 UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

João Henrique Fernandes Herrera

O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira

UBERLÂNDIA

2018

JOÃO HENRIQUE FERNANDES HERRERA

O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira

Monografia apresentada em cumprimento de avaliação do componente curricular TCC, do Curso de Música - Licenciatura em Violão da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Professor Dr. Daniel Menezes Lovisi.

UBERLÂNDIA

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me proporcionado uma família e amigos como os meus, pelas experiências vividas até o momento presente e pelas muitas outras que ainda virão.

Agradecer àqueles que estiveram comigo é de suma importância neste ciclo que se encerra. Pessoas que estiveram me apoiando, aconselhando e observando enquanto eu traçava o meu caminho.

Com toda a certeza, agradeço à minha família pelo apoio incondicional e por sempre me incentivar a ser a melhor versão do que posso ser. Agradeço principalmente à minha mãe e ao meu pai, que sempre estiveram do meu lado batalhando, rindo e chorando junto comigo, e só pelo fato de existirem, já fez com que esse sonho tornasse real.

Agradeço aos meus amigos por estarem sempre comigo e me aturarem como sou, principalmente os que acompanharam de perto toda a minha graduação, meus sonhos vividos e meu trabalho tomando forma.

Agradeço também aos meus professores, que, algumas vezes, acabam exercendo funções além do magistério. Em especial ao meu orientador, Professor Dr. Daniel Lovisi, por toda a dedicação para me ajudar a escrever este trabalho do qual me orgulho muito.

Uma nova etapa se inicia e, sem vocês, meus sonhos não poderiam nem existir.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal realizar um estudo estilístico do músico Sérgio Pereira. Início mostrando as características principais do contrabaixo elétrico, abordando suas funções de instrumento acompanhador e de criação de linhas melódicas. Em seguida, apresento um olhar sobre a forma inabitual de tocar, exercendo um papel harmônico. Em foco, o trabalho do músico Sérgio Pereira, que faz uso do instrumento em primeiro plano, preenchendo espaços de modo que o ouvinte não sinta falta de uma guitarra, violão ou piano em um arranjo. O músico desenvolve essa técnica registrada em um CD e DVD intitulado Baixo e Voz Ao Vivo, no qual somente o instrumento acompanha a voz. Irei analisar a harmonia e a linha do contrabaixo em duas versões da música Sapato Velho, sendo uma delas a gravação do grupo Roupas Novas, de 1981, e a outra de Sérgio Pereira no Duo Baixo e Voz, de 2012.

Palavras-chave: Contrabaixo elétrico. Sérgio Pereira. Duo Baixo e Voz. Harmonia no contrabaixo. Sapato Velho.

ABSTRACT

This work has as main objective to carry out a stylistic study of the musician Sérgio Pereira. I start showing the main characteristics of the electric bass, addressing its functions as an accompanying instrument and the creation of melodic lines. Then I look at the unusual way of playing it, as a harmonious role. In focus, the work of musician Sérgio Pereira, who uses the instrument in the foreground, filling spaces so that the listener does not miss an electric guitar, acoustic guitar or piano in an arrangement. The musician develops this technique recorded on a CD and DVD entitled *Baixo e Voz Ao Vivo*, in which only the instrument accompanies the voice. I will analyze the harmony and the line of the bass in two versions of the song *Sapato Velho*, being one of them the recording of the group *Roupa Nova*, of 1981, and the other of Sérgio Pereira in the *Duo Baixo e Voz*, of 2012.

Keywords: Electric bass. Sérgio Pereira. *Duo Baixo e Voz*. Harmony on electric bass. *Sapato velho*.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: a linha de baixo sugerida na partitura é construída seguindo a célula rítmica do samba, tocando junto com o surdo (colcheia pontuada seguida de semicolcheia).	12
Exemplo musical 2: ritmo do baião, no qual o contrabaixo acentua junto com o bumbo da bateria a célula rítmica característica do estilo (colcheia pontuada seguida de semicolcheia ligada com uma semínima).....	13
Exemplo musical 3: solo de contrabaixo na música “A Song for Japan”, de Steven Verheslst.	14
Exemplo musical 4: Introdução versão Roupa Nova.	25
Exemplo musical 5: Introdução versão Baixo e Voz.	26
Exemplo musical 6: Parte A1 versão Roupa Nova.....	27
Exemplo musical 7: Início Parte A versão Baixo e Voz.	28
Exemplo musical 8: Parte A versão Baixo e Voz.....	29
Exemplo musical 9: Início Parte B Baixo e Voz.	31
Exemplo musical 10: Parte B Baixo e Voz.	32
Exemplo musical 11: Parte A2 versão Roupa Nova.....	33
Exemplo musical 12: Parte A2 versão Baixo e Voz.....	34

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Intervalo de terça maior formado entre as notas Sol 0 e Si 0.....	18
Figura 2: Intervalo de terça maior ascendente entre as notas Sol 1 e Si 1.....	18
Figura 3: Intervalo de quinta justa ascendente entre as notas Sol 0 e Ré 1.....	18
Figura 4: Exemplo de terça maior na tabela de Limite de Intervalo Grave (LIG).	19
Figura 5: Exemplo de quinta justa na tabela de Limite de Intervalo Grave	19

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O CONTRABAIXO ELÉTRICO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS	11
3 O USO HARMÔNICO: OUTRO OLHAR PARA O CONTRABAIXO ELÉTRICO	17
4 ANÁLISES MUSICAIS: O BAIXO ELÉTRICO DE SÉRGIO PEREIRA NO ARRANJO DA CANÇÃO SAPATO VELHO	24
4.1 Análise da Introdução de Sapato Velho	25
4.2 Partes A, A1 e A3	28
4.3 Parte B	32
4.4 Parte A2	34
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS	40
APÊNDICE	42
ANEXOS	44

1 INTRODUÇÃO

Enquanto instrumentos como o violino e o piano já existem há tempo suficiente para que já se tenha desenvolvido um conjunto de técnicas consagradas e regras claras de estudo, ainda há muito o que fazer em relação ao baixo. Isto significa que nós, as primeiras gerações de baixistas, temos a chance de contribuir para o crescimento do baixo e direcionarmos sua evolução. Na minha opinião, se dermos duro e encontrarmos beleza verdadeira nele, o baixo poderá vir a ter uma posição de destaque na cultura, assim como ocorre com outros instrumentos. (PEREIRA, 2007, não paginado).

Este trabalho tem como intuito mostrar que o contrabaixo elétrico pode ser visto com outros olhos, exercendo a função de instrumento acompanhador não apenas através da criação de linhas, frases e levadas¹, mas também pela construção de acordes, exercendo um papel fundamentalmente harmônico. Ao ocupar essa função, o contrabaixo elétrico passa a trabalhar como um violão ou piano, com o uso de digitações que resultam em acordes.

O interesse pelo tema surgiu quando, em uma aula particular, ouvi do professor a seguinte frase: “o baixo é um instrumento percussivo-melódico”. Na época, não me ocorreu que o contrabaixo poderia ser tratado como um instrumento harmônico também. Com o desenrolar dos meus estudos, passei a me interessar pela técnica de formação de acordes no contrabaixo, pois, se temos intervalos de quartas justas entre as cordas, logo, podemos fazer “desenhos” com a mão esquerda e formar acordes, e assim tocar de forma harmônica a exemplo de um violão ou guitarra, também afinados em quartas. Foi aí que notei que aquela frase que o professor havia dito estava incompleta, pois o contrabaixo é um instrumento percussivo-melódico e harmônico.

Esta pesquisa tem como foco o trabalho do músico Sérgio Pereira, que faz amplo uso do contrabaixo em primeiro plano, preenchendo os espaços de modo que o ouvinte não sinta falta de uma guitarra, violão ou piano na condução da harmonia em um arranjo. Há mais de vinte anos o contrabaixista desenvolve essa técnica, registrada em um CD e DVD intitulado *Baixo e Voz Ao Vivo*, em duo com a cantora Marivone Lobo. Nesse trabalho ele usa um contrabaixo de quatro cordas com afinação padrão, e como o próprio título do duo sugere, somente o instrumento acompanha a cantora. Pereira toca os acordes e ritmos demonstrando domínio da sonoridade e do instrumento através de técnicas que serão observadas, analisadas e discutidas neste trabalho.

¹ Termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo. É também usado, com idêntico sentido, o termo inglês *groove* (Almada, 2000, p 97).

Sérgio Pereira, além de instrumentista e arranjador, também é professor de música, foi colunista da revista “Cover Baixo”, do site “Ultimato Online” e, atualmente, da revista “*Bass Player Brasil*.” Além disso, publicou alguns livros ao perceber a escassez de material didático sobre teoria musical aplicada ao contrabaixo elétrico, dentre eles, “Acordes para contrabaixo” (2007) de grande importância para este trabalho. Sua esposa, Marivone Lobo, é musicista e compositora, integrou o Coral Profissional da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Atua também como educadora musical e técnica vocal, tendo publicado, em 2003, o livro “Técnica Vocal para Iniciantes”.

O duo Baixo e Voz teve início em 1991, quando Sérgio e Marivone foram convidados a gravar uma fita cassete. Em uma das músicas, Sérgio realizou acordes no baixo de modo descompromissado, explorando novos caminhos no arranjo. “Quando acabamos a gravação, disse à Marivone que poderíamos fazer “só” baixo e voz nessa música. Ela cantou e curtimos o resultado” (PEREIRA, 2007, não paginado).

A escolha do trabalho de Sérgio Pereira como tema desta pesquisa foi feita a partir da vontade de entender seu uso inabitual do contrabaixo elétrico, convertendo-o em um instrumento essencialmente harmônico. O músico se tornou uma referência nessa área, seu trabalho vem como uma proposta que inova em termos de linguagem e que se estabeleceu como uma marca pessoal.

Neste trabalho pretendo entender como Sérgio Pereira desenvolveu um estilo de tocar que lhe permite prescindir do uso de instrumentos fundamentalmente harmônicos como um violão ou piano em seus arranjos. Tenho como objetivo compreender os princípios técnicos empregados pelo músico ao tocar a harmonia no instrumento. Para isso irei observar as diferenças no uso tradicional do baixo e na abordagem harmônica feita por ele.

Através do método comparativo irei analisar a harmonia e a linha do contrabaixo em duas versões da música Sapato Velho (Cláudio Nucci, Mu Carvalho, Paulinho Tapajós), sendo uma delas a gravação do grupo Roupa Nova, de 1981, e a outra de Sérgio Pereira e Marivone Lobo, no Duo Baixo e Voz, de 2012. O objetivo é entender os recursos que o baixista utiliza para transformar um instrumento não essencialmente harmônico em um instrumento que realiza acordes.

Estudar os princípios técnicos de Sergio Pereira será uma pesquisa útil a acadêmicos e profissionais que buscam conhecer novas técnicas e funcionalidades do contrabaixo elétrico. Tal pesquisa pode mostrar caminhos para quem está estudando nessa área, abrindo a possibilidade de se enxergar um novo horizonte no instrumento. Investigar essa técnica abre perspectivas para arranjadores e compositores, que, ao se depararem com a possibilidade real

de expansão da sonoridade do instrumento, podem se sentir mais à vontade para explorar novas criações, seja de maneira solista, ou para formações diversas que não se restrinjam às práticas mais consagradas no campo da música popular.

2 O CONTRABAIXO ELÉTRICO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS

O contrabaixo elétrico foi desenvolvido em 1951, no sul da Califórnia, pelo norte-americano Leo Fender. Trata-se, portanto, de um instrumento novo, quando comparado ao violino, ao piano, dentre outros.

Inspirado na guitarra elétrica *Telecaster*, que Leo havia colocado no mercado no ano anterior, a “guitarra baixo elétrica” ou apenas “baixo elétrico”, conhecida por nós hoje como contrabaixo elétrico, foi batizado de *Precision*, pelo fato de sua escala de trinta e quatro polegadas possibilitar precisão na execução das notas devido à presença de trastes como na guitarra, uma característica que o antigo acústico, que era utilizado na música erudita e em conjuntos de música popular, não tinha.

Em artigo sobre a história do baixo elétrico, Branco (2016) ressalta que Leo Fender chegou ao tamanho considerado ideal da escala do contrabaixo após inúmeros testes feitos em parceria com George Fullerton, seu companheiro de pesquisas. Seu desenho era arrojado e diferente do contrabaixo tradicional: corpo em *ash*² com dois recortes, que permitia o acesso às notas mais agudas; braço em *maple*³ parafusado ao corpo, com tarraxas de afinação de um só lado da mão do instrumento e um captador de som com controles de volume e timbre.

De acordo com Branco:

o baixo elétrico nasceu pronto, sem que fosse necessária nenhuma evolução, como aconteceria com a guitarra, o órgão, e até mesmo a bateria. Se você tiver curiosidade de comparar o *Fender Precision 51* com um modelo atual, verá que as modificações feitas foram meramente cosméticas ou ocasionadas pelo natural desenvolvimento tecnológico, sem alterar a concepção inicial. Não houve, na verdade, um protótipo, mas um modelo perfeito e definitivo. (2016, não paginado).

Branco diz ainda que, antes do surgimento do instrumento, os baixistas enfrentavam um drama comum: as dificuldades de transporte do baixo acústico, instrumento de grandes dimensões, pesado e “desajeitado”. Se a apresentação fosse em outra cidade aumentavam os problemas, já que era frequente o descaso de funcionários de ônibus, trem, navio ou avião com o transporte da bagagem. Chegando ao local do show, havia ainda a questão da ausência

²*Ash* ou *swampash*: madeira obtida em regiões pantanosas, de árvores com as raízes abaixo do nível da água. É uma madeira brilhante e com boa ressonância usada para fazer os corpos dos instrumentos. Se for cortada das partes superiores da árvore, ou mesmo de outra região, tende a ser mais densa e pesada. (NERO, 2015).

³*Maple*: madeira densa, dura e pesada. Tem um som extremamente brilhante, devido à sua dureza, com poucos graves e uma enorme precisão sonora e timbrística quando utilizadas na construção de instrumentos musicais. (NERO, 2015).

ou inadequação da microfonação para um instrumento com pouco volume em relação ao restante da banda.

O baixo elétrico foi criado para suprir as necessidades dos baixistas em pequenas bandas de dança nos Estados Unidos. Os músicos queriam não apenas um instrumento portátil, mas que também pudesse se equiparar ao volume sonoro da guitarra elétrica, e que, além disso, oferecesse maior precisão na execução do que os grandes acústicos (BACON; SHEETS, 2013).

O *Precision Bass* atendia a esses quesitos. Conforme cita Branco, “Leo Fender mudou para sempre o mundo da música dando ao contrabaixo um status até então desconhecido” (2016, não paginado). Rapidamente o instrumento caiu no gosto dos músicos, passando a ser chamado por eles de *Fender Bass*, e logo começou a ser usado em diversos gêneros populares.

Encarado na maioria das vezes como percussivo-melódico em sua função principal de condução, imprimindo força, peso harmônico e fundamento rítmico, o contrabaixo elétrico produz um “preenchimento musical” muito importante e peculiar, servindo como um verdadeiro alicerce em grupos musicais de diferentes gêneros como o *pop*, o *rock’n roll*, o *jazz*, o *blues* e o *reggae*.

Na música popular o baixo reforça a caracterização de gêneros e estilos. O exemplo abaixo (Exemplo musical 1), retirado de um artigo de Renato Leite (2017), mostra como a linha do baixo no samba, contribui para enfatizar as figuras rítmicas e as acentuações essenciais deste gênero musical, realizadas pelos instrumentos de percussão.

Exemplo musical 1: Célula rítmica do samba, tocando junto com o surdo (colcheia pontuada seguida de semicolcheia).

The image shows two staves of musical notation for a samba bass line. The first staff contains 8 measures with the following chords: Cmaj7, Am7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7. The second staff starts at measure 9 with the same chord sequence: Cmaj7, Am7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7. The rhythm consists of dotted eighth notes followed by sixteenth notes.

Fonte: (LEITE, 2017).

Outro exemplo do contrabaixo trabalhando em sua forma rítmica, é ao realizar uma levada que caracteriza o gênero baião. Neste caso são tocadas notas dos acordes dentro da rítmica empregada pela percussão (representada no pentagrama inferior):

Exemplo musical 2: Célula rítmica do baião (colcheia pontuada seguida de semicolcheia ligada com uma semínima).

The image shows a musical score for a bass line in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The bass line consists of eighth notes and dotted eighth notes. The chords are indicated above the staff: Dm, G7, C7M, F, Bb7M, A7, and Dm. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes and dotted eighth notes. The chords are indicated above the staff.

Fonte: o próprio autor.

A parte rítmica é evidenciada dependendo das características de cada gênero musical, como vimos nos exemplos acima, nos quais as notas da linha do baixo acompanham o padrão rítmico desenvolvido pelos instrumentos de percussão. (ALMADA, 2000, p. 58).

O autor também aponta a importância das funções melódicas da linha do baixo, encaradas por ele como uma “segunda melodia”, por serem mais facilmente percebidas pelo ouvido após a voz principal (ALMADA, 2000, p. 57). Nos exemplos musicais 1 e 2, nota-se que o baixo acentua as notas fundamentais dos acordes de acompanhamento no primeiro tempo, e no segundo, as quintas justas e terças (maiores e menores) caracterizando assim o acorde sugerido.

Por fim, Almada considera que a função harmônica aparece na correta tradução do vertical em horizontal, isto é, os acordes transformando-se em linhas melódicas através do uso ponderado de arpejos. Para o autor, uma boa linha de baixo deve bastar-se harmonicamente, isto é, não deve precisar que outro instrumento (guitarra, piano) toque os acordes para que a progressão harmônica seja claramente percebida. (ALMADA, 2000, p. 58).

Essa fala de Almada pode ser exemplificada em um solo do autor deste trabalho, na música “*A Song for Japan*”, de Steven Verheslst, no qual, em um determinado trecho, são disponibilizados oito compassos em que todos instrumentos silenciam e somente o baixo sola de forma livre acompanhado dos instrumentos de percussão. Ao ouvir uma gravação do *Youtube* feita pela “FSCJ Big Band”⁴, senti dificuldade em ouvir o solo do baixista com definição, devido a baixa qualidade de captação do áudio, então resolveu fazer um próprio⁵. Tinha em mãos a partitura com os compassos em branco, e como guia somente os acordes de

⁴ *Florida State College at Jacksonville* - Big Band formada por alunos da faculdade de Jacksonville, no estado da Flórida.

⁵ Essa situação ocorreu quando eu fazia parte da Orquestra Popular do Cerrado – OPC – da Universidade Federal de Uberlândia.

cada um. O resultado da composição da linha do baixo pode ser observado na transcrição a seguir (Exemplo musical 3):

Exemplo musical 3: solo de contrabaixo na música “A Song for Japan”, de Steven Verheslst.

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff contains five measures of music. Above the staff, the following chords are indicated: Bbm7(b6), Ebm7, A7, D7M, and Bbm7(b6). The second staff begins at measure 6, with chords C7M and F(sus4)/C indicated above it. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

Fonte: o próprio autor.

Em uma breve análise, nota-se que foram tocadas as notas e tensões de cada acorde, formando uma linha melódica sobre a harmonia pedida na música. A linha do baixo expressou a harmonia que não foi reproduzida por nenhum outro instrumento, não deixando o ouvinte sentir falta de um acompanhamento.

Nos exemplos 1, 2 e 3, foram abordadas características específicas rítmicas, melódicas e harmônicas do contrabaixo. Termos como “acentuação de notas musicais junto com células rítmicas” e “acordes na horizontal”, mostra que tudo está interligado. Não há caracterização rítmica sem melodia, nem melodia ou harmonia sem ritmo. Os três exemplos contêm no mínimo duas dessas funções juntas.

Desde a criação do baixo elétrico notamos que suas funções rítmicas, melódicas e harmônicas foram realizadas não apenas no pioneiro *Precision* ou em tipos similares, mas também em outros modelos desenvolvidos nas décadas seguintes. Ainda que o instrumento desenvolvido por Leo Fender seja considerado por muitos músicos e estudiosos um projeto definitivo – posição esta defendida por Branco (2016) – o baixo passou por muitas transformações ao longo das décadas seguintes à sua criação, sendo a alteração na quantidade de cordas uma das mais importantes.

Na década de 1980 foram desenvolvidos novos modelos com cinco e seis cordas (BACON; SHEETS, 2013), pois os músicos perceberam que poderiam ser realizados recursos técnicos, sonoros e timbrísticos com uma corda mais grave, no caso do contrabaixo de cinco cordas, e com uma mais aguda, no caso do de seis. Essas mudanças não alteraram as funções do instrumento, mas permitiram que fossem alcançadas novas soluções sonoras, de acordo com o desejo do instrumentista ou da necessidade da peça musical.

A afinação do contrabaixo de quatro cordas segue intervalos de quartas justas. Considerando a sequência da corda mais aguda para a mais grave temos a seguinte ordem das notas: Sol, Ré, Lá, Mi. Pelo fato de possuir um espaçamento maior entre as cordas, este modelo permite que o músico realize de maneira mais fácil do que em outros modelos a técnica do *Slap*⁶, criada especificamente para ser executada no contrabaixo elétrico. Essa técnica se caracteriza por dar uma intenção percussiva na sonoridade e é muito usada em estilos como o *funk*⁷, confirmando o papel do baixo na caracterização de estilos em música popular.

Já o baixo de cinco cordas, possui a mesma afinação do de quatro, porém nele é acrescentada uma corda mais grave, a Si, formando assim a afinação padrão: Sol, Ré Lá, Mi, Si. Há ainda outra afinação – menos comum para este instrumento – na qual é utilizado um encordoamento originalmente produzido para o baixo de seis cordas. Nesta afinação elimina-se a sexta, resultando em: Dó, Sol, Ré, Lá, Mi.

O contrabaixo de cinco cordas situa-se entre dois instrumentos afins, o de quatro e o de seis, garantindo uma tessitura ampliada que pode estender-se para a região grave ou aguda, dependendo da afinação escolhida. A quinta corda, na afinação padrão citada acima, proporciona notas mais graves dando mais sustentação em determinados momentos da música e permitindo o alcance de baixos mais profundos. Já no caso da outra afinação, menos usual, a primeira corda acrescentada dá ao instrumento mais extensão na região aguda, favorecendo a criação de melodias e a execução de escalas. Isso contribuiu para que o contrabaixo deixasse, por vezes, a função de acompanhamento (segundo plano) passando a assumir uma postura solista. O uso harmônico do baixo também é facilitado, já que as frequências médias e agudas ajudam a dar mais clareza no som dos acordes executados no instrumento (assunto que será tratado no Capítulo 3).

⁶ *Slap* - ou *slapping* - consiste em bater (martelar) nas cordas com o dedo polegar, para dar a intenção de explosão, e puxar as cordas com o dedo indicador.

⁷ O *funk* pode ser considerado um gênero musical de matriz afroamericana. Suas principais características são a presença de padrões rítmicos sincopados, um estilo vocal influenciado pela *soul music* e uma forte ênfase na linha do baixo. Termo aplicado desde os anos 50 para tratar de um estilo de jazz influenciado pela música gospel, apenas nos anos 70 passou a se autonomizar enquanto gênero musical. Nas décadas de 60 e 70, os trabalhos de James Brown e de grupos como War e Tower of Power contribuíram para fortalecer e difundir o gênero, introduzindo elementos marcantes como as intervenções sincopadas dos naipes de metais (saxofone, trompete, trombone). Em meados dos anos 70, outros nomes ligados ao *funk* fizeram sucesso estrondoso, como Steve Wonder e o grupo Earth, Wind and Fire. Nos anos 80, o gênero perdeu espaço para a *disco music*, que poderia ser considerada como uma forma simplificada do *funk*, mas muitos elementos resistiram nos trabalhos de artistas da *pop music* como Prince, Michael Jackson e o grupo Living Colour (informações consultadas em: FUNK. In: GROVE music online. London: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 19/08/2018).

Por fim, o contrabaixo de seis cordas possui a mesma afinação padrão do instrumento de cinco, sendo acrescentada desta vez uma corda mais aguda, resultando na seguinte afinação: Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si.

Não existem regras quanto ao número de cordas de um contrabaixo nem restrições quanto à aplicação de técnicas distintas nos diferentes modelos do instrumento. As escolhas dependem da criatividade do músico e/ou da necessidade específica presente na composição ou arranjo. As técnicas nascidas em um modelo podem ser transpostas para outro, não havendo impossibilidade de um músico fazer um *slap* – técnica geralmente associada ao baixo de quatro cordas⁸ – em um de cinco ou seis cordas⁹.

Após examinar as principais características e alguns dos aspectos da história do instrumento, o autor mergulha no assunto de como enxergar o contrabaixo elétrico com outros olhos e adquirir mais informações e peculiaridades. O que seria o uso harmônico do contrabaixo elétrico? Quais características estão presentes nessa técnica?

⁸ A técnica do *slap* surgiu antes dos modelos de contrabaixo de cinco e seis cordas serem desenvolvidos. Mas isso não quer dizer que seja exclusiva dos instrumentos de quatro cordas.

⁹ Para ilustrar a técnica do *slap* recomendo a consulta ao vídeo do baixista brasileiro Michael Pipoquinha, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-_V_87ELqs0>. No link o leitor poderá conferir uma excelente performance do baixista mostrando diversas técnicas. A partir dos 3'25'' encontra-se uma passagem musical com a técnica de *slap*, citada no texto. Acesso em: 1 dez. 2017.

3 O USO HARMÔNICO: OUTRO OLHAR PARA O CONTRABAIXO ELÉTRICO

Diante de todo embasamento realizado no Capítulo 2 sobre a história e características do contrabaixo elétrico, pode haver um avanço para outra forma de enxergá-lo, abordando um estilo de acompanhamento pouco usual no instrumento, e que por isso não é encarado como principal. Todavia, esse estilo apresenta uma grande riqueza de detalhes.

Nota-se que o contrabaixo elétrico, além das funções principais já vistas no capítulo anterior, também permite que o músico construa acordes a partir de técnicas específicas, dando ao instrumento uma função essencialmente harmônica. O que seria isso? Uma digitação de mão esquerda a partir da qual se formam intervalos tocados simultaneamente, como ocorre em um violão, guitarra ou piano. Bacon e Sheets (2013) consideram que no contrabaixo “acordes são possíveis, porém raramente tocados, sendo enfatizada a criação de uma linha melódica”.¹⁰

Sérgio Pereira, assim como vários outros músicos, percebeu a possibilidade de fazer harmonias no contrabaixo como um caminho de criação a ser explorado e pesquisado com profundidade. Já que as harmonias são possíveis, podemos aprofundar o estudo sobre este estilo de acompanhamento, tornando-o mais usual a partir da compreensão de suas peculiaridades, características e cuidados necessários à sua aplicação.

Independentemente da quantidade de cordas ou das diferentes afinações, quando se trata de realização de acordes no baixo tem de haver um cuidado com a sonoridade dos intervalos, pois há o risco de não se obter um som bem definido quando se tocam duas ou mais notas simultaneamente na região mais grave do instrumento.

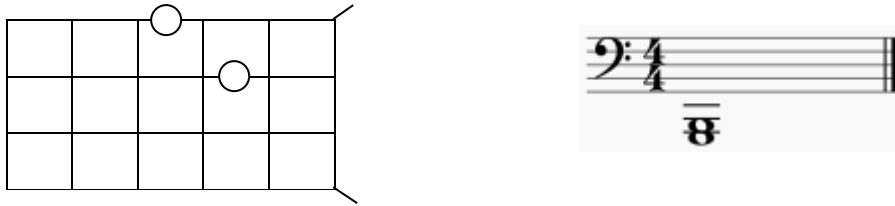
Com o intuito de orientar o músico na execução de intervalos de boa sonoridade, Ian Guest, no terceiro volume de seu livro *Arranjo* (1996, p. 50), elaborou uma tabela contendo o que ele chama de Limites de Intervalo Grave (LIG). Guest nos mostra a nota limite que deve estar na base de formação de um intervalo de sonoridade bem definida. Intervalos tocados em regiões mais graves do que as indicadas pelo autor soariam pouco claros, não servindo à construção de um sentido harmônico preciso.

Como exemplo, um intervalo de terça maior realizado entre as notas Sol0 e Si0 (Figura 1)¹¹:

¹⁰ “Chords are possible, but are rarely played, the emphasis being on a single supportive bassline with runs” (tradução livre do autor). (informações consultadas em: ELETRIC BASS. In: GROVE music online. London: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 19/08/2018).

¹¹ Figuras posteriores com as notas da pauta nos locais exatos em que soam.

Figura 1: Intervalo de terça maior formado entre as notas Sol 0 e Si 0.



Fonte: o próprio autor.

O intervalo acima não é muito bem reconhecido pelo ouvido quando tocado em regiões muito graves. Soa “embolado” e perde sua definição. Se for tocado uma oitava acima fica mais claro. Veja no exemplo seguinte:

Figura 2: Intervalo de terça maior ascendente entre as notas Sol 1 e Si 1.



Fonte: o próprio autor.

Já no caso de intervalos de quintas justas, partindo da mesma nota Sol 0, obtém-se um melhor resultado sonoro em relação ao intervalo anterior tocado na mesma região.

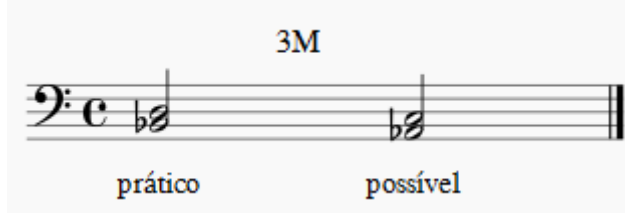
Figura 3: Intervalo de quinta justa ascendente entre as notas Sol 0 e Ré 1.



Fonte: o próprio autor.

Um dos exemplos na tabela de Guest, que não é específica para o contrabaixo, mas que leva em conta as propriedades acústicas dos intervalos, nos mostra o limite possível e o limite prático para realizar um intervalo de terça maior:

Figura 4: Exemplo de terça maior na tabela de Limite de Intervalo Grave (LIG).

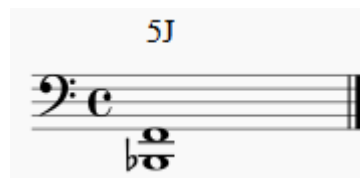


Fonte: GUEST, 1996, p. 50)

Na Figura 1 (p. 18), está exemplificado o intervalo de terça maior partindo da nota Sol0. A Figura 4, mostra que o limite possível seria a partir do Láb 1, o que torna a qualidade intervalar entre as notas Sol0 e Si0 pouco reconhecível pelo ouvido.

Já em outro exemplo, dessa vez para o intervalo de quinta justa, a tabela elaborada por Guest mostra que o limite é o Sib0 – nota esta que só se obtém mudando a afinação de contrabaixos de cinco e seis cordas:

Figura 5: Exemplo de quinta justa na tabela de Limite de Intervalo Grave



Fonte: GUEST, 1996, p. 50)

Na Figura 3 (p. 18), o intervalo entre as notas Sol 0 e Ré1, ainda que pouco abaixo do limite apontado por Guest, fica melhor elaborado, concluindo assim que os intervalos de 5J são mais eficazes que os de 3M quando tocados muito graves. Na tabela elaborada por Ian Guest podemos ver os limites onde começam a soar com definição os intervalos, porém no contrabaixo, quando se usam duas notas simultâneas e acordes, o músico e arranjador geralmente se mantêm nas regiões mais agudas, que proporcionam timbres mais brilhantes.

Conforme afirmado anteriormente, aprofundaremos o estudo sobre o acompanhamento harmônico no baixo elétrico a partir da análise da forma de tocar de Sérgio Pereira. Em entrevista via e-mail a este autor, o músico disse tocar também guitarra, violão e bateria, orientando-se muitas vezes a partir do violão para construir os caminhos harmônicos no baixo. Ele nos explica como procura resolver a questão da clareza e do bom “entendimento” dos acordes pela audiência. Entre suas preocupações está a importância de uma regulagem

adequada do som do instrumento nos equipamentos de amplificação. Segundo ele a equalização deve priorizar as frequências médias e agudas: “No meu caso, [utilizo] regulagem com destaque para o médio agudo; no amplificador geralmente flat¹² com leve ganho para o grave. Mão direita próxima à ponte¹³ (PEREIRA, 2018).

Quanto maior a clareza do som, melhor é o resultado obtido. Deve-se ressaltar ainda que o fato de tocar com a mão direita próxima à ponte promove um timbre mais metálico. Este tipo de som, somado à adequada regulagem do equipamento de amplificação faz com que o músico tenha o objetivo alcançado.

Um aspecto de grande relevância para Sérgio Pereira é o número de notas utilizadas na formação dos acordes: “outro recurso é não utilizar mais de três cordas ao mesmo tempo. Quanto mais próximo às primeiras casas, mais cuidado é necessário ter para não embolar o som” (PEREIRA, 2018). Nota-se que, por meio de experimentações, ele descobre o que funciona melhor para criar suas composições e arranjos.

Outro ponto central para o qual Sérgio chama atenção é a qualidade do instrumento:

Agora, instrumento colabora muito nesse quesito. Já trabalhei com um [baixo] Tobias Growler 4c (EUA) muito bom, mas fiquei mais satisfeito com o instrumento feito pelo luthier Raphael Guzzardi, de Ribeirão Preto (SP) - infelizmente já falecido. Enquanto ele construía o baixo, ia me perguntando sobre meus gostos musicais, ouvia meu trabalho Baixo e Voz e chegou em uma combinação de madeira, ferragens, captação e parte elétrica muito dentro do que eu precisava. (PEREIRA, 2018).

Como se pode observar a partir do depoimento do músico, Sérgio Pereira sentiu a necessidade de trabalhar diretamente com um construtor de instrumentos que atendesse às suas necessidades. Precisou transpor limitações, tanto de equipamentos quanto de técnicas instrumentais, para obter o efeito estético almejado.

Cada tipo de contrabaixo possui sua peculiaridade timbrística e oferece diferentes recursos de sonoridade. Acredita-se que Sérgio Pereira seja um músico que se posiciona ao lado dos baixistas que demonstram um gosto especial pelo instrumento de quatro cordas desenvolvido por Leo Fender. Como prova disso, gravou o DVD Baixo e Voz Ao Vivo (2012) tocando um contrabaixo de quatro cordas, mostrando que, além da técnica de se fazer acordes não ser específica dos instrumentos que possuem maior número de cordas, o gosto

¹² *Flat*: termo da língua inglesa que pode ser traduzido como “plano”. Em áudio, significa quando a resposta de frequência é plana, sem ênfases em nenhuma região específica de frequências, ou seja, o equipamento não adiciona ou atenua nenhuma frequência.

¹³ Ponte: peça localizada no corpo do instrumento onde se dá apoio às cordas. A ponte que faz a transferência das vibrações para a madeira, e também, é nela que se faz o ajuste do tamanho das cordas, pois cada uma exige um comprimento específico.

pelo timbre lhe traz algo especial: “é o instrumento que tive sempre mais habilidade e conforto. Cheguei a gravar com 5 e 6 cordas, mas não vi necessidade dessa quantidade no caso do DVD. Além disso, gosto do timbre dos instrumentos de quatro cordas.” (PEREIRA, 2018).

Apesar de utilizar um instrumento com menor número de cordas, o músico busca recursos que aumentem a tessitura do instrumento. Quando necessário, utiliza a *scordatura*¹⁴ ou utensílios que permitam o alcance de outras notas: “quando preciso de outras notas (em especial mais graves), faço afinações alternativas (mizão [referência à nota mi, quarta corda do baixo] em ré, dó ou si ou [uso a] braçadeira¹⁵).” (PEREIRA, 2018).

Em seguida, ao ser questionado sobre a forma como pensa o baixo como um instrumento de primeiro plano, Sérgio afirma considerá-lo apenas como uma ferramenta: “não sou ‘baixista’, mas músico. Quando preciso, utilizo um piano, uma bateria ou um baixo”. (PEREIRA, 2018).

Percebe-se que a experiência de Sérgio foi favorecida pelo fato de trabalhar na formação em duo, em que o músico utiliza o instrumento como uma ferramenta importante na construção de acordes, dando total valor às suas funções pensando principalmente em harmonia e arranjos. Após a análise do seu depoimento, nota-se que ele enxerga o contrabaixo com outros olhos, utilizando potencialidades escondidas ou menos exploradas, e faz isso intencionalmente em uma formação em duo, que proporciona espaço e liberdade para a experimentação do baixo como exclusivo acompanhador da voz.

Pereira sentiu a necessidade de publicar um livro para orientar os músicos que quisessem conhecer e se iniciar nesse ramo de realização de acordes no contrabaixo, já que, conforme ressalta Falcon, temos poucos materiais nacionais sobre o assunto:

O contrabaixo elétrico vem ocupando e conquistando novos espaços. No Brasil, a principal escola dos nossos contrabaixistas continua sendo a estrangeira. É frequente que iniciantes neste instrumento busquem músicos estrangeiros como referencial, e, conseqüentemente, estilos e gêneros musicais estrangeiros, destacando-se principalmente o Rock, Pop, Jazz, Soul e o Blues. Podemos destacar como fatores responsáveis por este direcionamento, a grande disponibilidade de métodos estrangeiros através dos mais diferentes meios de acesso, seja pela internet, livrarias e até bancas de jornal, a grande veiculação da música estrangeira nos meios radiofônicos e televisivos, além da ação da indústria fonográfica, fazendo com que o discurso musical do futuro músico já seja influenciado “desde o berço”. Pouco a

¹⁴ Termo utilizado para designar uma afinação diferente da tradicionalmente utilizada em um instrumento. A *scordatura* aplica-se não apenas ao violão, contrabaixo e guitarra elétrica, mas também a outros instrumentos tais como o alaúde, a viola caipira e aos instrumentos da família de cordas friccionadas da orquestra clássica.

¹⁵ Também conhecido como capotraste (ou capotrasto), a braçadeira é uma peça de metal, alumínio ou plástico, também usada em violão e guitarra, que, quando ajustada na escala do instrumento, prende todas as cordas mudando a afinação, simulando uma pestana.

pouco essa realidade vem mudando, pois vemos um crescente aumento no surgimento de publicações de músicos brasileiros, destacando-se autores como Adriano Giffoni, Nico Assumpção entre outros. (2014, p. 2).

Sérgio Pereira publicou o livro “Acordes para contrabaixo” (2007) que serve como um tutorial para os músicos, ensinando passo a passo como formar acordes, com desenhos de cifras e exemplos de fácil entendimento. Para Jorge Pescara,

o livro é um direcionamento claro sobre uma das técnicas mais charmosas do contrabaixo elétrico. Sérgio Pereira sabe como poucos o verdadeiro trato da nobre arte. E como um presente, ele nos cede seu conhecimento repleto de didática simples e direta, mas sem ser vazia. Neste caso, Sérgio traz uma bagagem de vários anos lapidando o que o torna ímpar neste louco mundo atual de clones e xerox. (PESCARA, 2007).

O material teve reconhecimento de nomes importantes da área da música, como o do baixista Adriano Giffoni, que fala da importância do trabalho de Sérgio, apontando que o uso harmônico do contrabaixo é fruto de uma evolução das práticas do instrumento: “o trabalho sobre acordes feito pelo baixista Sérgio Pereira mostra as possibilidades do baixo como instrumento harmonizador e continua a evolução que o instrumento vem tendo nos últimos dez anos. (GIFFONI, 2007).

Ian Guest, um dos precursores no Brasil do ensino da música popular, diz:

Acordes para contrabaixo, de Sérgio Pereira, aborda um tema ardentemente importante que, não se sabe por que, vem sendo deixado de lado: como formar acordes no contrabaixo? Instrumento dotado de quatro cordas e condenado a ‘acompanhar’ a harmonia e não executá-la? É um mundo à parte e convida (implora) a ser conquistado. O presente manual, prático, compacto e objetivo, devia estar circulando há muito tempo. (GUEST, 2007).

Com base nesses relatos, percebe-se que os músicos e estudiosos dessa área sentem falta de um trabalho como esse, confirmando a carência na abordagem harmônica do contrabaixo. Nota-se que o material de Sérgio pode ser um passo para preencher esse vazio.

As abordagens do baixo como instrumento harmônico vistas neste capítulo nos dão suporte para avançar buscando compreender na prática os resultados do arranjo de acompanhamento da canção Sapato Velho, gravado por Sérgio Pereira no DVD Duo Baixo e Voz Ao Vivo. A partir do próximo capítulo será realizada uma comparação desta gravação com aspectos observados na linha do baixo da gravação de referência da canção, de 1981, gravada pelo grupo Roupa Nova.

4 ANÁLISES MUSICAIS: O BAIXO ELÉTRICO DE SÉRGIO PEREIRA NO ARRANJO DA CANÇÃO SAPATO VELHO

Este capítulo tem como um dos objetivos principais perceber como Sérgio Pereira adaptou para uma formação “enxuta” (o duo Baixo e Voz, de 2012) uma canção gravada pelo grupo Roupa Nova, composto por seis integrantes, e o que o levou inevitavelmente à busca por soluções criativas para preencher a harmonia e construir as levadas.

O autor deste trabalho fez uma análise dos arranjos feitos pelos baixistas na música Sapato Velho, na versão do grupo Roupa Nova e do duo Baixo e Voz, comparando os papéis exercidos pelo baixo em cada gravação, descortinando os processos de arranjo – sobretudo harmônicos – de Sérgio Pereira, tomando como base para a análise os conceitos expostos no capítulo 3, no qual se trata das características rítmicas, melódicas e harmônicas do instrumento.

A música foi transcrita apenas acompanhando o clip oficial do DVD Baixo e Voz Ao Vivo no *Youtube*, e nem todo momento Sérgio está em foco, dificultando um pouco mais o fato de ver o que fazia. Quando aparecia em primeiro plano, o autor teve o minucioso trabalho de pausar o vídeo, analisar os dedos, casas e notas, compasso por compasso, até conseguir ter total ideia do que se tratava e começar a entender as possibilidades harmônicas que o instrumento poderia nos oferecer.

A estrutura formal da canção nas duas versões pode ser expressa através do seguinte esquema: A, A1, B, A2 e A3. Em todas as seções a melodia é norteadada basicamente por duas células rítmicas, sendo a primeira formada por três colcheias e a segunda por duas colcheias pontuadas (em compasso 3/8). Os arranjos instrumentais do acompanhamento foram construídos também seguindo este padrão rítmico em grande parte da obra.

Na gravação do grupo Roupa Nova¹⁶, o baixista Nando¹⁷ constrói uma condução que abrange as características e funções principais do baixo elétrico, vistas no Capítulo 1, utilizando-o como um instrumento percussivo-melódico. O instrumentista criou a linha do baixo de forma a, junto com a bateria, permitir a sustentação rítmica e harmônica para o

¹⁶ A gravação pode ser acessada através do link <<https://www.youtube.com/watch?v=mC8L7YuUvW4>>. Acesso em: 14-09-2018.

¹⁷ Conhecido apenas como Nando, o baixista Luiz Fernando Oliveira da Silva está no grupo desde sua fundação. Também atua nos vocais, além de ser compositor de grandes sucessos da banda. Verbete consultado no website Dicionário Cravo Albin da Música Popular. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/roupa-nova>. Acesso em: 5 dez. 2018.

desenvolvimento da melodia vocal (o leitor pode acompanhar a partitura no Anexo 1, que traz a transcrição da linha do contrabaixo).

Sérgio Pereira criou um arranjo¹⁸ que procura sintetizar no contrabaixo as principais funções exercidas pelos instrumentos de base do grupo Roupa Nova. Ele buscou produzir um efeito rítmico e harmônico, utilizando acordes e fórmulas rítmicas estabelecendo uma levada que acentua os baixos e as notas características da harmonia, dando densidade e clareza ao acompanhamento. (transcrição também disponível no Anexo 2). A escrita musical utilizada a partir deste ponto do trabalho é feita no modelo padrão para contrabaixo¹⁹.

4.1 Análise da Introdução de Sapato Velho

Nas duas gravações percebe-se que os baixistas mesclam de maneira interessante a construção das frases, de forma que, em alguns trechos notaremos a função rítmica em destaque, em outros, as rítmicas e melódicas em conjunto, e também, as três funções, rítmicas, melódicas e harmônicas, unidas mostrando a importância do papel do baixo no arranjo.

No início da introdução da gravação realizada pelo grupo Roupa Nova cria-se o efeito do baixo pedal sobre os três primeiros acordes, enfatizando a centralidade da tônica (ver destaque em vermelho no Exemplo Musical 4, p. 27). Em seguida (compasso 4 ao 7)²⁰ ficam evidentes as funções melódico-rítmicas com as células já citadas no início do capítulo (três colcheias e duas colcheias pontuadas), formando uma frase característica da música (ver destaque em azul também no Exemplo Musical 4).

Nesse trecho o baixo está nas fundamentais dos acordes da harmonia e realiza, junto aos demais instrumentos da seção rítmico-harmônica (bateria e guitarra) uma passagem em *tutti*²¹, enfatizando uma das principais células rítmico-melódicas que moldará a melodia em sua primeira parte. O impacto de ouvir todos os instrumentos articulando a mesma rítmica produz um efeito importante, que foge da condução mais linear sugerida pelo baixo nos primeiros compassos, atacando nos tempos fortes, como se pode observar a seguir:

¹⁸ A gravação do Duo Baixo e Voz pode ser acessada através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iyz84U8jKiA>>. Acesso em: 14-09-2018.

¹⁹ Pelo fato de o contrabaixo ser um instrumento transpositor de oitava, suas transcrições seguem a norma padrão: utilizam a clave oitavada, ou seja, a nota produzida soará uma oitava abaixo da nota escrita.

²⁰ A partir de agora passarei a abreviar a palavra compasso. As próximas citações serão feitas no padrão “c.”, seguido do número do compasso.

²¹ Palavra italiana que significa *todos* ou *juntos*. Indica uma passagem em um trecho da música onde todos os componentes tocam juntos a mesma figuração rítmica.

Exemplo musical 4: Introdução versão Roupa Nova.

The image displays a musical score for the introduction of a song. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and an electric bass line (Baixo elétrico). The second system includes a vocal line (Vo.) and an electric bass line (B. El.).

System 1:

- Voz:** Three measures of whole rests. Above the first measure is the chord 'A'. Above the second measure is 'D/A'. Above the third measure is 'E/A'.
- Baixo elétrico:** Three measures of eighth notes. The first measure has a dotted quarter note on G3. The second measure has a dotted quarter note on A3. The third measure has a dotted quarter note on B3.

System 2:

- Vo.:** Seven measures of whole rests. Above the first measure is the chord 'D7M C#m7 Bm7'. Above the second measure is 'A'. Above the third measure is 'D/A'. Above the fourth measure is 'E/A'. Above the fifth measure is 'D/A'. Above the sixth measure is 'A'. Above the seventh measure is 'D/A'. Above the eighth measure is 'E/A'. Above the ninth measure is 'D/A'.
- B. El.:** Seven measures of eighth notes. The first measure has a dotted quarter note on G3. The second measure has a dotted quarter note on A3. The third measure has a dotted quarter note on B3. The fourth measure has a dotted quarter note on C4. The fifth measure has a dotted quarter note on D4. The sixth measure has a dotted quarter note on E4. The seventh measure has a dotted quarter note on F4. The eighth measure has a dotted quarter note on G4. The ninth measure has a dotted quarter note on A4.

Fonte: o próprio autor.

Na versão do Duo Baixo e Voz, Sérgio Pereira parece não ter se preocupado em ser sempre fiel à gravação do Roupa Nova. Às vezes, ele se aproxima do que consideramos aqui como o material adotado como referência, enquanto em outros momentos se afasta, revelando suas escolhas e deixando uma assinatura de arranjador.

A introdução é uma das partes em que Sérgio se aproximou da gravação do Roupa Nova, enfatizando a terceira corda solta enquanto toca as notas dos acordes de A e D. Ele utiliza uma levada característica conhecida no jargão musical como “três contra dois”, resultando em uma polirritmia: o dedo polegar acentua os três tempos do compasso, enquanto as demais notas da harmonia são tocadas em dois tempos. Forma-se uma das células rítmicas importantes da música, já citada acima, que será executada em grande parte do arranjo.

Acredita-se que o que levou Sérgio a tentar reproduzir essa rítmica foi a necessidade de mostrar que o papel do contrabaixo nesse arranjo, dentro da proposta do Duo Baixo e Voz, é também o de conduzir ritmicamente o ouvinte. Assim, ao tocar o instrumento solo o músico procura atender à falta da bateria ou da percussão, mostrando sua preocupação em deixar clara a pulsação ternária e a rítmica construída sobre esse pulso:

Exemplo musical 5: Introdução versão Baixo e Voz.

The musical score shows an introduction in 3/8 time and D major. The vocal line (Voz) is represented by three whole rests. The electric bass line (Baixo elétrico) consists of three measures of chords: A, D/A, and A. The bass line uses a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fonte: o próprio autor.

A região do instrumento escolhida por ele para tocar quase toda a música está situada a partir da décima segunda casa. Neste ponto do braço do instrumento o timbre apresenta melhor definição na região aguda (ver Cap. 3). A mesma introdução poderia ter sido tocada uma oitava abaixo, com os acordes montados na sétima casa da segunda corda e na sexta casa da primeira corda. Porém, nesta região – uma oitava abaixo – a harmonia soaria embolada, sem clareza.

Como já vimos no capítulo anterior, as escolhas de Sérgio para harmonizar no contrabaixo levam em conta a total compreensão dos acordes pela audiência. Ao manejar um instrumento grave, o músico sabe que o risco de os intervalos harmônicos se tornarem ininteligíveis é muito grande. Como não pode abrir mão de seu papel de “substituir” o teclado ou o violão, Sérgio conscientemente faz as adaptações necessárias para que os acordes sejam bem pronunciados no instrumento.

4.2 Partes A, A1 e A3

As partes nomeadas de A, A1 e A3, em ambas as versões, são iguais melódica e harmonicamente, se diferenciando apenas pela letra da música. É por essa razão que optamos por descrever e analisar inicialmente apenas essas seções, deixando as partes A2 – cujo material melódico se assemelha ao das seções precedentes, trazendo, porém, algumas modificações – e B para um exame posterior, no subcapítulo 4.3.

No arranjo do Roupas Nova, a parte A tem somente voz e teclado. O baixo entra na Parte A1 (c. 36). Vejamos algumas análises importantes desse trecho.

Nota-se que nos c. 39 e 47 (ver destaque em vermelho no Exemplo Musical 6, p. 30), o baixo assume um dueto de terças²² com a melodia, formando uma textura em bloco. Já nos c. 40 e 41 (ver destaque em azul no Exemplo Musical 6) esse dueto é de quintas²³. Por causa da distância natural entre o baixo e a voz no arranjo, as notas graves desse dueto também poderiam ser compreendidas como um meio de sustentação da melodia principal.

Do c. 42 ao 46, e do c. 48 ao 51, o baixo segue nas fundamentais – exceto no c. 43, no qual o baixo é a sétima do acorde – como uma forma de fornecer a base, o “chão” seguro para o desenvolvimento da melodia, ao tocar as notas prioritariamente no primeiro tempo dos compassos. A linha do baixo respeita o ritmo harmônico regular, reforçando a mudança dos acordes e ajudando na afirmação da tonalidade e na sustentação do pulso, sobretudo por não haver bateria neste trecho:

Exemplo musical 6: Parte A1 versão Roupa Nova.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Vo.) and a bass line (B. El.).

- System 1 (Measures 39-43):** Chords: A, D/A, E/A, D7M C#m7 Bm7, A G#° F#m7 F°, F#m7, B/A. The interval between the vocal and bass notes in measures 40-41 is highlighted in blue, indicating a fifth. The interval in measure 47 is highlighted in red, indicating a third.
- System 2 (Measures 44-46):** Chords: G#m7, C#m7, F#m7, D7M C#m7 Bm7, A, G#°, F#m7. The interval between the vocal and bass notes in measure 47 is highlighted in red, indicating a third.
- System 3 (Measures 51):** Chords: F, A, D/A, E/A, A4(7/9). The interval between the vocal and bass notes in measure 51 is not highlighted.

Fonte: o próprio autor.

²² É importante ressaltar que o que lemos no Exemplo Musical e ouvimos na gravação são intervalos de terças compostas. O baixo e a voz formam intervalos reais de décima sétima. Apesar dessa distância, o efeito auditivo de terças se mantém.

²³ Mesma explicação da nota de rodapé acima, porém, quintas compostas, intervalos de décima nona.

A seção aqui denominada A3 se estende entre os compassos 86 ao 102, e possui as mesmas características de A e A1. Assim, as observações feitas acima quanto ao papel do baixo também se aplicam a esta parte da música.

Após a breve descrição desse trecho do Roupa Nova, vejamos como Sérgio reproduz de maneira interessante a primeira estrofe da música (Parte A, c. 5 ao c. 21). Ele cria um arranjo buscando retomar elementos da versão adotada como referência utilizando acordes conduzidos em uma levada rítmica que preenche a falta de um instrumento de percussão e de harmonia. O baixista usa também aspectos rítmico-melódicos originando um dueto melódico do baixo com a voz.

Como sabemos, uma melodia contém muitas das notas presentes nos acordes da harmonia. Ciente disso, Sérgio, além de tocar os acordes de acompanhamento, reproduz as notas da melodia, criando uma textura em *Chord Melody*²⁴. Com a presença rítmica da terceira corda solta, ele mostra o papel de sustentação do baixo ao fornecer o peso harmônico da nota Lá. A figura abaixo mostra com clareza os dois aspectos citados acima (c. 5, 6 e 7).

Exemplo musical 7: Início Parte A versão Baixo e Voz.

Fonte: o próprio autor.

Em seguida, nos c. 8, 9 e 10 (ver destaque em verde no Exemplo Musical 8, p. 32), ele continua utilizando o efeito do *chord melody*. Inicialmente, Sérgio toca as fundamentais no registro grave e a melodia, que está nas terças dos acordes D7M, C#m7 e Bm7, uma oitava acima formando intervalos de décima. No trecho seguinte, a melodia passa a ocupar as

²⁴ No jargão dos músicos populares, *chord melody* (expressão que poderia ser traduzida como “solo harmonizado”) é o nome que se dá à execução da melodia e do acompanhamento simultaneamente. O objetivo desta técnica é, antes de tudo, melódico, pois consiste em uma linha apoiada nos acordes da harmonia. A expressão é usualmente aplicada aos arranjos para violão ou guitarra solo. (ALMADA, 2000, P. 64).

quintas dos acordes A, G#°, F#m7 e F°, que também são tocadas uma oitava mais aguda, formando intervalos de décima segunda com a nota mais grave do baixo.

Vejamos que nos c. 11 a 15, o baixista apenas sustenta a harmonia com a levada “três contra dois”, citada anteriormente. No c. 16 (ver destaque em roxo, Exemplo Musical 8), ele utiliza três acordes de maior densidade, contendo terças e oitavas, com a nota mais aguda dobrando a melodia da voz. Já nos c. 17 ao 19, volta com os intervalos de décima, só que dessa vez com a levada “três contra dois” citada acima. Por fim, no c. 20 (ver destaque em amarelo, Exemplo Musical 8), ele acrescenta a nota Mibb (sétima diminuta), como forma de diferenciar dos demais intervalos, pois, somente com as notas Fá e Lább não se caracterizaria um acorde de F°:

Exemplo musical 8: Parte A versão Baixo e Voz.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Voz) and a bass line (B. El.).

- System 1 (Measures 8-15):** A green box highlights measures 8-11. Chord symbols above the vocal line are: D7M, C#m7Bm7, A, G#°, F#m7, F°. The lyrics are: "da - que - le tem - po_eu ti - nha estre - las nos o - lhos um".
- System 2 (Measures 15-19):** A purple box highlights measure 16. Chord symbols above the vocal line are: G#m7, C#m7, F#m7, D7M, C#m7, Bm7, A, G#°. The lyrics are: "jei - to de_he - rói e - ra mais for - te_e ve - loz que qual-quer mo -".
- System 3 (Measures 19-20):** A yellow box highlights measure 19. Chord symbols above the vocal line are: F#m7, F°, A, D/A, A, D/A, A1, A. The lyrics are: "ci - nho de cow - boy. Vo - cê".

Através das análises realizadas até o momento, começamos a pensar quais elementos composicionais teriam surgido primeiro na criação de Sapato Velho. A música tem um ritmo harmônico intenso, e pode nos levar a supor que a harmonia veio antes da rítmica, surgindo em seguida a letra. Porém, nada impede que o processo oposto tenha ocorrido.

As especulações sobre o processo de criação do compositor surgiram ao perceber que há momentos em que melodia e harmonia se movimentam igualmente, ou seja, no mesmo ritmo, deixando dúvidas sobre qual elemento teria sido o primeiro a surgir na imaginação do compositor. Sérgio deixa claro esses pontos em seu arranjo, através dos duetos do baixo com a melodia. E também, percebo um outro aspecto, não menos importante, que se dá quando ele preenche o acompanhamento com acordes, usando a levada “três contra dois” ou apenas soando no primeiro tempo do compasso, abrindo espaço para a voz caminhar livre.

O equilíbrio entre dobramento da melodia, acompanhamento e *chord melody* nos leva a considerar que o arranjo foi pensado detalhe por detalhe. Sérgio mescla vários aspectos de sonoridade, timbre, condução e preenchimento, aumentando gradativamente as características do arranjo. Nota-se a importante figura de um arranjador que cria para seu próprio instrumento, em busca de manter um idiomatismo para tudo soar da melhor forma.

É importante ressaltar que as partes denominadas A1 (c. 25 ao 41) e A3 (c. 75 ao 91) se diferenciam de A apenas pela mudança na letra da música, mantendo-se a mesma linha do baixo, não sendo necessário portanto analisá-las aqui.

4.3 Parte B

A Parte B, em ambas as versões, é pequena, uma “cereja do bolo”, não deixando de ter suas peculiaridades, sobretudo em relação à harmonia, mais complexa que a da Parte A (pode ser acompanhada pelo leitor nas cifras da transcrição).

Na versão do Roupa Nova, o baixo segue a harmonia exercendo as funções já citadas no subcapítulo anterior: sustentação do pulso, afirmação de tonalidade, participação nas convenções da seção rítmico-harmônica e dobras com a melodia da voz. Discutiremos a forma como Sérgio adaptou o arranjo para essa parte especial da música.

Vejamos que até o momento ele criou seu arranjo harmonicamente igual à versão do Roupa Nova. A Parte B nos mostrará com maior número de detalhes sua “assinatura de arranjador”, ao substituir alguns acordes, em relação ao material da gravação de referência, não alterando a ideia central do trecho.

Essa pequena seção B se destoa do todo, pois muda algumas vezes de centros tonais e tem algumas características harmônicas bem interessantes.

Podemos observar na transcrição, que um compasso antes de entrar na parte B, (c.44), Sérgio criou uma pequena frase resultando em um efeito de preparação para o acorde de D. Nos dois compassos seguintes (c. 45 e 46) ele tocou as notas da melodia da voz, de forma simples, sem adensar com terças ou quintas. Acredito que a frase desses três compassos seria uma espécie de “respiração”, uma preparação para o que vem a seguir:

Exemplo musical 9: Início Parte B Baixo e Voz.

The musical score is written for voice and bass guitar. The key signature has two sharps (F# and C#). The voice part (Voz) is in the treble clef, and the bass guitar part (B. El.) is in the bass clef. The score is divided into three measures. The first measure is a whole rest for the voice and a whole note chord for the bass. The second and third measures contain a melody for the voice and a corresponding bass line. The lyrics 'Á - gua da fon - te can -' are written under the voice notes. Above the staff, the chords are labeled: A7, B (boxed), D7M, and E/D.

Fonte: o próprio autor.

Entre os c. 47 e 58 (ver destaque em verde no Exemplo Musical 10, p. 35), o músico preenche ricamente os acordes, alguns com as notas da ponta acompanhando a melodia da voz, e outros com função de sustentação harmônica – aspectos já discutidos no subcapítulo anterior.

Nota-se que, ao dobrar a melodia, ele adensou os acordes da harmonia. Nos c. 59 e 60 (ver destaque em roxo, Exemplo Musical 10) acrescentou aos já observados intervalos de décimas formados entre as notas de ponta da harmonia, as respectivas sétimas maiores e menores dos acordes, que podem ser alcançadas sem esforço pelo baixista, pois estão, literalmente, “embaixo do dedo”, dando ao acorde mais preenchimento.

Exemplo musical 10: Parte B Baixo e Voz.

The image displays two systems of musical notation for a vocal and bass part. The first system is enclosed in a green border and contains the following chords: C#m7, A#m7, C#m7, D#m7, B, F#, G#m7, F#7, F°, Eb7M, Ab7M, Eb7M, and C#7. The lyrics are: "sei de be - ber pra não en - ve - lhe - cer." The second system is split into two sections. The first section, also in a green border, has chords G#7M, A#/G#, Gm7, and C7sus4, with lyrics "Co - mo qui - ses - se rou - bar da ma - nhã". The second section, in a purple border, has chords F, Em, Dm, Em, Dm, and A, with lyrics "um lin - do pôr de sol."

Fonte: o próprio autor.

Supõe-se que a riqueza deste trecho proposto pelo Sérgio, pode ter a ver com o surgimento de mais instrumentos na gravação de referência. Nota-se que a bateria e guitarra entram nessa Parte B, onde antes só estavam presentes o baixo e teclado, o que deu peso e densidade à música. Então Sérgio enfatiza esse momento com acordes mais preenchidos, mantendo a ideia inicial de *chord melody*, porém com uma característica mais encorpada.

A Parte B se encerra após esse grupo de acordes, indo diretamente para os acordes que antecedem a Parte A2 já citada acima.

4.4 Parte A2

A Parte A2 é a seção que se estende do c.75 ao c. 85 da gravação do grupo Roupas Nova. Trata-se de uma repetição de parte do tema apresentado em A, A1 e A3, com a inclusão de quatro novos compassos no final.

No momento em que a harmonia chega em Bbm7 (c.82), temos a sensação de uma modulação, principalmente porque o próximo acorde é Eb7, de estrutura dominante, que prepararia a chegada da nova tonalidade. Porém não é isso que ocorre. Logo em seguida a tonalidade de Lá Maior é afirmada por uma cadência completa com os acordes de Bm7 e E7, resolvendo no I grau.

Exemplo musical 11: Parte A2 versão Roupa Nova.

The image displays a musical score for 'Parte A2 versão Roupa Nova'. It consists of two systems of music, each with a vocal line (Vo.) and a bass line (B. El.).

System 1:

- Vo.:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "Ho - je não co - lho mais as flo - res de ma - io nem".
- B. El.:** Bass clef, key signature of three sharps. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1.
- Chords:** D7M, C#m7, Bm7, A, G#°, F#m7, F°, F#m7, B/A.

System 2:

- Vo.:** Treble clef, key signature of three sharps. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "sou mais ve - loz co - mo os he - róis é tal - vez eu".
- B. El.:** Bass clef, key signature of three sharps. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1.
- Chords:** G#m7, C#m7, Bbm7, Eb7(9) Bm7, E7(9).

The second system is highlighted with a red rectangular box.

Fonte: o próprio autor.

A parte A2 do arranjo de Sérgio Pereira segue a mesma ideia da gravação do Roupa Nova. Trata-se de uma repetição melódica de parte de A (presente também em A1 ou A3), desde o c. 64 até o c. 74, mudando apenas a letra da música.

Os quatro últimos compassos da seção (c. 71 ao c. 74) realizam o procedimento cadencial já citado acima. É possível perceber que Sérgio propõe uma mudança na textura do acompanhamento, um preenchimento harmônico no qual os acordes caminham na levada “três contra dois”, deixando a voz livre para finalizar o trecho, para que em seguida, a música se repita por completo:

Exemplo musical 12: Parte A2 versão Baixo e Voz.

The image displays a musical score for 'Parte A2 versão Baixo e Voz'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 64 and includes a boxed 'A2' label. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: 'Ho - je não co - lho mais as flo - res de ma - io nem sou mais ve -'. The bass line (B. El.) is in bass clef. Chords are indicated above the vocal line: D7M, C#m7, Bm7, A, G#°, F#m7, F°, F#m7, B/A, and G#m7. The second system starts at measure 70. The vocal line continues with the lyrics: 'loz co - mo os he - róis é tal - vez eu'. The bass line continues. A green box highlights a section of the second system, covering measures 70-73. The chords in this section are: C#m7, Bbm7, Eb7sus4, Bm7, and E7sus4.

Fonte: o próprio autor.

O fato de a canção adotada como referência estar em Lá Maior tornou mais simples a criação e a execução do arranjo para o contrabaixo, já que manteve os baixos principais Lá e Mi – funções tônica e dominante – nas cordas soltas do instrumento. Assim, os dedos da mão esquerda, por não estarem incumbidos de pressionar todos os baixos, ficam prontos para realizar outros papéis, e o músico ganha maior liberdade para fazer os acordes, conduzir ritmicamente o arranjo e promover dobras melódicas com a voz.

Um questionamento que pode surgir é se Sérgio optaria por fazer um arranjo em Lá Maior caso a gravação do Roupas Nova – definida aqui como modelo – estivesse em outra tonalidade. Será que na qualidade de baixista e arranjador para o instrumento ele privilegiaria as cordas soltas à sua disposição, ou sacrificaria a riqueza de recursos aqui analisados para manter o respeito ao tom original? Ou o uso de um baixo de cinco ou seis cordas, que abre outras possibilidades ao músico, supriria as necessidades de adaptação ao tal tom suposto, resultando em um arranjo final sem tais preocupações?

Em sua própria entrevista para este trabalho, Sérgio está sempre em busca de reunir as condições para tocar em tonalidades que lhe promovam a liberdade das cordas soltas, usando, quando necessário, recursos como a *scordatura* e o capotraste, ou seja, que lhe permitam

executar mais funções no baixo: “quando preciso de outras notas, faço afinações alternativas (mizão em ré, dó ou si ou braçadeira).” (PEREIRA, 2018).

Neste arranjo não houve a necessidade de tais recursos, pois o tom da música tomada como base, é o mesmo da gravação de referência, e Sérgio mostrou toda desenvoltura que um contrabaixo de quatro cordas nos propõe, e ainda, a importância da figura de um arranjador-instrumentista, ou seja, aquele que conhece bem o instrumento e consegue criar arranjos idiomáticos, que soem bem no instrumento.

Durante a pesquisa o autor realizou o arranjo em um contrabaixo de cinco cordas, que supostamente agregaria facilidades e outras possibilidades, e também, teve a oportunidade de tocar em um de seis. No baixo de cinco cordas, o fato de possuir a nota Si (quinta corda), mais grave, não dificultou e nem facilitou a execução desse arranjo, pois a corda não teve uma função essencial.

Por outro lado, ao realizar o mesmo arranjo de Sérgio em um baixo de seis cordas, notou que facilitaria a execução no sentido posicional da mão esquerda, pois, os acordes não precisariam ser tocados nas casas do final do braço. E quando tocou nas mesmas posições do arranjo de Sérgio, percebeu que sobraria a primeira corda para acrescentar notas e aumentar a tessitura dos acordes.

É óbvio que, a mudança de meio, ou seja, de instrumento, não parece gerar grandes possibilidades de alterações nos recursos empregados pelo arranjador. Mas se deve ter em conta que trabalhar com outro instrumento (baixos de cinco e seis cordas) poderia sim gerar outras ideias de arranjo, por isso, não é possível afirmar que o arranjo atual é perfeito apenas pelo fato de, supostamente, não sofrer grandes mudanças quando levado para outro instrumento.

O fato de a transposição do arranjo de Sérgio para contrabaixos de cinco e seis cordas aparentemente não sugerir mudanças substanciais nas ideias vistas aqui, pode ser visto como um indício de que o baixista conseguiu extrair recursos eficazes para que um músico consiga realizar seu arranjo independente da quantidade de cordas de seu instrumento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurei entender uma forma de tocar contrabaixo elétrico pouco utilizada, formando acordes e exercendo um papel harmônico. Busquei no trabalho do músico Sérgio Pereira, fazer um estudo estilístico do seu trabalho e os princípios utilizados para realizar tal técnica, e através de método comparativo, relacionei seu modo de tocar com as funções mais conhecidas do instrumento.

Abordei características e tracei uma breve história do instrumento. Em seguida, mostrei que além de suas funções principais de acompanhamento, condução, peso harmônico e fundamento rítmico, encarado na maioria das vezes como “percussivo-melódico”, o contrabaixo também permite que o músico construa acordes com uma digitação de mão esquerda na qual se formam intervalos tocados simultaneamente, como ocorre em um violão, guitarra ou piano – a partir de técnicas específicas, dando ao instrumento uma função essencialmente harmônica.

Como vimos, Sérgio Pereira, em duo com sua esposa Marivone Lobo, gravou um DVD no qual realiza essa técnica. Ele explora um método inabitual de tocar contrabaixo, dando total valor às suas funções e pensando principalmente em harmonia e arranjos.

Sapato Velho, além de ser a única canção que eu conhecia do DVD, é a regravação de um sucesso do grupo Roupa Nova, o que me permitiu propor uma abordagem comparativa entre a gravação de referência e o arranjo para duo. Então, transcrevi e analisei as duas versões para mostrar os papéis exercidos pelo baixo e descortinar os processos de arranjo de Sérgio Pereira.

Sérgio me cedeu uma entrevista via e-mail que permitiu que a dimensão do trabalho fosse ampliada. O exercício não foi somente analisar a faixa. A conversa com o próprio arranjador me fez notar os critérios que utilizou em cada compasso, possíveis experimentações, e ainda questões pessoais como: regulagem do instrumento e do equipamento de amplificação, e de *luthieria* para confecção do instrumento. Todos esses aspectos analisados levam a crer que Sérgio Pereira tem um cuidado na elaboração dos seus arranjos, para devolver ao ouvinte um resultado claro e audível, já que o instrumento é conhecido por soar notas graves, o que, em princípio, nos levaria a pensar em pouca eficácia na realização de acordes.

O fato de ouvir e tocar no meu instrumento foi a parte fácil do trabalho. Confesso que tirei a música antes de realizar a entrevista. Assim, não fui influenciado nas minhas percepções. Ao ler as respostas e comentários de Sérgio, tudo foi se encaixando e fazendo

sentido. Acredito que não teria obtido o mesmo resultado se tivesse ocorrido o caminho inverso.

A entrevista com Sérgio trouxe importantes dados para esta pesquisa. A informação de que além do baixo, ele também toca violão, guitarra e bateria, fez todo sentido, pois, ao pensar na roupagem da música, um instrumentista com experiência em outros instrumentos percussivos e harmônicos consegue criar um novo arranjo com o pensamento idiomático do instrumento, sabendo o que funciona, o que se pode extrair e suas limitações.

O interesse pela pesquisa se deu pela forma como Sérgio conduziu o arranjo e proporcionou liberdade para experimentações do baixo como exclusivo acompanhador da voz. Utilizou três texturas observadas nas análises: de dobramento com a melodia da voz; *chord melody*; e a de acompanhamento harmônico com acordes. Sintetizou as funções dos instrumentos de base de um grupo numeroso em um só instrumento, produzindo efeitos rítmicos e harmônicos de forma bem dosada, dando clareza e densidade ao acompanhamento.

Entendo que a entrevista foi uma ferramenta importante para entender os princípios técnicos do músico Sérgio Pereira em desenvolver esse papel no contrabaixo. Outras questões teóricas de formação de acordes e harmonia em geral foram respondidas nas transcrições e análises.

Por fim, este trabalho teve um peso engrandecedor na minha carreira como arranjador e professor, pois, o fato de trocar informações e ter acesso a detalhes com o próprio autor da obra muda o nível da pesquisa, e creio que possa agregar conhecimentos a quem for da área e se interessar pelo assunto.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <https://www.meloteca.com/teses/paulo-aragao_pixinguinha-e-a-genese-do-arranjo.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- BACON; SHEETS. **Electric bass**. In: Grove music online. London: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 2 dez. 2018.
- BAIXO e voz. Sérgio Pereira; Marivone Lobo. São Paulo. [s.n] 2012. 1 CD.
- BRANCO, Raul. A história do baixo elétrico. In: **Whiplash**. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/000053.html>>. Acesso em: 5 out. 2017.
- CARRILHO, Fábio. Graves & Grooves. In: **Bass player Brasil**. Disponível em: <<http://bassplayerbrasil.com.br/?area=materia&colid=4&matid=405>>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Coordenação e desenvolvimento pelo Instituto Cultural Cravo Albin. Desenvolvido. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 2 dez. 2018.
- FALCON, Francisco Eduardo de Souza. **O estudo das melodias do gênero musical Choro e sua aplicabilidade no desenvolvimento técnico do contrabaixista**. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/franciscofalcon.pdf>>. Acesso em: 6 abr. 2018.
- GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1997. 1 v.
- GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. v. 2.
- GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. v. 3.
- INSTITUTO DE ADORAÇÃO. Cultura e Arte. In: **Iaca Brasil**. Disponível em: <<http://iacabrasil.com/sergio-pereira>>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- LEITE, Renato. Baixo no samba: uma breve história do samba. In: **Cover Baixo**. Disponível em: <<http://coverbaixo.com.br/site/renato-leite-1/>>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- NERO. O som das madeiras. In: **Arte Sonora**. mar. 2015. Disponível em: <<https://artesonora.pt/featured/guitarra-baixo-madeiras-som-caracteristicas/>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PAOLI, Enrico De. Luz e cena. **Áudio, música e tecnologia**. Brasília, DF. jul. 2013. Disponível em: <<http://www.musitec.com.br/revistas/?c=4341>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

PEREIRA, Sérgio. **Acordes para contrabaixo**. São Paulo: Editora Vitale, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/9374173/Acordes_para_Contrabaixo_Sergio_Pereira>. Acesso em: 29 jul. 2017.

PEREIRA, Sérgio. Entrevista concedida à João Henrique Fernandes Herrera. Uberlândia, 2 Abr. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta monografia].

PESCARA, Jorge; GIFFONI, Adriano; GUEST, Ian. Prefácio. *In*: PEREIRA, Sérgio. **Acordes para contrabaixo**. São Paulo: Editora Vitale, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/9374173/Acordes_para_Contrabaixo_Sergio_Pereira>. Acesso em: 29 jul. 2017.

ROUPA nova. Cleberson Horst; Ricardo Feghali; Kiko; Nando da Silva; Serginho de Lima; Paulinho dos Santos. [s.l.]. Philips. 1981. 1 CD.

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido

Você está sendo convidado a participar, como voluntário, de uma pesquisa de Monografia, em andamento na Universidade Federal de Uberlândia. Meu nome é João Henrique Fernandes Herrera, sou o pesquisador responsável; minha área de atuação é “Música” e meu objeto de pesquisa é “entender os recursos que o baixista Sérgio Pereira utiliza para transformar o contrabaixo em um instrumento que realiza acordes.”

Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento que está em duas vias. Uma delas ficará com você.

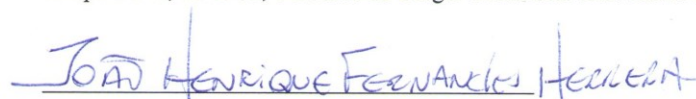
Em caso de dúvida sobre a pesquisa, poderá entrar em contato com o pesquisador responsável (34 99230 1304, joazimlokahi@yahoo.com.br) ou com o orientador do trabalho, Daniel Menezes Lovisi (daniel.lovisi@hotmail.com).

Título da Pesquisa:

O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira

Resumo da pesquisa:

Este trabalho tem como objetivo principal entender os recursos que o baixista Sérgio Pereira utiliza para transformar o contrabaixo em um instrumento que realiza acordes. Início mostrando as características principais do contrabaixo elétrico, abordando suas funções de instrumento acompanhador e de criação de linhas melódicas. Em seguida, apresento um olhar sobre a forma inabitual de tocar, exercendo um papel harmônico. Em foco, o trabalho do músico Sérgio Pereira, que faz uso do instrumento em primeiro plano, preenchendo espaços de modo que o ouvinte não sinta falta de uma guitarra, violão ou piano em um arranjo. O músico desenvolve essa técnica registrada em um CD e DVD intitulado Baixo e Voz Ao Vivo, no qual somente o instrumento acompanha a voz. Irei analisar a harmonia e a linha do contrabaixo em duas versões da música Sapato Velho, sendo uma delas a gravação do grupo Roupas Nova, de 1981, e a outra de Sérgio Pereira no Duo Baixo e Voz, de 2012.



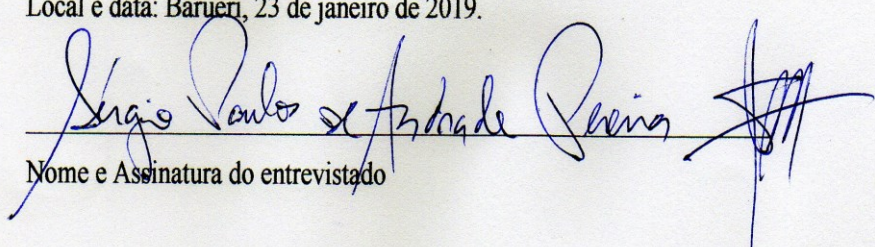
Nome e Assinatura do pesquisador

**CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO
DA PESQUISA**

Eu, Sérgio Paulo de Andrade Pereira (Sérgio Pereira), RG/ 13.069.937-8, CPF 186.550.408-43, abaixo assinado, concordo em participar do estudo “O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira ”, como entrevistado. Concordo também em disponibilizar meus fonogramas para fins de análise pelo pesquisador responsável, ficando acertado que tal uso é exclusivo para fins acadêmicos.

Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) João Henrique Fernandes Herrera sobre a pesquisa e sobre os procedimentos nela envolvidos. Ficou também acertado o caráter gratuito de minha participação e me foi dada a garantia de que terei acesso à redação da entrevista previamente à sua inserção no trabalho, se isso vier de fato a ocorrer. Enfim, recebi a garantia de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto acarrete qualquer penalidade.

Local e data: Barueri, 23 de janeiro de 2019.


Nome e Assinatura do entrevistado

ANEXO A - Arranjo Roupas Nova

Sapato velho

Arranjo Roupas Nova

Cláudio Nucci, Mu Carvalho, Paulinho Tapajós

Intro A D/A E/A D7M C#m7 Bm7 A G#° F#m7 E

Voz

Baixo elétrico

7 D7M C#m7 Bm7 A D/A E/A D/A A D/A E/A D/A **A** A

Voz

B. El.

17 D/A E/A D7M C#m7 Bm7 A G#° F#m7 F° F#m7

Voz

B. El.

23 B/A G#m7 C#m7 F#m7 D7M C#m7 Bm7 A

Voz

B. El.

29 G#° F#m7 F A D/A E/A D/A **A1** A D/A

Voz


B. El.


lem - bra, lem - bra da - que - le tem - po eu ti - nha estre - las nos

o - lhos um jei - to de he - rói e - ra mais for - te e ve - loz que


qual - quer mo - ci - nho de cow - boy. Vo - cê lem - bra,


38 **E/A** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7 F°** **F#m7** **B/A**

Vo. 
 lem - bra eu cos - tu - ma - va an - dar bem mais de mil lé - guas pra


B. El. 


44 **G#m7** **C#m7** **F#m7** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7**

Vo. 
 po - der bus - car flo - res de ma - io a - zuis e os seus ca - be - los

B. El. 

51 **F** **A** **D/A** **E/A** **A4(7/9)** **B** **D** **E/D** **C#m7**

Vo. 
 en - fei - tar. Á - gua da fon - te can - sei de be -

B. El. 

59 **F#sus4** **F#** **B F#/A#** **G#m7** **F#** **G#m6** **D#7M** **G#/A#** **D#7M** **D#4(7/9)**

Vo. 
 ber pra não en - ve - lhe - cer.

B. El. 

66 **G#** **A#/G#** **Gm7** **C7sus4** **C** **F** **C/E** **Dm** **C** **G#°** **A**

Vo. 
 Co - mo qui - ses - se rou - bar da ma - nhã um lin - do pôr de sol.

B. El. 

73 **D/A** **A** **A2** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7 F°** **F#m7** **B/A**

Vo. 
 Ho - je não co - lho mais as flo - res de ma - io nem

B. El. 

80 **G#m7** **C#m7 Bbm7** **Eb7(9) Bm7** **E7(9)** **A3** **A** **D/A**

Vo. 
 sou mais ve - loz co - mo os he - róis é tal - vez eu Se - ja sim - ples -

B. El. 

88 **E/A** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7 F°** **F#m7** **B/A**

Vo. 
 men - te co - mo um sa - pa - to ve - lho mas ain - da sir - vo se

B. El. 

94 **G#m7** **C#m7 F#m7** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7**

Vo. 
 vo - cê qui - ser bas - ta vo - cê me cal - çar que eu a - que - ço o fri - o

B. El. 

101 **F** **A** **D/A** **E/A** **A4(7/9)** **Bm7** **E7(9)** **A** **D/A**

Vo. 
 dos seus pés. é tal - vez eu Se - ja sim - ples -

B. El. 

110

E/A **D7M C#m7Bm7** **A G#°** **F#m7 F°** **F#m7** **B/A**

Vo.  8
men - te co - mo um sa - pa - to ve - lho mas ain - da sir - vo se

B. El. 

116

G#m7 **C#m7 F#m7** **D7M C#m7 Bm7** **A** **G#°** **F#m7**

Vo.  8
vo - cê qui - ser bas - ta vo - cê me cal - çar que eu a - que - ço o fri - o

B. El. 

123

F **A**

Vo.  8
dos seus pés

B. El. 

ANEXO B - Arranjo Baixo e Voz (Transcrição de João Henrique)

Sapato velho

Arranjo Sérgio Pereira
DVD Baixo e Voz

Cláudio Nucci, Mu Carvalho, Paulinho Tapajós

Intro A D/A A A D/A E/A

Voz *s* Vo - cê lem - bra, lem - bra

Baixo elétrico

8 D7M C#m7Bm7 A G#° F#m7 F° F#m7 B/A

Voz *s* da - que - le tem - po eu ti - nha estre - las nos o - lhos um

B. El.

13 G#m7 C#m7 F#m7 D7M C#m7 Bm7 A G#°

Voz *s* jei - to de he - rói e - ra mais for - te e ve - loz que qual-quer mo -

B. El.

19 F#m7 F° A D/A A D/A **A1** A

Voz *s* ci - nho de cow - boy. Vo - cê

B. El.

26

D/A E/A D7M C#m7Bm7 A G#° F#m7 F° F#m7

Voz

8

lem - bra, lem - bra eu cos - tu - ma - va an - dar bem mais de mil

B. El.

32

B/A G#m7 C#m7 F#m7 D7M C#m7 Bm7 A

Voz

8

lé - guas pra po - der bus - car flo - res de ma - io a - zuis e

B. El.

38

G#° F#m7 F° A D/A A A7

Voz

8

os seus ca - be - los en - fei - tar.

B. El.

45

B D7M E/D C#m7 A#m7 C#m7 D#m7 B F# G#m7F#7 F°

Voz

8

Á - gua da fon - te can - sei de be - ber pra não en - ve - lhe -

B. El.

51 **E \flat 7M** **A \flat 7M** **E \flat 7M** **C \sharp 7** **G \sharp 7M** **A \sharp /G \sharp** **Gm7**

Voz *s*
cer. Co-mo qui - ses-se rou - bar da ma -

B. El.

58 **C7sus4** **F** **Em** **Dm** **Em** **Dm** **A** **D/A** **A**

Voz *s*
nhã um lin - do pôr de sol.

B. El.

64 **A2** **D7M** **C \sharp m7** **Bm7** **A** **G \sharp °** **F \sharp m7** **F°** **F \sharp m7** **B/A** **G \sharp m7**

Voz *s*
Ho - je não co - lho mais as flo-res de ma - io nem sou mais ve -

B. El.

70 **C \sharp m7** **B \flat m7** **E \flat 7sus4** **Bm7** **E7sus4** **A3** **A** **D/A**

Voz *s*
loz co-mo os he - róis é tal-vez eu Se - ja sim - ples -

B. El.

77

Voz

E/A D7M C#m7Bm7 A G#° F#m7 F° F#m7 B/A

men - te co - mo um sa - pa - to ve - lho mas ain - da sir - vo se

B. El.

83

Voz

G#m7 C#m7 F#m7 D7M C#m7 Bm7 A G#°

vo - cê qui - ser bas - ta vo - cê me cal - çar que eu a - que - ço o

B. El.

89

Voz

F#m7 F° A D/A A Bm7

fri - o dos seus pés. é

B. El.

96

Voz

E7sus4 A D/A E/A D7M C#m7Bm7 A G#°

tal - vez eu Se - ja sim - ples - men - te co - mo um sa - pa - to

B. El.

102

F#m7 F° F#m7 B/A G#m7 C#m7 F#m7

Voz

8

ve - lho mas ain - da sir - vo se vo - cê qui - ser bas - ta vo -

B. El.

108

D7M C#m7 Bm7 A G#° F#m7 F° A

Voz

8

cê me cal - çar que eu a - que - ço o fri - o dos seus pés.

B. El.

114

D/A A A

Voz

8

B. El.

ANEXO C - Entrevista para TCC

- Quero saber sobre a forma que você pensa o baixo como um instrumento em primeiro plano. **Penso como uma "ferramenta", nada mais que isso. Não sou "baixista", mas músico. Quando preciso, utilizo um piano, uma bateria ou um baixo.**

Toca outros instrumentos? **Sim, guitarra, violão e bateria.**

Se orienta a partir de instrumentos essencialmente de condução harmônica (piano, violão, guitarra...)? **Sim. Por vezes, as ideias partem de um violão.**

- Como surgiu a ideia de formar o duo e como pensa a interação com a voz?

Nesse link vc encontra nossa bio: <http://baixoevoz.web2223.uni5.net/biografia/>

-Por qual o motivo você gravou o Dvd Baixo e Voz em um contrabaixo de quatro cordas? **É o instrumento que tive sempre mais habilidade e conforto. Cheguei a gravar em 6 e 5 cordas. Mas não vi necessidade dessa quantidade no caso do Baixo e Voz. Além disso, gosto do timbre dos instrumentos de 4 cordas.**

Você desenvolve a técnica de realizar acordes nos outros de cinco e seis cordas também? Me conte sobre essa opção.

Não utilizo. Quando preciso de outras notas (em especial mais graves), faço afinações alternativas (mizão em ré, dó ou si ou braçadeira).

-Pelo fato de utilizar muitas notas na região mais aguda do instrumento como você faz as transcrições na partitura? Qual clave? Qual oitava? Usa muitas linhas suplementares? Usa duas claves? Descreva seu método.

Clave de fá é a mola mestra mesmo. Mas se preciso, utilizo clave oitavada ou vou para a clave de sol. Anexo, o songbook do CD Veleiro, para vc ter noção de como trabalho na escrita (esse soft. é o Encore 5).

Ian Guest, no livro Arranjo – vol. 2, fala sobre o LIG (Limite de Intervalo Grave), onde mostra uma tabela que diz a partir de qual nota e quantos hertz o ouvido humano começa a ouvir com definição o intervalo/acorde tocado. Ele formulou tal tabela para que os arranjadores se orientem na montagem de acordes que soem claros, com suas notas bem

colocadas. Diante disso, como você procura resolver a questão da clareza e do bom entendimento das notas de um acorde em um instrumento que produz basicamente notas em uma região grave? Em resumo, como faz para a harmonia soar de modo claro?

Fiz aulas de harmonia com Ian Guest e ele me honrou fazendo o prefácio de meu livro *Acordes para Contrabaixo* (2007, ed. Irmãos Vitale), mas não conhecia essa dica dele.

No meu caso, regulagem com destaque para o médio agudo (utilizo no baixo um pré da Aguilar, o OBP-3); no ampli. geralmente flat com leve ganho para o grave. Mão direita próxima à ponte. Outro recurso que utilizo é não utilizar mais de 3 cordas ao mesmo tempo. Quanto mais próximo às primeiras casas, mais cuidado é necessário ter para não embolar o som. Agora, instrumento colabora muito nesse quesito. Já trabalhei com um Tobias Growler 4c (EUA) muito bom, mas fiquei mais satisfeito com o instrumento feito pelo luthier Raphael Guzzardi, de Ribeirão Preto (SP) - infelizmente já falecido. Enquanto ele construía o baixo, ia me perguntando sobre meus gostos musicais, ouvia meu trabalho *Baixo e Voz* e chegou em uma combinação de madeira, ferragens, captação e parte elétrica muito dentro do que eu precisava. O cara era muito bom!