Batuka Studio. Os músicos integrantes que gravaram foram: *José Mário* (pandeiro, bage, bexiga-do-boi e ganzá), *Thiago Laranjeiras* (rabeça), *Rodrigo Alves* (teclados) e *Lêdo Ivo Jr.* (baixo elétrico de 6 cordas), na parte técnica, *Alisson Santos* (captação e mixagem). Abaixo encontra-se um registro após a gravação. Nesse momento, estávamos sorrindo e comentando como se estivéssemos simulando um banco de Cavallo Marinho "moderno", por ter sido gravado nesse trabalho, um baixo elétrico e um teclado, justamente por não serem instrumentos típicos do gênero.

Figura 62 - Da esquerda para a direita (Rodrigo Alves, Lêdo Ivo, José Mário e Thiago Laranjeiras). Momento após a gravação da música *Meu Feroz Cavallo Marinho* - (Lêdo Ivo Jr.), no Batuka Studio, em Carpina-PE, 2008.



Arquivos da nuvem - Lêdo Ivo Jr.

3.3 - A música Brasilidade.

Essa composição é diferente em relação as outras nas quais foram citadas aqui. O seu período de criação foi em meados de 2016, período esse que ainda estava cursando Licenciatura em Música, pela Universidade Federal da Paraíba. Tudo começou em um dia à tarde, no meio de uma aula, comecei a ter ideias e escrevi algumas melodias para baixo de 6 cordas juntamente com as cifras, mas com intuito de ter várias nuances e/ou características brasileiras, que pudessem concentrar, em uma composição, ritmos como *samba* e *maracatu de baque virado*, em mistura com outros não brasileiros como o *funk americano*.

Se tratando de alguns ritmos presentes nessa composição, escolhi o *samba* em alguns trechos, pois para Vianna (1995) o samba é uma manifestação que acabou se originando a partir das práticas musicais trazidas pelos escravos africanos ainda no período colonial. Trata-se também de um gênero musical e uma forma de dança originária do Brasil, especialmente associada à cultura afro-brasileira. O ritmo é caracterizado por uma combinação de batidas percussivas, que muitas vezes incluem instrumentos como o pandeiro, o tamborim, o surdo, o reco-reco, o agogô e a cuíca, entre outros. Para Marcondes “os ritmos africanos, como o batuque e o jongo, foram fundamentais para o desenvolvimento do samba, influenciando sua estrutura rítmica e percussiva” (Marcondes, 2003, p. 45).

A estrutura rítmica básica do samba é geralmente em compasso binário, com ênfase nas subdivisões do tempo. Uma das características marcantes do ritmo é o uso extensivo do contratempo, onde os acentos rítmicos ocorrem entre os tempos fortes da música, criando uma sensação de movimento constante que é uma parte essencial do estilo. Além da estrutura rítmica, o samba também é conhecido por sua diversidade de ritmos regionais e estilos. Por exemplo, o samba de roda da Bahia, o samba de partido-alto do Rio de Janeiro e o samba de gafieira são apenas alguns exemplos das diferentes variações do gênero que surgiram ao longo do tempo em diferentes partes do Brasil. Cada estilo tem suas próprias características distintas de ritmo, melodia e dança, refletindo as influências culturais e históricas únicas de suas regiões de origem.

Além disso, o ritmo do samba muitas vezes se funde com outros gêneros musicais, como o jazz e o funk, resultando em fusões. Essa capacidade de se adaptar e evoluir ao longo do tempo é uma das razões pelas quais o samba continua a ser popular e influente não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Segundo Severiano e Melo explicam que: “a fusão das

tradições musicais africanas com elementos indígenas e europeus deu origem ao samba como o conhecemos hoje, uma expressão única da cultura brasileira” (Severiano & Melo, 2012, p. 31).

Outro ritmo que consta na música é o *Maracatu de Baque Virado* que se trata, também, de uma manifestação cultural afro-brasileira profundamente enraizada na região nordeste do Brasil, especialmente em Pernambuco, com destaque para as cidades de Recife e Olinda. Esta forma de expressão artística combina elementos musicais, dança, tradições religiosas e uma rica carga simbólica, representando uma síntese das influências africanas, indígenas e europeias que moldaram a cultura brasileira ao longo dos séculos. O termo “baque virado” refere-se à batida característica dos tambores utilizados no maracatu, que é distinta e marcante. Nesse sentido, como descrito por Cascudo, “o ‘baque virado’ é o padrão rítmico característico do maracatu, no qual os tambores enfatizam o contra-tempo, criando uma sensação de movimento e pulsão irresistíveis” (Cascudo, 1954, p. 78).

Os instrumentos principais incluem o “gonguê”, que marca o ritmo principal, e o “alfaias”, tambores de tamanhos variados que fornecem uma base rítmica poderosa. Além disso, outros instrumentos de percussão, como o tarol, caixa, ganzá e agbê, contribuem para a complexidade e riqueza sonora do maracatu. O ritmo é composto por diferentes grupos ou nações, cada um com sua própria identidade, história e estilo distintivo. Os grupos são liderados por um mestre ou mestra de maracatu, que desempenha um papel central na organização dos ensaios, na direção das apresentações e na preservação das tradições do grupo. Luís da Câmara Cascudo destaca a importância do “baque virado” como elemento central do maracatu, descrevendo seu padrão rítmico característico e seu papel na criação de uma atmosfera musical envolvente e marcante quando disse “O ‘baque virado’ é o padrão rítmico característico do maracatu, no qual os tambores enfatizam o contra-tempo, criando uma sensação de movimento e pulsão irresistíveis” (Cascudo, 1954, p. 78).

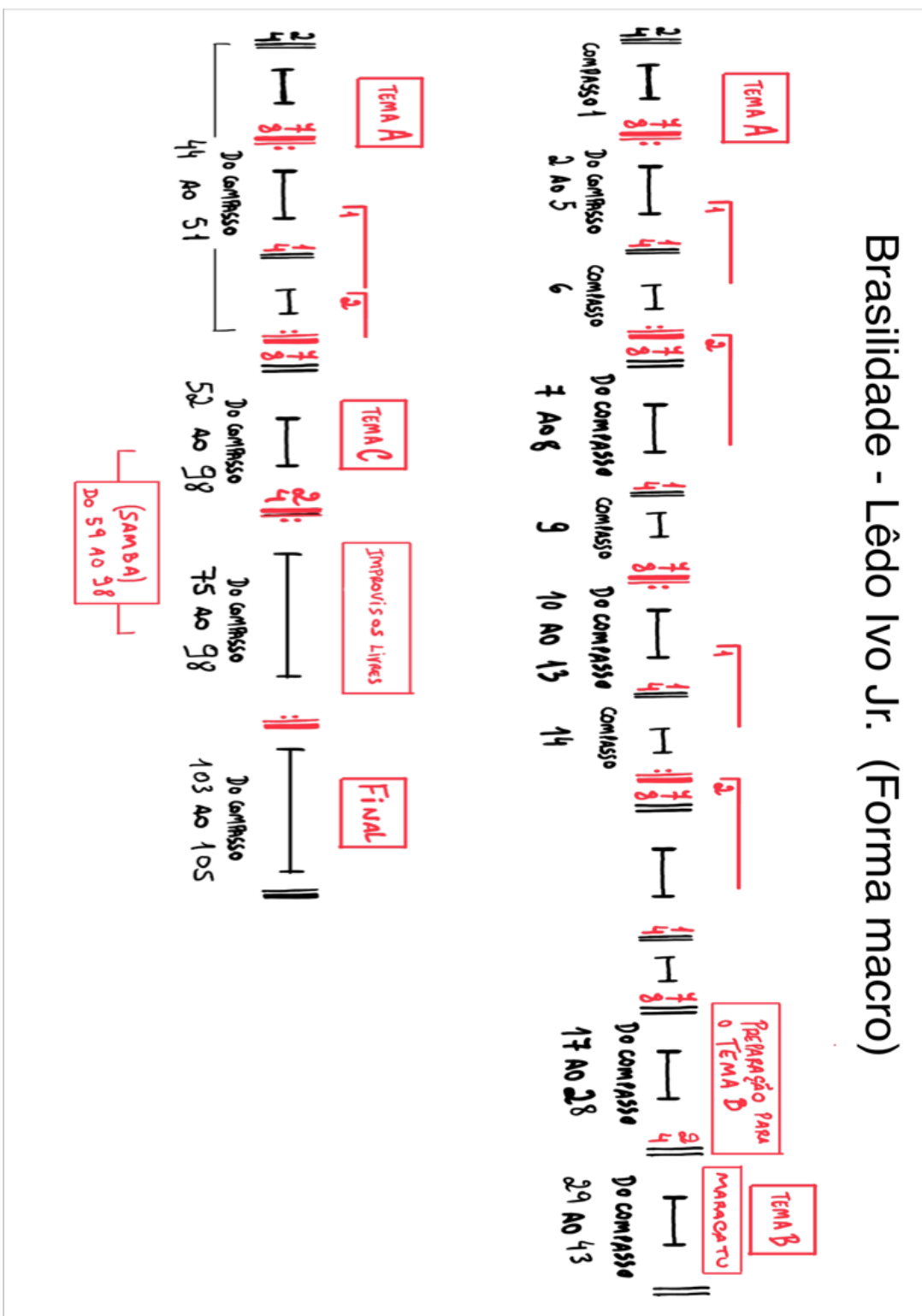
Um aspecto fundamental do maracatu de baque virado é o seu caráter ritualístico e simbólico. Muitos grupos têm suas origens ligadas a tradições religiosas afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, e incorporam elementos dessas práticas em suas performances. Os desfiles de maracatu frequentemente incluem figuras emblemáticas, como o rei e a rainha do maracatu, assim como outras figuras míticas e folclóricas. Segundo Cascudo, “o ‘baque virado’ é uma expressão cultural híbrida que reflete a sincretização de práticas religiosas afro-

brasileiras e católicas na região de Nazaré da Mata” (Cascardo, 1967, p. 112).

Além da música, a dança desempenha um papel central no maracatu de baque virado. Os integrantes do grupo, vestidos com trajes coloridos e elaborados, realizam coreografias tradicionais que envolvem movimentos rituais e gestos simbólicos, transmitindo uma sensação de energia e vitalidade. O maracatu de baque virado é celebrado durante todo o ano, mas especialmente durante o Carnaval, quando os grupos desfilam pelas ruas de Recife, Olinda e outras cidades, levando consigo uma atmosfera de festa, celebração e respeito pela tradição. O ritmo é reconhecido como uma forma de expressão cultural afro-brasileira que integra elementos de ritmos percussivos, dança e tradições religiosas, resultando em uma celebração festiva singular, sobretudo é reconhecido como um importante meio de resistência cultural e fortalecimento da identidade para as comunidades afrodescendentes no Brasil, servindo como uma manifestação de orgulho e preservação de suas tradições (Santos, 2015 e 2018).

Partindo para a forma macro, a música *Brasilidade* contém características peculiares, tanto nas questões dos ritmos utilizados, quanto em sua forma de tocar. Trata-se de uma música curta, mas que contém elementos dos ritmos brasileiros.

Figura 63 - Forma Macro da composição Brasilidade. (Favor visualizar em modo paisagem)



Fonte: O autor.

3.3.1 - Técnicas estendidas utilizadas na música Brasilidade.

Para o contexto dessa composição, não foram inseridas técnicas percussivas de slap como *thumb*, *double thumb* ou *pluck*, *double pluck*, e outras, mas a ênfase foi dada em melodias que pudessem ser tocadas de forma dedilhada (*pizzicato*), mas com o reforço do baixo, justamente para suprir a ausência de outro baixista na gravação e em shows. A saída foi estudar e criar melodias sempre com o apoio das notas mais graves com o auxílio do dedo indicador da mão esquerda e das cordas soltas, para não haver a necessidade de sempre depender de outro baixista para se tocar essa música, pois nem sempre algum baixista estaria disponível para tocar comigo.

Segundo Carpenedo (2017) nos séculos XV e XVI, a técnica de dedilhado das cordas surge a partir dos instrumentos alaúde e da viola de mão. No século XIX, na Europa houve uma popularidade do violão clássico, e nesse mesmo momento surgia a música popular nos Estados Unidos com a influência negra africana. Com a fusão das influências culturais, tradições musicais e inovações individuais ao longo do tempo, surge a técnica chamada *Fingerstyle* que é proveniente da técnica *Fingerpicking* vinda dos Estados Unidos. Esse tipo de dedilhado das cordas, aperfeiçoado dos gêneros jazz, blues e country, tornou-se cada vez mais utilizado em outros gêneros. O *Fingerstyle* é justamente tocar as melodias com o auxílio das notas graves, como uma espécie de piano como bem explica a autora:

A técnica violonística, em analogia com a técnica do piano, tinha o uso do polegar da mão direita como se fosse a mão direita do pianista, realizando os baixos alternados, enquanto o restante dos dedos cumpria a função da mão esquerda, realizando melodia e harmonia. Segundo o artigo “History Of American Fingerstyle Guitar and Great Musicians Who Made It Happen” postado através do site Ultimate guitar, os primeiros violonistas que tiveram registros tocando desta forma foram: Blind Blake, Big Bill Broonzy, Memphis Minnie e Mississippi John Hurt. (CARPENEDO, 2017).

O aperfeiçoamento do *Fingerpicking* se deu por volta do início do séc. XX, a partir da busca incessante de Marle Travis em que misturou dedilhados com as técnicas dos violões erudito e country para tocar arpejos, que posteriormente a técnica passou a ser utilizada por vários violonistas e ficou conhecida pelo nome *Travis picking*. O estilo Travis se distingue do *fingerpicking* regular pelo uso de padrões de baixo alternados ou descendentes executados pelo polegar, ao passo que os dedos tocam pequenas melodias na parte superior do acorde (Downing, 2018). O músico foi o pioneiro nessa técnica, pois utilizava o polegar para tocar as notas mais

graves do violão e/ou guitarra e as melodias em suas performances, gerando uma sonoridade autêntica e uma forma peculiar de se tocar o instrumento (TRAVIS, 1996). O vídeo a seguir mostrará a técnica utilizada por Travis tocando guitarra acústica. Hanson explica sobre a técnica utilizada:

Para obter um som limpo e com uma boa velocidade, Travis mantinha a mão esquerda fazendo acordes ao invés de utilizar a independência dos dedos para a realização de escalas e melodias. Este modo de tocar violão, “Travis Picking”, tornou-se um típico estilo americano popularizado por Merle Travis nas décadas de 1940 e 50 (HANSON apud CARPENEDO, 1992).

Figura 64 - Marle Travis em performance. "Cannonball Rag" (Western Ranch Party, 1958)



<https://youtu.be/WLaY1kBdWks?si=q-d-vaAU7N2usPkV>

Em *Brasilidade*, a partir do compasso 17 até o 28, contém uma preparação para o Tema B, pois trata-se de uma sessão contendo compassos em 7/4, uma sequência de acordes com notas harmônicas e com o apoio de notas reais mais graves que se complementam entre si. Nesse sentido, foi possível elaborar um exemplo de como tocar essa parte, mas vale salientar que a música foi elaborada para baixo de seis cordas, o que vem propor uma extensão maior tanto para os graves quanto para os agudos, por esse motivo decidi escrever o exemplo em clave de sol por conter muitas notas agudas, no intuito de facilitar para o leitor. Dependendo da forma como se executa os harmônicos, por vezes assemelha-se aos sons de teclado. Perceba no vídeo abaixo que a junção de todas as notas reais e os harmônicos gera um tipo de sustain que por vezes se cria uma espécie de reverb natural.

Figura 65 - Trecho da preparação para o Tema B.



Fonte: O autor.

Figura 66 - QR Code - Exemplo da preparação do Tema B



Link do YouTube

<https://youtu.be/aXmQG5zjk0?si=whP0ROAlpTdlAwjv>

Na segunda parte da preparação para o Tema B, um pequeno trecho em compassos 7/4, uma pequena melodia é apresentada utilizando a técnica de *Fingerstyle*, em seguida uma outra sessão se apresenta, em que uma outra melodia demonstra a transição das sessões, mas dessa vez com o auxílio do ritmo *maracatu* que é tocado simultaneamente. O QR Code a seguir será válido para os dois exemplos abaixo, a 2ª parte da preparação para o Tema B e o próprio Tema B acompanhado de um ritmo *maracatu de baque virado* em 2/4.

Figura 67 - 2ª parte do trecho da preparação para o Tema B.

56

Fonte: O autor.

Figura 68 - Tema B - Melodia acompanhada com ritmo de maracatu.

$\text{♩} = 110$

Fonte: O autor.

Figura 69 - QR Code - 2º trecho da preparação em seguida o Tema B com o ritmo maracatu.



https://youtu.be/x_oJO2k4dvs?si=d6bOXBNFH5NjF13-

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo-se que as técnicas estendidas ainda são temas que há muito o que se trabalhar e explorar, podemos dizer que é um embrião, mas cabe a nós estimularmos mais pesquisadores a tratarem desse assunto com maior eficácia, sobretudo no que diz a respeito ao nosso instrumento, o baixo elétrico, que por muito novo, há muitas possibilidades a serem estudadas e desvendadas. Neste trabalho foi possível pesquisar sobre a história do contrabaixo até o elétrico, muitas informações aprendi por meio desta pesquisa, principalmente sobre a tentativa de amplificar o som de violino, como John Matthias Augustus Stroh que conseguiu patentear o Violino Stroh. Esse acontecimento foi um marco para a época, e que de certa forma ajudou a algumas pessoas criarem protótipos de baixo elétrico, tais como os criadores Paul Tutmarc, com a invenção do *Mandobass* e o *Audiovox 736 Bass Fiddle* mas que não tiveram êxito comercial, e Leo Fender, com a chegada do baixo elétrico *Precision Bass* da Fender, que foram os instrumentos bem aceitos pelos os músicos e com sucesso comercial.

Chegamos à conclusão de que a maioria das técnicas estendidas para contrabaixo elétrico foram originadas do contrabaixo acústico, do violão e diversos outros instrumentos, isso possibilitou outras sonoridades, novos olhares e novos pensamentos.

Confesso que entrei em desespero ao me deparar em um universo com poucas informações relacionadas ao nosso instrumento, poucos documentos, alguns artigos pagos, encontrar poucas possibilidades para o baixo elétrico, mas no decorrer dessa pesquisa fui compreendendo que é algo que está sendo construído e que podemos contribuir cada vez mais nesse campo.

Sendo assim, as técnicas estendidas no baixo elétrico é um tema que deve ser muito explorado, principalmente pelo motivo de quase não ter trabalhos publicados que tratem exclusivamente desse nicho. Deixo aqui a minha pequena contribuição para essa área que precisa ser muito explorada e que esse documento sirva para a fundamentação de outros trabalhos relacionados às técnicas estendidas não só no baixo elétrico, mas também para outros instrumentos assim como utilizei de outras fontes (instrumentos) para fundamentar este.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rebeca Vieira de Queiroz. **Autoetnografia das Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras**. Anais do VI SIMPOM, Rio de Janeiro, n. 6, 2020, p. 1066 - 1077.

ASSUMPCÃO, Nico. **Biografia**. Disponível em: <<https://www.nicoassumpcao.com.br/bio#:~:text=A%20partir%20de%201991%2C%20Nico,o%20baixo%20de%206%20cordas.>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

ASSUMPCÃO, Nico. **Solos**. Disponível em: <<https://www.nicoassumpcao.com.br/solos>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

BACON, Tony; MOORHOUSE, Barry. **The bass book: a complete illustrated history of bass guitars**. San Francisco: GPI Books, 1995.

BENETTI, Alfonso. **A Autoetnografia Como Método de Investigação Artística Sobre a Expressividade na Performance Pianística**. *Opus*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BERENDT, Joachim., & HUESMANN, Günther. (2014). **O Livro do Jazz de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Perspectiva.

BOLLOS, Liliana Harb. **Considerações sobre a música popular no ensino superior. Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM**. São Paulo: 2008.

BORÉM, Fausto. RAY, Sonia. **Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: Problemas, tendências e alternativas. [Artigo]**. Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). 2012. 48 p.

BORÉM, F.; CAMPOS, J. P. **Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos crossover**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.2, 2016, p. 48-59

BLOOD, Brian. **The Double Bass: A Research Guide**. Chicago: Routledge, 2000.

CAGE, John. Aria (1958). **Henmar Press**, 1960. Partitura.

CALADO, Carlos. (2007). **O jazz como espetáculo**. Editora Perspectiva, Secretaria de Estado da Cultura.

CARMINIUM. Billy Sheehan. Disponível em: <https://carminium.com.br/billy-sheehan/#Historia>. Acesso em: 26 abr. 2024.

CÂMARA, Viviane. **O Movimento Armorial e suas expressões artísticas**. São Paulo: Edusp, 2012.

CAMPOS, João Paulo Ferreira. **Técnicas estendidas do contrabaixo em três arranjos crossover de canções populares**. 2018. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Minas Gerais, 2018.

CARPENEDO, Amanda. *Fingerstyle: um novo capítulo na história do violão*. 1º SIM! Simpósio Internacional de Violão - O Violão na América Latina: tendências, desafios, perspectivas. Belo Horizonte - 2017.

CARVALHO, Régis de. **Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg**. Revista Vórtex, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p.1-25.

CASCUDO, L. (1954). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editora Civilização Brasileira.

CASCUDO, L. (1967). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Global Editora.

CENA NAS ENCRUZILHADAS. **Cavalo Marinho: dança, espetáculo, brincadeira**.

Disponível em: <http://cenanasencruzilhadas.blogspot.com/2014/08/cavalo-marinho-dancaespetaculobrincadei.html?m=1>. Acesso em: 4 mar. 2024.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música**. UEMANET, São Luis - MA, 2017.

CORPO EM FLUXO. Disponível em: <<https://corpoemfluxo.com/cavalo-marinho/>>. Acesso em: 4 mar. 2024.

DEYN, Matthew. **The gear that made us #/2: Fender Precision Bass**. In Sounder, [s. 1.], 2021, 1 Fotografia. Disponível em: <https://insounder.org/gear-made-us-2-fender-precision-bass>. Acesso em: 28 abr. 2024.

DISCOGS. Arthur Maia. **Planeta Música**. [online]. Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/4847623-Arthur-Maia-Planeta-Musica>>. Acesso em: 01 mai. 2024.

DISCOGS. Abraham Laboriel. **Guidum**. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/1272827-Abraham-Laboriel-Guidum>. Acesso em: 1º de maio de 2024.

DISCOGS. Arismar do Espírito Santo. **Foto do Satélite**. [online]. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/15672684-Arismar-Do-Espirito-Santo-Foto-Do-Satelite>. Acesso em: 01 mai. 2024.

DISCOGS - Marcus Miller. M². [online]. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1197531-Marcus-Miller-M2>. Acesso em: 01 mai. 2024
OAKLEY, Giles. **The Devil's Music: A History of the Blues**. Basic Books, 2003.

DISCOGS. Mr. Big. **Addicted To That Rush**. [online]. Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/5452008-Mr-Big-Addicted-To-That-Rush>>. Acesso em: 01 mai. 2024.

DISCOGS. Victor Wooten. *A Show of Hands*. Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/453315-Victor-Wooten-A-Show-Of-Hands>>. Acesso em: 1 de maio 2024.

DOWNING, Kevin. *Guitar Cool - Travis Picking*. 2018. Disponível em: <<https://www.guitar.co.nz/wp-content/uploads/2018/05/Travis-Picking.pdf>>. Acesso em: 20 de março de 2024.

DREAM THEATER. **Metropolis, Pt. 1: The Miracle and the Sleeper**. [online]. Last.fm. Disponível em: https://www.last.fm/pt/music/Dream+Theater/_/Metropolis,+Pt.+1:+The+Miracle+and+the+Sleeper. Acesso em: 01 mai. 2024.

FONTES, Pedro Cavalcante D'Avila. **O Desenvolvimento Físico do Contrabaixo Elétrico: um Breve Relato**. 2023. 67f. Monografia (Graduação de Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

GIOIA, Ted. **The History of Jazz**. Oxford University Press, 1997.

GOMES, Chico. **Método de Contrabaixo: Triplo domínio em Tapping**, Cover Baixo-coleção Toque de Mestre. Edição 02. São Paulo, Editora HMP, 2003.

GOMES, Chico. **Chico Gomes Tappin**. 19 mar. 2007. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/vbnK8g4GGrM?si=yuhfDWIrZnaCNMCeH>. Acesso em: 21 fev. 2024

GRAHAM, Larry: **Trunk of The Funk Tree. Bass Player**. Abril de 2007. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071013112317/http://www.bassplayer.com/article/larry-graham-trunk/apr-07/26994>

GREEN, Lucy. **How popular musicians Learn: a way ahead for music education**. Ashgate popular and folk music series. London University, Institute of education. 2002.

GUITAR WORLD. **Bass Player magazine to close as brand moves fully online**. [online] publicado em 17 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.guitarworld.com/news/bass-player-magazine-to-close-as-brand-moves-fully-online>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

GUITAR WORLD. **Bass Player (magazine)**. [online] disponível em: <<https://www.guitarworld.com/bass-player>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

HANSON, M. **The art of Contemporary Travis picking**. West Linn, EUA: 1992.

HERRERA, João Henrique Fernandes. **O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira**. 2018. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ISHII, Reiko. **The Development Of Extended Piano Techniques In Twentieth- Century American Music**. 2005. 114p. Treatise (Doctor of Music), The Florida State University College Of Music. Florida, 2005.

IVES, Charles. **Piano Sonata N° 2, Concord Mass**. 1849-1860. New York: Associated music Publishers, 1947. 1 partitura. Piano.

JIVE TIME RECORDS. **Paul Tutmarc & The Mystery of Who Invented The Electric Guitar**. Disponível em: <https://jivetimerecords.com/northwest/paula-tutmarc/>. Acesso em: 27 de abril de 2024.

JORDAN, Stanley; FARIA, Nelson. **How Insensitive**. 22 de nov. 2018. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/ULFhOapUFn8?si=387F22h8LrGAeYRc>. Acesso em: 21 de fev. 2024.

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Técnicas estendidas do Tema A - No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)**. YouTube, 18 de Março de 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/bXhpxZcwDRE>> (Link não-listado).

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Técnicas estendidas do Tema B - No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)**. YouTube, 18 de Março de 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/N5Pkpn8Hy8s>> (Link não-listado).

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.) feat. Marcelo Martins e Henrique Albino**. YouTube, 20 de Agosto de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/zE3971_NctI?si=J-G3hgOqJTbg9z3z>.

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **O Contrabaixo elétrico na música instrumental brasileira: técnicas estendidas utilizadas na música No Nordeste, a Salsa é Assim**. XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical. Uberlândia-MG, PERFORMUS, 2023.

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Técnicas estendidas utilizadas do Tema A - Meu Feroz Cavalinho**. YouTube, 28 de abril de 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/7E0YakZ8cOU?si=RKucZV0d-IOdFbT5>> (Link não-listado).

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Técnicas estendidas do tema B3 sendo executadas em duas funções de coordenação**. YouTube, 28 de abril de 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/yUk2HAXVOc4?si=Djb7jkN6hBhfoeju>>.

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Trecho do improviso do baixo (sons percussivos)**. YouTube, 28 de abril de 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/yUk2HAXVOc4?si=Djb7jkN6hBhfoeju>> (Link não-listado).

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. **Exemplo de preparação do tema B**. YouTube, 16 de abril de 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/aXmQG5zjkg0?si=whP0ROAlpTdlAwjv>> (Link não-listado).

JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. *2º trecho da preparação em seguida o Tema B com o ritmo maracatu*. YouTube, 17 de abril de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/x_oJO2k4dvs?si=d6bOXBNFH5NJF13> (Link não-listado).

LAGE, G. et al. **Aprendizagem motora na performance musical Per Musi**; Revista de Performance Musical. Belo Horizonte. UFMG. v. 5, 2002. p. 14-37.

LOBO, Ronaldo. **Método de Contrabaixo: Fundamentos, Cover Baixo-coleção Toque de Mestre**. Edição 04. São Paulo, Editora HMP, 2003.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Ivestigación Artística en Música: problemas, métodos, experiencias, y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rubén. **Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade**. *ARJ – Art Research Journal*, [s.l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, 30 jun. 2015.

MARCONDES, M. (2003). **Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular**. Art Editora.

MARTINS, Raimundo (Org.). **Anais do 3º Encontro Anual da Associação Nacional de PósGraduação e Pesquisa em Música: sistemas de transmissão-legitimação da produção musical**. In: Boletim Informativo da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Música. Belo Horizonte: ANPPOM, 1990.

MILKOWSKI, Bill. **“Jaco: The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius.”** Publicado pela Backbeat Books, 1995.

MILKOWSKI, Bill. **“Rockers, Jazzbos & Visionaries.”** Publicado pela Billboard Books, 1998.

MONSON, Ingrid T. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOORE, George Amadeus. **The Double Bass: Its History and Construction**. Nova Iorque: Dover Publications, 2012.

P. Kramer, J. Abeßer, C. Dittmar and G. Schuller, "A digital wave guide model of the electric bass guitar including different playing techniques," *2012 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, Kyoto, Japan, 2012, pp. 353-356, doi: 10.1109/ICASSP.2012.6287889.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance**. Revista Música Hodie, v. 11, n. 2, 2012.

PARAÍSO, Ricardinho. **Quem Inventou o Slap?** - Ricardinho Paraíso. YouTube. 10 de novembro de 2020. Disponível em:
<https://youtu.be/RLyFo7KanmA?si=d4p7YsYTS16pCBWP>

PERNAMBUCO. Secretaria de Cultura. **Espetáculos Populares de Pernambuco** / Karina de Melo Soares, Sandra de Deus Ishigami, Alba Cristina de Albuquerque Moreira. - Recife: CEPE, 1996. 214p. : il.

PETERSON, Richard. **Country Music: A Cultural and Stylistic History**. Oxford University Press, 2015.

PETERSON, Karen. **The stroh violin played a role in early music recording and are still in use today**. Strings Magazine, [s. l.], jun. 2021. Disponível em:
<https://stringsmagazine.com/the-stroh-violin-played-a-role-in-early-music-recording-and-are-still-in-use-today/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

PONTES, Vânia Eger. **Técnicas expandidas – Um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia**. Florianópolis, 2010. 135p. Dissertação (Mestrado em performance). UDESC, Florianópolis, 2010.

PIZZOL, Fausto Lessa Fernandes. **Técnicas estendidas no baixo elétrico e o Jazz Fernandes Pizzol Brasileiro: história e proposta de abordagem prática contemporânea**. Universidade de Aveiro, Portugal, 2018.

PIZZOL, Fausto Lessa Fernandes. **A performance contemporânea no baixo elétrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira**. Universidade de Aveiro, Portugal, 2017.

ROBERTS, Jim. **“How the Fender Bass Changed the World.”** Publicado pela Hal Leonard Corporation, 2001.

RODRUM. Larry Coryell - **Veracruz** [YouTube]. 06 fev. 2007. Disponível em:
<<https://youtu.be/du6CW3G7TAK>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

TORÓS, Bruno Repsold. **A Arte da Conversação: a interação no Bill Evans Trio a partir da performance de Scott LaFaro**. SIMPOM - Anais do IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, p. 1182-1192, Rio de Janeiro, de 10 a 13 de Maio de 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/5830>. Acesso em 13 de Setembro de 2021.

SANTOS, C. D. (2015). **O Maracatu de Baque Virado e suas Raízes Africanas**. Editora Cultural.

SÁ, Chico. (2007). **No princípio eram ossinhos de rena: Para compreender o saxofone no universo dos sopros**. Disponível em:
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1718/1063>, acessado em 21/09/2021.

SEVERIANO, J., & MELO, Z. (2012). **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. Editora 34.

SIQUEIRA, José de Lima. **Música Para a Juventude. Terceira Série**, 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Siqueira, 1961,142 p.

SILVA, A. B. (2018). **Maracatu de Baque Virado: Tradição e Renovação**. Editora Brasileira.

SUASSUNA, Ariano. **Jornal da Semana**. Recife, 20 de maio de 1974.

SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial: uma proposta brasileira de arte erudita a partir das raízes populares**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

TRAVIS, Travis. **Cannonball Rag**. 1966. Disponível em:
<<https://youtu.be/WLaY1kBdWKS?si=q-d-vaAU7N2usPkV>> Acesso em 20 de março 2024.

TURETZKY, B.; BORÉM, F. **O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 41-53.

TURETZKY, Bertam. (1974). **The contemporary contrabass (Vol. 1)**. Berkley: University of California Press.

VIANNA, H. (1995). **O Mistério do Samba: História e Segredos**. Jorge Zahar Editor.

VINTAGE GUITAR. **The Audiovox 736 Electric Bass and 936 Amp**. Disponível em:
<<https://www.vintageguitar.com/31613/the-audiovox-736-electric-bass-and-936-amp/>>. Acesso em: 25 abril 2024.

WOOD, N. (2002). **Jaco Pastorius: o gênio que dividiu a história do baixo**. Revista Cover Baixo, (Edição 01). Editora HMP Marketing Editorial Ltda., p. 32.

YOUTUBE. Larry Coryell - **Vera Cruz**. Canal de Rodrum, publicado em 06 de fevereiro de 2007. Disponível em: <<https://youtu.be/du6CW3G7TAk?si=Yh3OWurPID0-w6Qi>>. Acesso em: 01 mai. 2024.

YOUTUBE. Billy Sheehan **Bass Solo. Addicted to that Rush (Live in San Francisco, 1992)**. Canal do Mr. Big. Disponível em: <https://youtu.be/aqhNo6FJrek?si=b_NF-R93x1fOoR1u>. Acesso em: 01 mai. 2024.

YOUTUBE. **Dream Theater - Metropolis, Pt. 1: The Miracle and The Sleeper**. Canal do Dream Theater. Disponível em: <https://youtu.be/IqqRx77T4Vo?si=XS9OogDAW8PvtSpc>. Acesso em: 01 mai. 2024.

YOUTUBE. Filipe Moreno e Gilson Peranzetta - **Aperto. [online]**. Disponível em:
<<https://youtu.be/LXVMp4XLe2o?si=GoPuAAWRyvLaUps8>>. Acesso em: 01 mai. 2024.

ZAP MUSIC BR ENGLISH-

<https://www.instagram.com/reel/Cy6clGPu98n/?igshid=ZWI2YzEzYmMxYg==>

ANEXOS

No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

♩ = 265

Sop. Sax. En Bb

7

12

16

Tema A

21

26

33

38

45

54

Musical staff 54: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 54-57. Measure 54: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 55: quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 56: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 57: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 56 and 57.

63

Musical staff 63: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 63-66. Measure 63: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 64: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 65: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 66: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 63 and 66.

72

Musical staff 72: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 72-75. Measure 72: quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 73: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 74: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 75: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 73 and 75.

79

Musical staff 79: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 79-84. Measure 79: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 80: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 81: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 82: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 83: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 84: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 79, 81, 83, and 84.

85

Musical staff 85: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 85-88. Measure 85: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 86: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 87: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 88: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 85 and 88.

92

Musical staff 92: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 92-95. Measure 92: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 93: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 94: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 95: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 92 and 95.

102

Musical staff 102: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 102-105. Measure 102: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 103: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 104: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 105: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 102 and 105.

113

Musical staff 113: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 113-116. Measure 113: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 114: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 115: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 116: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 113 and 116.

121

Musical staff 121: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 121-124. Measure 121: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 122: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 123: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 124: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 121 and 124.

125

Musical staff 125: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 125-128. Measure 125: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 126: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 127: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 128: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Trills are indicated by a '3' with a bracket under the notes in measures 125 and 128.

129

133

Virada de baixo Improvisos

F#m7 C#m7

142

Dm7 Asus4

155

Tema A

161

166

173

178

185

193

201

205

209

213

218

No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

Alto Sax. En Eb $\text{♩} = 265$

6

9

12

16

23

30

38

46

60

74

83

89

95

101

107

113

119

125

129

Musical staff 129: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

133

Musical staff 133: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including triplets and a repeat sign.

142

Musical staff 142: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of quarter and eighth notes, including slurs and a repeat sign.

155

Musical staff 155: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of quarter and eighth notes, including slurs and rests.

163

Musical staff 163: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

170

Musical staff 170: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including slurs and rests.

178

Musical staff 178: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including slurs and rests.

186

Musical staff 186: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of quarter and eighth notes, including slurs and rests.

197

Musical staff 197: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

203

Musical staff 203: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

207



211



216



223



No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

Ten. Sax. En B \flat $\text{♩} = 265$

6

9

12

16

23

30

38

46

60

Musical staff 60-73: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

74

Musical staff 74-82: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

83

Musical staff 83-88: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

89

Musical staff 89-95: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

96

Musical staff 96-102: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

103

Musical staff 103-109: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

110

Musical staff 110-116: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

117

Musical staff 117-125: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords, followed by rests and a final eighth-note chord. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

126

Musical staff 126-130: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords, followed by a final eighth-note chord. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

131

Musical staff 131-135: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth-note chords, followed by a final eighth-note chord. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

213



218



No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

Bari. Sax. En Eb $\text{♩} = 265$

The musical score is written for Bari. Sax. En Eb in 7/8 time. It consists of ten staves of music. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The tempo is marked as quarter note = 265. The score begins with a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. There are several triplet markings throughout the piece, particularly in the later staves. The piece concludes with a double bar line and a change to 2/4 time, followed by a few more notes.

105



111



117



126



133



140



148



155



161



166



171



177



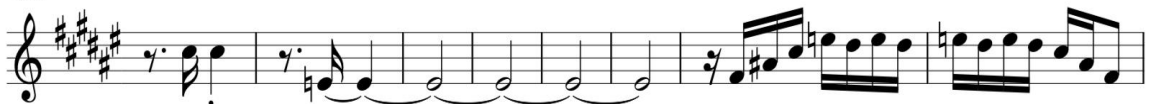
182



187



192



200



205



209



213



217



No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

$\text{♩} = 265$

Baixo E.

4

7

10

13

16

21

27

32



38



43



48



55



63



70



78



84



89



96



102

Musical notation for measures 102-106. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 102 starts with a half note G2. Measures 103-106 feature eighth notes with triplets. Measure 103 has a triplet of eighth notes (A2, B2, C#3). Measures 104-106 have eighth notes with triplets: (D3, E3, F#3), (G3, A3, B3), and (C#4, D4, E4).

107

Musical notation for measures 107-115. Measures 107-110 are quarter notes: G2, A2, B2, C#3. Measures 111-113 are eighth notes with triplets: (D3, E3, F#3), (G3, A3, B3), and (C#4, D4, E4). Measure 114 is a quarter note G4. Measure 115 is a quarter note F#4.

116

Musical notation for measures 116-127. Measures 116-117 are quarter notes: G2, A2. Measures 118-127 are eighth notes with rests: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

128

Musical notation for measures 128-133. Measures 128-129 are eighth notes with rests: G2, A2. Measures 130-133 are sixteenth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

134

Musical notation for measures 134-141. Measures 134-135 are eighth notes: G2, A2. Measures 136-137 are quarter notes: G2, A2. Measures 138-141 are eighth notes with triplets: (G2, A2, B2), (C#3, D3, E3), (F#3, G3, A3), and (B3, C#4, D4).

142

Musical notation for measures 142-149. Measures 142-143 are eighth notes: G2, A2. Measures 144-145 are quarter notes: G2, A2. Measures 146-149 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

150

Musical notation for measures 150-157. Measures 150-151 are eighth notes: G2, A2. Measures 152-153 are quarter notes: G2, A2. Measures 154-157 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

158

Musical notation for measures 158-162. Measures 158-159 are eighth notes: G2, A2. Measures 160-162 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

163

Musical notation for measures 163-168. Measures 163-164 are eighth notes with triplets: (G2, A2, B2), (C#3, D3, E3). Measures 165-166 are quarter notes: G2, A2. Measures 167-168 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

169

Musical notation for measures 169-174. Measures 169-170 are eighth notes: G2, A2. Measures 171-172 are quarter notes: G2, A2. Measures 173-174 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

175

Musical notation for measures 175-180. Measures 175-176 are eighth notes: G2, A2. Measures 177-178 are quarter notes: G2, A2. Measures 179-180 are eighth notes: G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4.

180

185

190

198

203

207

211

215

219

No Nordeste, a salsa é assim!

Composição e Arranjo: Lêdo Ivo Jr.

Fl. $\text{♩} = 265$

7

10

13

18

25

33

40

50

215

♩ = 75

222

Meu feroz Cavalo Marinho

Lêdo Ivo Jr.

Moderate ♩ = 156

Rabeca e Percussão (Cavalo Marinho)

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderate' with a metronome marking of ♩ = 156. The piece is titled 'Meu feroz Cavalo Marinho' by Lêdo Ivo Jr. and is intended for 'Rabeca e Percussão (Cavalo Marinho)'. The score consists of eight staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 13. The third staff starts at measure 26 and includes a dynamic marking of *8vb*. The fourth staff starts at measure 35 and includes a dynamic marking of *8vb*. The fifth staff starts at measure 40 and includes a dynamic marking of *8vb*. The sixth staff starts at measure 45. The seventh staff starts at measure 50 and includes a trill marking (*tr*). The eighth staff starts at measure 56 and includes a dynamic marking of *8vb*. The final staff starts at measure 62 and includes a first ending bracket labeled '1.' and a chord marking of *E/F*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

74

Gb/5-/F

2. Gb/5-/F

Fm7M

84

Fm7M Fm7M

96

106

Da Coda

116

Melodia da Rabeca

Melodia da Rabeca

Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 F7sus4

124

F7

2. Eb79

Ab7M/F

Ab7M/F

3. Eb79

F7sus4

F7

Bbm7

132

Eb79 Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 Ab7M/F

Frase de contrabaixo

142

E/F

E/F

D.S. al Coda

E/F

154 Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 Bbm7

159 Eb79 F7sus4 F7 Bbm7 Eb79 Bbm7

165 Eb79 Bbm7 Eb79 1. Ab7M/F 2. F7M F7M

172 F7M F7M Eb7M Eb7M Eb7M Eb7M F7M

177 F7M F7M F7M Eb7M F7M

183 F7M F7M F7M Ab7M9 1. 2.

Improviso de Rabeca
195 Dm7

199 E/Db

201 Improviso de Rabeca
Dm7

204

207 Ebm7

210

211 Dm7

212

213 E/Db

215

216

218

219 Em/C

221

222 D/B

224

225 Em/C

227

228

230

231 C7 C7 C7 C7 Fm7M

235

236 Improviso de Contrabaixo Fm7M

238

248 Fm7M

262 Fm7M Fm7M

Melodia da Rabeca
274 Fm7M Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 F7sus4

282 F7 Eb79 Ab7M/F Ab7M/F Eb79 F7sus4 F7 Bbm7

290 Eb79 Bbm7 Eb79 Bbm7 Eb79 Ab7M/F Ab7M/F 8vb

297 8vb

302 8vb

307

312 tr

318

Fm7M Fm7M Fm7M Fm7M

324

fine

Fade Out

Fm7M Fm7M Fm7M Fm7M

Brasildade

Lêdo Ivo Jr.

Piano

Em Bm7 Am7 Bm7

Pno.

4

1. 2.

Em Bm7 Am G/B Em Bm7

Pno.

7

Em Em Bm7 Am7 Bm7

11

Pno.

1. 2.

Em Bm7 Am G/B

16

Pno.

1. 2.

Am7 G/B C7M Am7 G/B Bb6(9) F6(9) Am7 G/B

22

Pno.

C7M Am7 G/B Bb6(9) Am7 G/B C7M Am7 G/B

28 MARACATU

Pno.

F6(9) Am7 G/B C7M

34

Pno.

Bm7 Em7

39

Pno.

G/B F6(9) F# B7

45

Pno.

Em7 Bm7 Am7 Bm7 Em7 Bm7

PARTE B

48

Pno.

Am7 G/B

52

Pno.

Em D C Bm Am Bm Em

56

Pno.

Em D C Bm Am Bm C7M

SAMBA

60

Pno.

Bm7
Am7
Bm7

66

Pno.

C7M
Bm7
B7(11)

72

Pno.

B7(b9)
B7(#9)
Am7
Bm7

78

Pno.

C7M
Bm7
Am7

84

Pno.

Bm7 C7M

3

89

Pno.

MARACATU

Bm7 C7M Am7 Bm7 Bm7/A Em7(9) tr

95

Pno.

IMPROVISO LIVRE CONTAGEM PARA FRASE FINAL

D/E-----

(tr)----- D/E-----

103

Pno.

Em Bm7 gliss.

Em Bm7 Em7 gliss.