



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Música

Léo Torres da Costa

**HIBRIDAÇÕES EM MÚSICA: LEVADAS DE BAIXO
“MARANHENSES” E SUAS RELAÇÕES COM A
PERCUSSÃO.**

Brasília

2015

Léo Torres da Costa

**HIBRIDAÇÕES EM MÚSICA: LEVADAS DE BAIXO
“MARANHENSES” E SUAS RELAÇÕES COM A
PERCUSSÃO**

Trabalho apresentado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília (Unb) como requisito parcial para obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Graduação em Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Ms. Alexei Alves de Queiroz.

Brasília

2015

Léo Torres da Costa

**HIBRIDAÇÕES EM MÚSICA: LEVADAS DE BAIXO
“MARANHENSES” E SUAS RELAÇÕES COM A
PERCUSSÃO**

Trabalho apresentado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília (Unb) como requisito parcial para obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Graduação em Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Ms. Alexei Alves de Queiroz.

Brasília, 9 de Julho de 2015.

Banca Examinadora

Prof. Ms. Alexei Alves Queiroz

Prof. Dr. Paulo Roberto Affonso Marins

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

RESUMO

Trata-se a pesquisa do estudo de *linhas de baixo* e suas relações com a percussão, sob uma perspectiva musicológica, dentro do contexto da Música Popular Maranhense (MPM). Para tanto, nos propusemos a analisar duas músicas que foram gravadas sob a influência dos ritmos afro-maranhenses *tambor de crioula* e *bumba-meu-boi*, utilizando como principal ferramenta teórica a noção de culturas híbridas, de Nestor Canclini.

Um dos objetivos principais da pesquisa foi investigar como a música maranhense pode oferecer elementos rítmicos diferenciados aos instrumentistas que tocam e conhecem esses ritmos e como isso influencia a forma de tocar o baixo elétrico.

A metodologia utilizada foi escuta e transcrição das músicas *dente de ouro* e *fogueira*, para uma análise que levou em consideração não apenas elementos musicais, mas também a vivência dos atores envolvidos com a música maranhense.

A partir da leitura da bibliografia e da análise das transcrições e entrevistas (uma com um baixista e outra com um compositor), foi possível relativizar alguns pré-conceitos sobre o que é ser baixista “maranhense” e sobre a relação baixo/percussão.

Palavras chave: baixo elétrico, percussão, música maranhense.

ABSTRACT

The research tries to analyze the relations between bass lines and percussion, throughout a musicological perspective, into the context of the Pop Music of Maranhão (MPM). For that, we proposed to ourselves to analyze two songs recorded under the influence of the afro-maranhão rhythms tambor de crioula and bumba-meu-boi, using as the main theory tool the conception of hybrid cultures, of Nestor Canclini.

One of the main goals of the research was to investigate how the music of Maranhão can offer different rhythmic elements to musicians who play these rhythms and how it influences the way of playing electric bass.

The methodology used was the listening and transcription of the songs *dente de ouro* and *fogueira*, taking into consideration not only musical aspects but also the living of the actors involved with music of *Maranhão*.

From reading the literature and analyzing the transcriptions and interviews (one with a bass player and other with a composer), it was possible review some pre-concepts about what is to be a bass player “from Maranhão” and about the relation bass/percussion.

Keywords: electric bass, percussion, music of *maranhão*.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	8
<u>OBJETOS DE ESTUDO E SUA DELIMITAÇÃO</u>	12
<u>REFERENCIAL TEÓRICO</u>	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<u>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</u>	15
<u>CONTEXTO SOBRE A MÚSICA <i>DENTE DE OURO</i>, DO COMPOSITOR JOSIAS SOBRINHO</u>	17
<u>A LINHA DE BAIXO NA MÚSICA <i>DENTE DE OURO</i> NO DISCO <i>BANDEIRA DE AÇO</i></u>	21
<u>ANÁLISE DO VÍDEO DA MÚSICA <i>FOGUEIRA</i> (CÉSAR NASCIMENTO), BAIXISTA JP, NO II FESTIVAL DE BAIXO DE SÃO LUÍS</u>	25
<u>O GROOVE DE BAIXO DE <i>FOGUEIRA</i> NO CONTEXTO DE GRAVAÇÃO DO CD <i>PERFUSÃO</i></u>	30
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	38
<u>APÊNDICES</u>	40

Índice de Figuras

FIGURA 1: TRANSCRIÇÃO DA LINHA DE BAIXO (PARTE A) DA MÚSICA *DENTE DE OURO* **22**

FIGURA 2: TRANSCRIÇÃO DA LINHA DE BAIXO (PARTE B) DA MÚSICA *DENTE DE OURO* **23**

FIGURA 3: CÉLULAS RÍTMICAS DO MEIÃO **26**

FIGURA 4: CÉLULAS RÍTMICAS DO MEIÃO E CRIVADOR **26**

FIGURA 5: TRANSCRIÇÃO DE TRECHO DA MÚSICA *FOGUEIRA* (VÍDEO) **27**

FIGURA 6: TRANSCRIÇÃO DA PARTE A DA MÚSICA *FOGUEIRA* (CD PERFUSÃO) **32**

FIGURA 7: CÉLULAS RÍTMICAS DE BAIÃO **33**

FIGURA 8: TRANSCRIÇÃO DA PARTE B DA MÚSICA *FOGUEIRA* (CD PERFUSÃO) **34**

Introdução

Quando ainda adolescente, costumava jogar bola numa praça onde aconteciam festejos juninos em São Luís. Em época de festejo, muitas vezes as “peladas” eram interrompidas para que as bandas *passassem o som* para os shows de cantores e compositores maranhenses. O que inicialmente era um incômodo para mim e meus colegas, o fato de interromperem nossa atividade de lazer para darem início à programação dos Arraiais, para mim este passou a ser um momento de descoberta, de encantamento com o instrumento grave que veio a ser minha paixão até hoje, o baixo elétrico.

Como a música se aprende de várias formas, acredito que aqueles momentos foram os meus primeiros “workshops” de baixo elétrico, pois, mesmo de maneira informal, pude observar como os músicos se comportavam no palco, como se comunicavam musicalmente e o quanto o baixo era um instrumento que soava percussivo ao meu ouvido ainda despretenso. Havia algo de híbrido naquele instrumento musical, ele parecia uma guitarra, mas produzia um som com peso de tambor.

Portanto, aos 17 anos, quando um amigo comprou um baixo tonante¹ e o deixou encostado num canto do seu quarto, não pensei duas vezes antes de perguntar se não gostaria de me emprestar o instrumento.

O que gostaria de enfatizar aqui com essa pequena história é que fazer uma pesquisa que tenha relação direta com o instrumento musical que me identifico é, antes de tudo, a continuação de uma viagem sem volta que escolhi para mim. Depois de tantas “pesquisas”² no instrumento, aqui estou tentando dialogar com a academia sobre esse universo para mim tão apaixonante: a relação baixo e percussão.

¹ A marca tonante é símbolo de instrumento musical acessível e de má qualidade na construção, muitas vezes desafinando a partir da 12ª casa do instrumento.

O problema de pesquisa a ser estudado é a forma como baixistas que tocam música popular maranhense³ constroem suas levadas (ritmos tocados no baixo)⁴, dialogando com a percussão. Do universo de baixistas que tocam música maranhense, serão escolhidos alguns considerados significativos pelo pesquisador. Alguns critérios foram levados em conta ao se escolher as linhas de baixo a serem analisadas, dando-se preferências a características tais como: o fato dos baixistas terem atuado como músicos de base para “artistas da terra”⁵; o fato deles terem participado de gravações de músicas de compositores maranhenses; o fato de se utilizarem de elementos percussivos (células rítmicas) comuns a manifestações da cultura popular maranhense; e, por fim, baixistas que aceitem participar da pesquisa.

A pesquisa busca investigar, do ponto de vista da musicologia, como a música maranhense pode oferecer elementos rítmicos diferenciados aos instrumentistas que tocam e conhecem esses ritmos (Tambor de crioula⁶, Bumba-meu-boi⁷) e como isso

² O baixista maranhense JP, que considero como um de meus mestres no baixo, ao ser perguntado como tocava reggae tão bem me disse, “é só pesquisar, pesquisar muito”. Essas “pesquisas” as quais JP se referia eram as próprias músicas que ouvia e tirava de ouvido.

³ Há um estudo bastante esclarecedor sobre o processo de inserção da música popular maranhense na indústria cultural em: *Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional*. / Ricarte Almeida Santos. - São Luís, 2012.

⁴ Levadas ou *grooves* são modelos rítmico-melódicos que os baixistas criam ou reproduzem a fim de dar suíngue à música.

⁵ Termo utilizado corriqueiramente por artistas maranhenses e pela própria indústria cultural do estado do Maranhão.

⁶ O Tambor de Crioula é uma “*forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as ‘coreiras’, tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como de saudação e convite, tocam o ventre umas das outras.*” In: O Tambor de Crioula Revisitado, por Rodrigo Ramassote, in ‘Tambores da Ilha’, Introdução, pág. 16

⁷ “*O Bumba-meu-boi é uma festa tradicional em que a figura do boi é o elemento central, porém reúne diversas outras manifestações culturais e assim se configura como um vasto “complexo cultural”. Muitas vezes definido como um folguedo popular, o Bumba-meu-boi extrapola o aspecto lúdico da brincadeira para fazer sentido como uma grande celebração em cujo centro gravitacional encontram-se o boi, o seu ciclo vital e o universo místico-religioso.*

O Bumba-meu-boi é vivenciado pelos brincantes ao longo de todo o ano. As apresentações dos Bois ocorrem em todo o estado do Maranhão e concentram-se durante os festejos juninos. Seu ciclo festivo e de apresentações pode ser apreendido em quatro etapas: os ensaios, o batismo do boi, as apresentações e a morte. O Bumba-meu-boi do Maranhão comporta diversos estilos de brincar - chamados de sotaques - sem que, contudo, se tornem manifestações distintas. Em geral, dividem-se os sotaques em cinco: Baixada, Matraca, Zabumba, Costa-de-mão, Orquestra; contudo, estes estilos não são os únicos e existem ainda muitas variações, assim como Bois alternativos. Alguns aspectos intrinsecamente relacionados à celebração são o boi, a festa, os rituais, a devoção aos santos associados à manifestação, as músicas, as danças, as performances dramáticas, os personagens, os artesanatos e demais ofícios, os instrumentos, os diversos estilos (sotaques) de brincar o Bumba-meu-boi e o caráter lúdico. Assim, esta celebração articula várias formas de expressão e saberes. O Bumba-meu-boi é uma manifestação com grande capacidade de mobilização social, que reforça laços de solidariedade entre os brincantes e, conseqüentemente, contribui na (re)construção identitária.” Informação extraída do site do Ministério da

influencia a forma de tocarem o baixo elétrico. Pois, ao tratar do lançamento do disco “Bandeira de Aço”, um marco na história da Música Popular Maranhense, Santos afirmou:

“Em outras palavras, significou “visibilidade” para aquela música que incorporava, **enquanto matéria-prima, as manifestações, sotaques, ritmos e temas da cultura popular maranhense**, até então marginalizadas, sem muita aceitação na opinião pública.” (Santos. P. 78, grifo nosso)

Supõe-se que, por existir tradição de percussão no Estado do Maranhão, esse fator pode influenciar na forma como os baixistas constroem suas “levadas”.

Partindo desse mote, pode-se investigar uma série de questões: como os baixistas pesquisados assimilam o conhecimento técnico do instrumento (técnicas, harmonia, improvisação, levadas) e sintetizam com influências locais (tambor de crioula, quadrilha, reggae, bumba-meu-boi)? Como a “matéria-prima percussiva” é reelaborada no fazer musical desses instrumentistas? Quais as principais influências musicais desses baixistas? A percussão é um elemento importante nesse processo de criação de levadas? Eles tocam percussão? Existem elementos característicos nas levadas de baixo na música maranhense?

Porém, a pesquisa acadêmica tem como um de seus pressupostos o recorte do objeto de acordo com a empreitada da pesquisa. Portanto, por mais limitador e restritivo que esse exercício possa parecer, cremos que a **pergunta de pesquisa** mais cabal seria:

Como se dá a influência da percussão nas levadas de baixo em contextos que remetem a ritmos maranhenses como o tambor de crioula e o bumba-meu-boi num contexto de culturas híbridas?

Por ter crescido no Maranhão e ter vivenciado a cultura popular do estado,

Cultura:

[http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf%3Bjsessionid=49093CA61476E417AA36CA4F78FB3E11?idBemCultural=52g0_\[3y3p600001n\]8%3Am209z%40s1\[v8%3Ax3331n\]8%3Am207%2F-nop.%24ghi*%3B0_\[d36_%4018c5551n\]8%3Am208](http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf%3Bjsessionid=49093CA61476E417AA36CA4F78FB3E11?idBemCultural=52g0_[3y3p600001n]8%3Am209z%40s1[v8%3Ax3331n]8%3Am207%2F-nop.%24ghi*%3B0_[d36_%4018c5551n]8%3Am208).

seja como observador, brincante⁸, ou como músico da noite, intuo que existe relação entre linhas de baixo e percussão local. Porém, não se descarta que esta pesquisa possa apontar para outras conclusões, pois, as expressões culturais são perpassadas por hibridismos culturais, um conceito que “traz consigo a ruptura da ideia de pureza”⁹, e posso me esbarrar em linhas de baixo que utilizam de elementos de outras culturas para suas concepções. Nesses casos, me parece interessante utilizar o conceito de culturas híbridas de *Canclini*, que entende por hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

⁸ Brincante é, segundo o linguajar comum de São Luís, quem “brinca” nas manifestações da cultura popular. Bastante comum é dizer “Brincantes de Bumba-meu-boi” se referindo a pessoas que estão envolvidas mais diretamente na execução de uma toada, seja tocando uma matraca, cantando no coro ou dançando.

⁹ SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras Ano IX, n.03, Março/2012. Revista temática. Disponível em: www.insite.pro.br.

Objetos de Estudo e sua Delimitação

O repertório escolhido para análise compõe-se de duas músicas maranhenses: *dente de ouro* (Josias Sobrinho) e *fogueira* (César Nascimento).

A primeira música foi gravada inicialmente no disco “Bandeira de Aço”, que, segundo Santos, representou a “grande referência estética e política do fazer musical no Maranhão” (Santos. P. 80). Segundo a visão de *Carlos Pial*, percussionista maranhense, em conversa no seu estúdio em Brasília, a música *dente de ouro* no disco *Bandeira de Aço*, é um bumba-meu-boi estilizado. Porém, em conversa com Josias Sobrinho, o compositor da música, descobrimos que a versão original foi concebida como um tambor de mina, ritmo tocado em terreiros, com elementos de religiosidade e ritmos africanos (por que não dizer afromaranhenses?). A música *dente de ouro* foi analisada sem o recurso da entrevista, pois o disco foi gravado na década de 1970, em um estúdio de São Paulo, da gravadora de Marcos Pereira, que na época possuía um selo que compilava ritmos de diversas regiões do Brasil. O baixista, que gravou o disco, Assis, como está na ficha técnica, não foi localizado, portanto, utilizamos a gravação como objeto de estudo, focando na análise da transcrição da linha de baixo. Porém, tive a oportunidade de conversar por telefone com o compositor Josias Sobrinho, e tive acesso a uma entrevista do compositor à rádio universidade¹⁰, o que nos ofereceu elementos para uma análise também de viés sociocultural.

A segunda música, chamada *fogueira*, é uma composição que remete ao tambor de crioula, ritmo bastante característico do Maranhão. A análise dessa música foi feita a partir do vídeo gravado na audição para o II Festival de Contrabaixo de São Luís e da gravação da música em formato instrumental, no CD *Perfusão*, do percussionista e compositor Carlos Pial. Em ambas situações o baixista era o João Paulo Cardoso¹¹.

¹⁰ Programa “Santo de Casa”, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=pX3wslEMSf0>

¹¹ Ao nos referirmos ao baixista utilizaremos o apelido JP.

Revisão da literatura

Na dissertação de mestrado *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever* (2003), Guedes propôs um campo de estudos para a prática do contrabaixo, seguindo os paradigmas estilísticos do choro.

Em sua dissertação, o autor coloca uma questão que perpassa a nossa pesquisa: o processo pelo qual o músico apreende a obra a ser executada e concebe estratégias de execução de um estilo musical. A pesquisa com baixistas de choro também propõe uma investigação do “como tocar baixo”, estratégias utilizadas em um contexto em que há regras. Seria o que Guedes chama de “o fazer entre o querer e o dever”¹², sendo a modalidade “querer” a forma em que o executante imprime sua personalidade na hora de tocar, e o “dever” se define pelas regras estilísticas que caracterizam certo estilo de música (no caso da nossa pesquisa a música popular maranhense).

Já o livro de *Ferreti* “Tambor de Crioula, Ritual e espetáculo” trata especificamente da manifestação Tambor de Crioula, um estudo que perpassa tanto a sociologia como a musicologia, pois o autor analisa transcrições de linhas percussivas dos diferentes instrumentos do tambor de crioula (meião, crivador, tambor grande e matraca). Este livro foi de grande utilidade ao estudo comparativo entre percussão e baixo, pois auxiliou a comparação entre as células rítmicas dos instrumentos de percussão e do baixo em momentos específicos das músicas utilizadas na análise.

Relacionando a literatura com a pesquisa, percebe-se que há algumas perguntas pertinentes a se fazer: o que os baixistas maranhenses acreditam ser permissível ao se tocar o baixo em padrões rítmicos regionais? Esses baixistas utilizam-se de padrões rítmicos de instrumentos específicos? E ainda: qual a influência que a

¹² A modalidade, segundo a teoria *greimasiana*, “é um enunciado sobreposto ao enunciado frasal propriamente dito, “que transcende as organizações discursivas das línguas naturais” (...) Qualquer discurso estaria repleto de chaves modais, cuja tipologia é selecionada a partir de certos “valores de verdade”. Querer e dever.” GUEDES. 2003. P. 45.

indústria cultural fonográfica exerceu sobre os instrumentistas que gravaram Música Popular Maranhense¹³? Ou seja, pensando no ofício do músico popular, especificamente no universo do baixista, qual seria o seu “dever” ao elaborar uma linha de baixo, e até onde pode ir o seu “querer”?

Além de um estudo sobre as levadas em ritmos regionais, um estudo focado do instrumento baixo elétrico pelo pesquisador permitirá um processo de imersão na música maranhense (através de escutas, entrevistas e transcrições) que pode contribuir positivamente na maneira de tocar elaborar linhas de baixo.

¹³ Me fiz essa pergunta ao ler o seguinte trecho da pesquisa de Santos: *“Foi então gravado o LP (Bandeira de Aço), e o seu papel foi muito importante para a difusão desse tipo de música regional e brasileira, apesar das contradições embutidas no projeto, como a utilização de contratos de Cessão de Direitos Autorais (em que o editor passa a ter o controle da obra) e a alteração rítmica de algumas músicas.”* Santos, 2012. P. 81 (grifo nosso). Então, fazendo uma analogia com a situação dos instrumentistas que gravaram música maranhense surge as perguntas: o que se “pode” e o que se “deve” utilizar para construir levadas de baixo na música popular maranhense? O que se deve à estética regional, e o que se deve à estética buscada pelo mercado fonográfico?

Procedimentos Metodológicos

A pesquisa foi feita levando-se em conta a bibliografia correlata ao tema, entrevistas com um baixista que gravou e toca música maranhense, e ainda, valeu-se de transcrições¹⁴ de gravações de música maranhense para análise, feitas pelo próprio pesquisador.

As transcrições representam, além de um instrumento de pesquisa, uma forma muito eficaz de se estudar o baixo elétrico. Além disso, com a possibilidade de se fazer entrevistas pode-se ter uma melhor noção da intenção do instrumentista durante a gravação de suas levadas. O material poderá ser disponibilizado para os leitores, que, assim, poderão fazer uso pedagógico ou para próprio estudo e pesquisa.

Além disso, também foram utilizados métodos de baixo elétrico para se fazer comparações entre as células rítmicas encontradas nas levadas transcritas e nas levadas inventariadas nesses métodos.

Portanto, o principal desafio foi tentar, a partir de várias escutas, fazer relações entre as linhas de baixo e os ritmos maranhenses dentro de um dado contexto sociocultural, visto que não há como se isolar as levadas de baixo do que tangencia a música enquanto uma construção social e simbólica.

Em uma conversa bastante frutífera com o baterista e colega de UnB Almir Cássio, mudei um pouco a minha forma de pensar sobre o que caracteriza um ritmo em uma música. O baixo pode estar executando uma linha latina, por exemplo, porém, a música pode estar soando como um baião (situação encontrada na parte B da música *fogueira*, na gravação de estúdio). Portanto, o que vai soar característico de um estilo pode estar sendo sugerido pela linha percussiva, como acontece no exemplo colocado.

O fato de o baixista estar tocando uma música que originalmente foi

composta como uma mina não necessariamente significa que será uma linha de baixo de "tambor de mina", pois o ritmo em seu contexto original pode ter sido ressignificado pelo intérprete, como no caso de *dente de ouro*, em que o arranjo gravado por *Papete* como um Bumba-meu-boi estilizado, ou como um baião (como percebeu o compositor Josias Sobrinho em conversa que tivemos pelo telefone). O baixista nesse caso pode reunir seus recursos e gravar um *groove* que lhe soe bem, como uma linha de baião.

Portanto, a metodologia adotada é basicamente a análise das transcrições e e uma entrevista com o baixista JP, músico popular que já acompanhou vários artistas da cena maranhense e sempre é convidado para gravar discos e tocar nos eventos de Contrabaixo de São Luís.

O considere representativo, pois tem bastante bagagem e versatilidade, porém não deixa de ser uma escolha dentre um grande universo de músicos que poderiam ser convidados a participar da pesquisa.

Resultados Esperados

Busca-se, com a pesquisa, entender se existe uma forma específica de tocar o baixo elétrico na música maranhense, e qual pode ser a contribuição das tradições locais (ritmos regionais) para os baixistas.

Além disso, pode-se contribuir no campo da educação musical com o material produzido nas transcrições de levadas de baixo e entrevistas de baixistas maranhenses.

¹⁴ É importante destacar que as transcrições elaboradas não foram feitas no sentido de escrever tudo o que o baixista tocou na música, mas as linhas gerais principais das levadas de baixo (basicamente parte A e B).

Contexto sobre a música *dente de ouro*, do compositor Josias

Sobrinho

“Se eu tivesse um *dente de ouro*
Eu mandava tirar pra viver
Eu mandava encruzar e benzer
Eu mandava entregar pra *gegê*”

Se eu quisesse uma vida comprida
Eu seria no fundo um besouro
Teria no escuro da ilha
Enterrado um bonito tesouro

Se eu tivesse no peito um novelo
Eu tecia com ele um caminho
Com o rumo voltado pra dentro
E aberto pro mundo todinho

Se eu tivesse um rosário de pena
Eu andava com ele no dente
Só guardava no fundo do poço
Do outro lado da gente”
(Josias Sobrinho, 1978)

A música *dente de ouro* (Josias Sobrinho, 1978) foi gravada no disco *Bandeira de Aço*, um LP que se tornou símbolo do que viria a se chamar de MPM (música popular maranhense). Esse disco representou, segundo o professor de antropologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) Flávio Reis (2011),

“(...) uma espécie de marco inicial e ao mesmo tempo principal da mistura que se operava criando uma canção com sotaque perfeitamente discernível, no sentido preciso de poder ser identificado como algo desta região, de pandeirão, **tambor**, **matraca**, da mesma forma que o maracatu, por exemplo, marcaria anos depois de maneira igualmente indiscutível a música produzida pelo movimento do *manguebeat* no Recife. O experimento inspirava-se nos ritmos, na riqueza melódica, no traço poético presente em nossas manifestações populares. Sérgio Habibe, em informação verbal colhida por Tácito, relata que “naquela época fazia um tipo de música, Cesar Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar idéias para chegarem facilmente a um consenso: **os**

ritmos do bumba-boi, do tambor de crioula etc. Foi só trabalhar nisso e começou a aparecer um perfil de música maranhense.”¹⁵ (grifo nosso).

É importante notar, pois, que a MPM não foi construída de forma natural, apenas fruto da inspiração de compositores que eram influenciados pelos ritmos e sotaques marcadamente locais. Contrariando a ideia idílica de que as culturas populares se forjam de maneira descompromissada, ou sem intenção, essa nova forma de compor, tendo como substrato a cultura local, foi algo buscado intencionalmente pelos compositores e músicos, mesmo que mais tarde, como veremos no texto, o projeto de construção da música maranhense possa ter tido caminhos diferentes do que o imaginado inicialmente.

Em entrevista à rádio Universidade FM, o compositor Josias Sobrinho (um dos compositores eleitos para representar a música maranhense no disco “*Bandeira de Aço*”) fala entre outras coisas sobre sua música *dente de ouro*. O compositor afirma na entrevista que a música foi composta em um tempo em que ele participava de um grupo chamado Laborarte (laboratório de arte) e visitava com frequência os terreiros de mina¹⁶.

O compositor afirmou que a música foi concebida como um tambor de mina. A letra da música faz referência uma entidade, denominada *gegê*. Porém, segundo Josias Sobrinho, *gegê* é uma entidade inventada por ele mesmo, pensada como um deus (invenção do homem). O trecho da letra onde se fala em *gegê* é “*Se eu tivesse um dente de ouro, eu mandava tirar pra viver, eu mandava encruzar e benzer, eu mandava entregar pra gegê*”. Portanto, o *dente de ouro*, algo valioso, serviria como uma oferenda ao deus do personagem da música.

¹⁵ Artigo de Flávio Reis para o jornal “Vias de Fato” em setembro de 2011, intitulado “Antes da MPM”, disponível em: <http://zemaribeiro.org/2011/09/24/antes-da-mpm/>.

¹⁶ A mina é uma religião afro-brasileira que tem semelhanças com o candomblé. Durante os ritos nos terreiros são tocados instrumentos de percussão, existe, portanto, um ritmo chamado de tambor de mina, sobre o qual alguns artistas e compositores populares se inspiraram para criar músicas. Como no caso da música *dente de ouro*. Segundo a estudiosa Mundicarmo Ferreti (2008) “*Tambor-de-Mina, ou simplesmente Mina, é uma denominação da religião afro-brasileira surgida no Século XIX, na capital maranhense, onde continua sendo hegemônica. Além de muito difundida no Pará, é encontrada em outros Estados do Norte e do Nordeste e em grandes cidades brasileiras (como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília) para onde foi levada principalmente por migrantes do Maranhão e do Pará. Na Mina as entidades espirituais africanas são genericamente denominadas "voduns", o que mostra a influência recebida da*

Já o verso “*Se eu tivesse um rosário de pena ai, ai, eu andava com ele no dente*” foi considerado pelo crítico José Ramos Tinhorão, como um dos versos mais bonitos da música brasileira (segundo o compositor Josias Sobrinho relatou em conversa por telefone). Essa música se tornou, pois, um referencial para a cultura maranhense, sendo reconhecida pela crítica e pelo gosto popular, sobretudo após ser gravada no LP *Bandeira de Aço*.

Essa tentativa de entender elementos que perpassam o processo composicional de *Josias*, apesar de não estar diretamente relacionada ao nosso objeto, nos traz elementos para uma análise de viés sociológico e histórico, que nos permite refletir sobre a influência afro-brasileira (tambor de crioula, tambor de mina) que perpassou a busca por uma identidade¹⁷ maranhense, claramente assumida por Josias e outros compositores maranhenses.

Estava sendo gerada uma nova forma de encarar a cultura popular no Maranhão nos anos 70, e uma relação da cultura com o Estado. E essa relação não foi de forma nenhuma uma relação pacífica, nem encarada de forma homogênea pelos diferentes setores da sociedade maranhense.

Tentando, pois, fazer uma análise crítica desse processo de institucionalização da cultura nos anos 70, Reis (2011) observou que,

No decorrer dos anos não tínhamos nem movimento nem crítica cultural, apenas um slogan (MPM) gerado mais por motivações de mídia, dos órgãos de cultura e de um punhado de individualidades tentando sobreviver disputando espaço num mercado ainda bem acanhado, quase reduzido a arraias de shopping e similares, em íntima relação com os representantes da oligarquia local. Uma caricatura sem nenhum viço de algo que surgiu de forma criativa e contestadora, apesar das referências autoelogiosas tão comuns sobre a riqueza da nossa música.¹⁸

Reis ainda encara esse processo como uma “estetização das manifestações populares”:

Casa das Minas, terreiro jeje fundado em São Luís por membros da família real do Daomé, considerado o mais antigo.” (grifo nosso).

¹⁷ Lembrando que, como afirma Caclini (1995), “A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra” p. 124.

O processo havia se completado, a cultura institucionalizada virou o local da estetização mercantil das manifestações populares e não mais o da experimentação estética elaborada a partir de sua riqueza e diversidade. De arma crítica, a música que continuou a se apresentar como maranhense voltou-se quase sempre para a louvação e a repetição, seguindo as regras predominantes do discurso publicitário. Virou “Som do Mará” e muitos passaram mesmo a propagar os valores de uma “maranhensidade”, com indisfarçável acento bairrista, em guinada conservadora que não tinha mais nada a ver com as propostas renovadoras dos anos 70.¹⁹

O disco *Bandeira de Aço*, apesar de não ter sido gravado com fundos do governo do Estado, o que representa de certa forma que a indústria cultural do estado ainda não tinha estrutura ou interesse nesse repertório com identidade maranhense. Portanto, foi em São Paulo que foi gravado o disco, sob a produção executiva do selo de Marcus Pereira. Interessante, pois, notar que, talvez pelo atraso econômico, ou por ausência de políticas de valorização da cultura popular do estado, o disco considerado fundador da MPM (música popular maranhense) tenha sido gravado em São Paulo, dentro de um ramo específico da indústria cultural fonográfica (a gravadora de Marcus Pereira tinha o objetivo de registrar a música de todas as regiões brasileiras).

Essas ponderações serviram para relativizar um pouco a categoria do que é a MPM, do que é ser um “músico maranhense”, ou mesmo um “baixista maranhense”, pois, no decorrer da pesquisa, descobri que o baixista Assis (que gravou *dente de ouro* na versão do *Bandeira de Aço*) e o *João Paulo* (baixista que foi entrevistado e gravou a música *fogueira*, no disco do *Pial*) não são naturais do Maranhão. No caso do baixista *João Paulo*, entretanto, ao falar sobre sua origem, nos relatou: “Sou de fortaleza, **mas minha identidade cultural é maranhense**”²⁰.

Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica e a análise das entrevistas nos levaram a problematizar um conceito central da pesquisa: a *linha de baixo* de *dente de ouro* é representativa da cultura maranhense? Que ritmo que o baixo está tocando? Há relações com a percussão maranhense? Há relações com outros ritmos brasileiros?

¹⁸Artigo de Flávio Reis para o jornal “Vias de Fato” em setembro de 2011, intitulado “Antes da MPM”, disponível em: <http://zemaribeiro.org/2011/09/24/antes-da-mpm/>.

¹⁹Artigo de Flávio Reis para o jornal “Vias de Fato” em setembro de 2011, intitulado “Antes da MPM”, disponível em: <http://zemaribeiro.org/2011/09/24/antes-da-mpm/>.

²⁰Ver apêndice, entrevista com o baixista JP.

A linha de baixo na música dente de ouro no disco Bandeira de Aço

A transcrição da música *dente de ouro* foi uma das primeiras tarefas realizadas para o TCC, pois, no início da pesquisa, imaginei que essa música, com uma letra que remete à religiosidade do *tambor de mina*, e um ritmo que sugere um *bumba-meu-boi*, poderia me dar pistas do que ingenuamente acreditava ser uma “*linha de baixo maranhense*”, categoria formulada nas minhas hipóteses de pesquisa.

Entretanto, após a transcrição, pudemos perceber que, apesar de conter elementos que remetem à cultura local do Maranhão (notadamente o *bumba-meu-boi*), a levada também possui outros elementos culturais que são comuns a outras culturas. Esse fato permitiu à pesquisa tomar um rumo um pouco diferente do que as hipóteses nos levavam a pensar, tendo como referencial teórico a noção de hibridação²¹.

Tentando fazer uma análise musical (ou musicológica) o primeiro aspecto a ser notado na gravação é que a música não foi gravada como um *tambor de mina* (que segundo o próprio compositor Josias Sobrinho era o ritmo original²²). Talvez dessa forma tenha sido mais fácil de ser concebida pelos instrumentistas que gravaram, ou ainda, pode ter sido uma influência da indústria cultural²³, tentando tornar o “produto” mais palatável para uma sociedade com preconceitos arraigados contra a religiosidade praticada nos *terreiros de Mina*, pois as manifestações afro-brasileiras ainda não eram bem vistas por boa parte da sociedade brasileira e maranhense na década de 1970. Portanto, arriscaria dizer que a música tem mais uma cara de *bumba-meu-boi* do que de *tambor de mina*²⁴, apesar de reconhecer que tal definição é notadamente difícil.

²¹Hibridações são, segundo o estudioso Canclini (2008), “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. P. XIX.

²²Segundo Josias Sobrinho, havia também um aspecto a ser considerado a respeito das escolhas tomadas na hora da gravação. Era o fato de que na década de 1970 os arranjadores tinham grande influência sobre a concepção da obra.

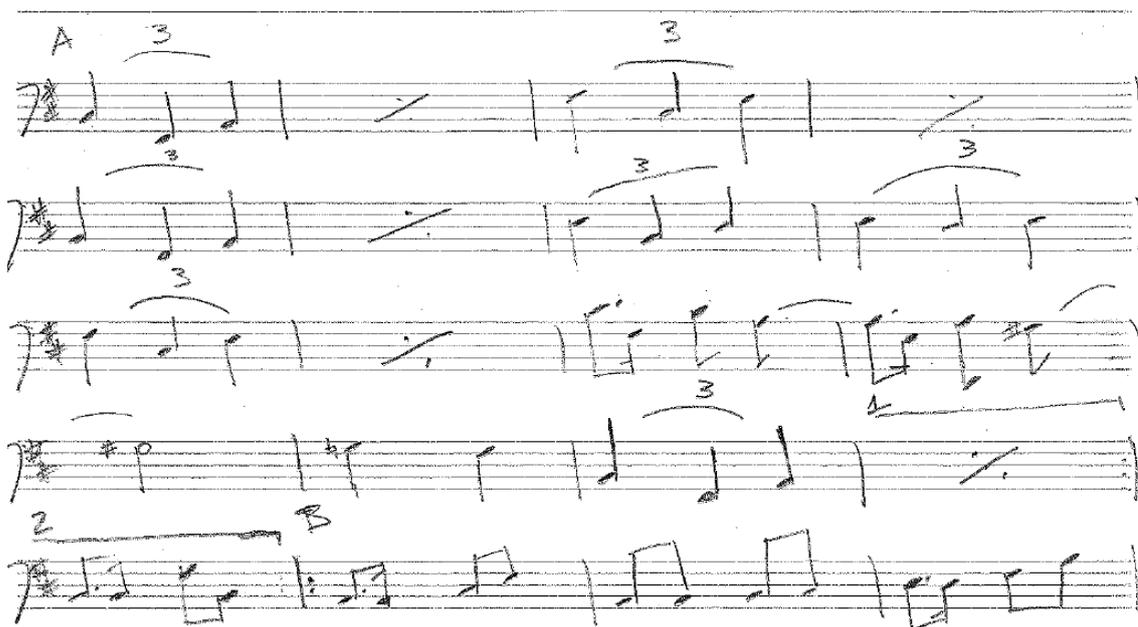
²³Segundo Canclini (1995), “Muito do que é feito atualmente nas artes é produzido e circula de acordo com as regras das inovações (...), as manifestações culturais foram submetidas aos valores que “dinamizam” o mercado (...), consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento. P. 18.

²⁴A categorização dessa música em um ritmo definido é de difícil aplicação. Perguntei para o percussionista Carlos Pial (grande conhecedor da cultura e dos ritmos maranhenses, e amigo de

Na introdução da música temos uma gama de instrumentos que criam uma ambiência interessante, até mesmo mística. O agogô toca duas colcheias seguida de uma semínima em *stacatto*, ritmo que sugere um afoxé. Enquanto isso, o violão está tocando nos bordões um ritmo ternário, soando uma polirritmia bastante comum no bumba-meu-boi (a execução dos ritmos ternário e o binário). O violão ainda toca a harmonia combinando com as duas colcheias do agogô. Além disso, o que chama atenção na introdução é a maestria como Papete toca o instrumento de percussão *egg shaker* (ganzá em forma de ovo).

Após 4 compassos começa a *linha de baixo*, juntamente com a voz. O timbre de baixo é bem grave e “rústico”, soando como um baixo passivo ou mesmo um baixo acústico. O padrão, que segue pela primeira exposição da parte A da música é de um baixo tocado num ritmo ternário, o que cria uma sensação polirrítmica bem interessante, pois compõe o 3 contra 2 com o agogô. Observemos esse trecho, escrito em 2/4, em que o baixo está executando um ritmo ternário²⁵.

Figura 1: Transcrição da *linha de baixo* (parte A) da música *dente de ouro*



Fonte: Elaboração Própria.

Papete) qual seria o ritmo da música, e ele me respondeu “É um bumba-boi, mas um bumba-boi estilizado”. Também perguntei para o compositor Josias Sobrinho, e ele me respondeu que era uma espécie de baião.

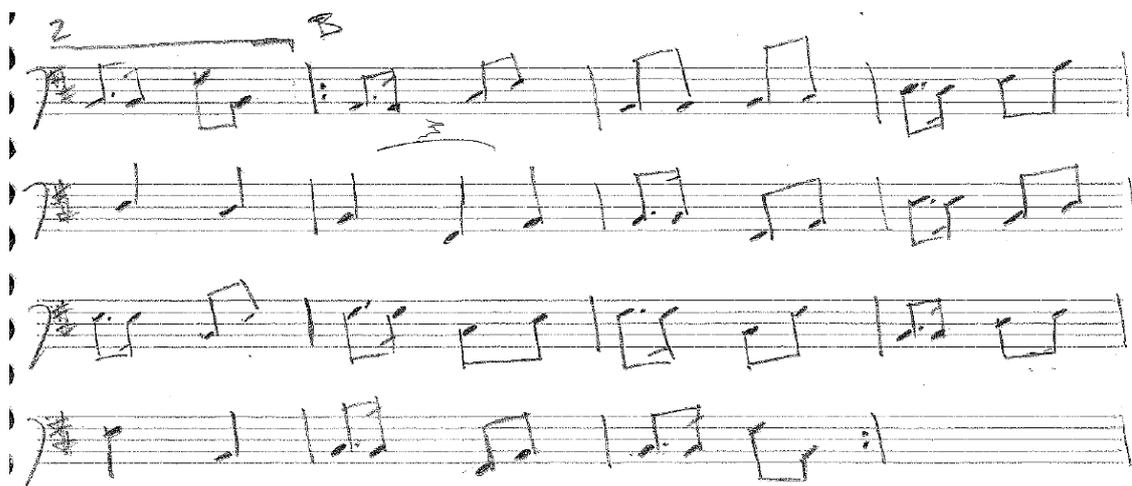
²⁵Talvez a leitura seja mais proveitosa juntamente com a escuta da música, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGRXTZodtDA>.

Podemos, portanto, perceber que o baixo está executando uma célula rítmica que é característica de um instrumento de bumba-meu-boi, a matraca. As matracas são pedaços de madeira tocados em pares, que executam células rítmicas de forma constante. Uma das células executadas por este instrumento é a tocada pelo baixo, um ritmo que, no contexto em que analisamos, refere-se a um ternário contra um binário²⁶.

Então, na primeira exposição da parte A, basicamente o baixista executa o ternário, utilizando-se de tônica, quinta e sétima. A exceção está entre os compassos 11 e 14, momento em que o baixo toca um trecho que parece uma convenção de rock.

Já na parte B, pudemos perceber outras influências. O baixo executa uma linha que soa como um baião. As células rítmicas que o baixo executa no primeiro compasso (parte B) são a colcheia pontuada com semicolcheia seguida de duas colcheias, com as notas da tríade de Lá maior. No compasso que segue faz o caminho diatônico da nota Lá à nota Ré. Quando chega ao Ré utiliza-se novamente do padrão colcheia pontuada e semicolcheia seguida de duas colcheias, agora com a tríade de Ré maior. Após isso, faz o caminho descendente até o Si, onde repete o tempo ternário da parte A. A partir daí até o fim da parte B, praticamente se repete o padrão do primeiro compasso.

Figura 2: Transcrição da linha de baixo (parte B) da música *dente de ouro*



Fonte: Elaboração Própria.

²⁶ Porém, ao ouvir um bumba-meu-boi, por conta das polirritmias existentes na manifestação, podemos ouvir também um 6/8.

A partir da análise da levada foi possível perceber uma *linha de baixo* simples, sem muitos rodeios, porém bastante funcional, pois o baixista utilizou basicamente as notas das tríades, artifício bastante utilizado pelos baixistas mais tradicionais que tocam estilos como baião, forró e xote. Pudemos perceber também que a levada de baixo combina com o estilo da música, uma estética bastante crua (estamos falando de década de 1970). Outra coisa importante a se destacar é que para entender essa *linha de baixo* como uma linha de baião ou forró no sentido clássico, deveríamos relacioná-la com todo o arranjo que a rodeia, porém, o arranjo sugere algo diferente do que o simples baião ou forró, pois o percussionista e intérprete *Papete* executou uma espécie de “boi estilizado”, com elementos de afoxé (agogô) e bumba-meu-boi (violão e *egg shaker*).

Portanto, se pensarmos na *linha de baixo* e tentarmos classificá-la como uma *linha de baixo tipicamente maranhense*, estaremos correndo grande perigo, pois: a música é perpassada por vários elementos culturais; o instrumentista que gravou não era natural do Maranhão; na parte B ela soa como um baião.

Seria mais interessante, pois, para não cair no erro de buscar algo “puro” (“pitoresco”, local e idílico), utilizarmos o conceito de cultura híbrida de Nestor Canclini, pensando a *linha de baixo* como um elemento perpassado por diversas influências culturais e dentro de um contexto de indústria cultural.

Não há, nesse caso, a possibilidade de isolar a *linha de baixo* dos outros elementos que a cercam (elementos culturais, percussão, violão, voz, letra da música) e encaixotá-la nesse ou naquele ritmo, porém, podemos fazer relações e entender um pouco como funcionou a linha naquele contexto musical e social onde foi produzida.

Análise do vídeo da música *fogueira* (César Nascimento), baixista JP, no II Festival de Baixo de São Luís

Se pensarmos como Kern (2004), o hibridismo é, “nas artes, a mistura de técnicas, materiais e *gêneros artísticos díspares*”²⁷ e provoca “uma série de normas estabelecidas pelas culturas hegemônicas”.

O vídeo do baixista JP tocando *fogueira* (César Nascimento, 1997) com o *Tambor de Crioula*²⁸ no II Festival de Baixo de São Luís. A performance do baixista pode ser encarada como um momento emblemático de hibridismo na música, pois, ao executar o tema *fogueira*, de autoria do compositor César Nascimento, João Paulo ele executa uma linha de baixo bastante influenciada pelo ritmo *Tambor de Crioula*, porém, com arranjos, timbres e instrumentação (guitarra, bateria, baixo e percussão) que sugerem uma abordagem jazzística moderna. A música é tocada em um contexto instrumental, na audição do Festival de Baixo de São Luís, no auditório da Escola de Música Lilah Lisboa, em São Luís, Maranhão (2010).

O nome da música já é sugestivo sobre o contexto cultural onde é tocado o ritmo tambor de crioula, pois é na *fogueira* que os tambores são esquentados. Segundo Ferretti:

“Ao redor da *fogueira*, os tambores são esquentados para afinação correta, cuja altura do som é estabelecida a partir de cada um em relação aos outros. Isso é feito pelos seus próprios tocadores (coureiros), que repetidamente durante essa fase de aquecimento, percutem seus respectivos tambores até sentirem, pelo som emitido, a afinação ideal” (Ferretti (1997), p. 77).

Por conhecer o baixista João Paulo, como amigo e como professor (já tive algumas aulas particulares com ele, além de infinitas conversas sobre música), poderia arriscar alguns palpites sobre a linha de baixo que ele construiu nessa *performance*. Vamos ao groove.

²⁷Kern, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. In: MÉTIS: história & cultura. V. 3. jul/dez 2004. P. 57.

O tema começa com o guitarrista tocando a seguinte célula do meio (figura 3):

Figura 3: Células rítmicas do meio



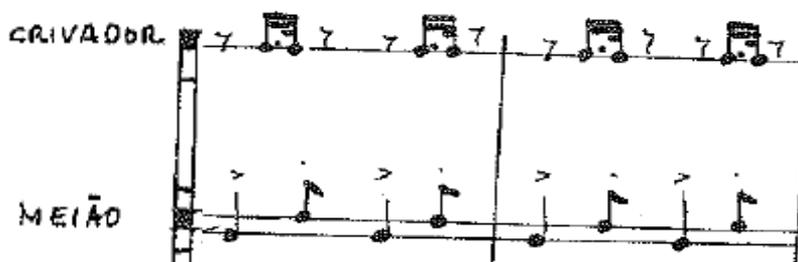
Fonte: Ferretti (1997; p. 96).

É importante destacar que o meio (tambor pertencente à parelha de tambor de crioula) exerce uma função muito semelhante à do baixo em alguns aspectos. Um deles é a precisão rítmica, pois o meio é o instrumento que “segura” o andamento no tambor de crioula, assim como o baixo funciona na música popular.

Acontece que, aos 0:16 do vídeo em questão, a bateria e a percussão ainda estão sincronizando suas levadas. Nesse contexto podemos perceber que, sutilmente, o baixista sugere o andamento da música, olhando para trás e tocando células de tambor de crioula (meio e crivador) nas cordas do baixo²⁹. Esse é um artifício que João Paulo utiliza por conhecer bem o Tambor de crioula³⁰.

As células rítmicas executadas por João Paulo nesse trecho da música são padrões do Tambor de crioula (figura 4):

Figura 4: Células rítmicas do meio e crivador



²⁸Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f49ETkLzI00>.

²⁹Consegue-se um som percussivo na execução do baixo ao se abafar com a mão esquerda as cordas, enquanto a mão direita dedilha. Essas notas abafadas são chamadas na linguagem *baixística* de notas mortas, ou, no inglês, *muted notes* ou *dead notes*.

³⁰Posso afirmar isso, pois convivi durante muito tempo com o baixista em questão, e já o vi muitas vezes envolvido com o Tambor de crioula, inclusive tocando meio e crivador.

Fonte: Ferretti (1997); p. 96).

Nesse campo de fronteira desses bens simbólicos (tambor de crioula e jazz), pode-se perceber uma situação de hibridação na música. Seguindo as pistas de Canclini (2008), hibridações são:

“(...) *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.”³¹ P. XIX

É importante que tomemos o conceito de hibridação sem cair na armadilha de que servirá como um coringa para situações diversas, perdendo seu poder semântico e de análise. O fato de falar em hibridações em vez de utilizar o termo fusão, por exemplo, não é ao acaso. Pois a fusão (estilo de música *fusion*) me parece um conceito mais próximo ao *mainstream*, uma categoria comercial que abarca combinações de estilos, por mais estilizadas que sejam. O conceito de hibridação traz em si a ideia de processo, e não de produto.

Voltando à levada de baixo, a partir dos 1:07, a linha começa com um padrão de colcheias pontuadas e semicolcheias (se pensarmos em um compasso 4/4) o que resulta num suingue bastante interessante, pois JP toca de forma bem “seca” (*stacatto*), recurso que torna o som do baixo bem percussivo.

Por outro lado, pensando em 6/8, a levada (ver vídeo entre 0:24 e 0:29) poderia ser escrita dessa forma (figura 5):

Figura 5: Transcrição de trecho da música *fogueira* (vídeo)

³¹CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo, 2008.

Fogueira (trecho da levada parte A do vídeo em $\frac{8}{8}$)

0:24/0:29

padrões rítmicos que remete ao meio do tambor de crioula

Fonte: Elaboração Própria.

Portanto, se compararmos o trecho acima transcrito à figura 1 (células rítmicas do meio), percebemos um diálogo direto entre baixo e meio. O baixo “cola” com o meio nas duas primeiras notas do primeiro compasso, mantém o silêncio até tocar a colcheia do segundo compasso, repete o padrão do primeiro compasso no terceiro, mantém o silêncio no quarto, finalizando o ciclo com uma semicolcheia ligada à nota dó, deixando-a soar por mais dois compassos.³²

Talvez algum dos leitores, como alguns de meus colegas com os quais conversei sobre a levada de *fogueira*, possa se perguntar: será que ele pensou nessas células ao elaborar a levada ou só “sentiu” e saiu tocando? Essas são perguntas que devem ser investigadas, apesar de que acredito que o baixista não tenha racionalizado a tal ponto sobre o próprio fazer musical, porém são hipóteses que precisam ser elucidadas com a análise da entrevista.

Outro momento de diálogo musical entre baixo e percussão (eu diria também de hibridismo cultural) acontece no vídeo analisado aos 8:00 min. Trata-se talvez de um exagero interpretativo, mas, ao escutar JP tocando o baixo com a mão direita abafando as cordas, e *swingando* com a percussão da música *fogueira*, não pude deixar de pensar na punção do tambor de crioula³³. Talvez essa relação construída venha também do fato de que o tambor grande, o instrumento que mais improvisa na roda,

³² É interessante notar que a linha de baixo construída para a execução desse vídeo difere da gravada no CD *Perfusão*, do percussionista Carlos Pial, linha que será analisada mais adiante, levada que consideramos inserida no processo da indústria cultural do Maranhão.

³³ Segundo Ferreti (1997), “a punção constitui o ponto mais alto da coreografia do Tambor de Crioula. Entre as mulheres, se caracteriza como convite para entrar na roda. Quando a coreira que está dançando no centro da roda quer ser substituída, avança em direção a uma companheira aplicando-lhe a punção, a qual, por sua vez entra na roda para dar continuidade à dança.” P.63.

deve estar sincronizado com a punção. Por sua vez, João Paulo executa sons percussivos no baixo durante seu solo. Aos 7:26 o baixo soa muito semelhante a uma parrelha de tambor de crioula³⁴ (porém com ausência do tambor grande). Entretanto, por volta dos 8:00, o baixista maranhense parece intencionalmente buscar as células do tambor grande no baixo, o que causa certa euforia na plateia.

Essa análise é uma suposição, inferência que me foi possível por conhecer a manifestação de tambor de crioula e já ter tocado em algumas ocasiões o meio e o crivador. Essas hipóteses serão postas à prova após a entrevista com o baixista JP.

Outro aspecto a se pontuar é o fato de que numa apresentação de um festival de música instrumental há uma liberdade maior para o músico executar sua interpretação, se compararmos essa situação a uma gravação num estúdio. Relembro aqui as categorias teóricas utilizadas por Guedes para pensar o contrabaixo no contexto do choro. A modalidade “querer”, portanto, se manifesta na situação do vídeo de JP, onde o músico tem uma autonomia maior para imprimir sua personalidade ao executar o tema *fogueira*.

Por outro lado, numa situação de gravação de disco no estúdio, há a predominância da modalidade “dever”, ou seja, o baixista se comporta de acordo com o que propõe o disco, o produtor, ou o compositor. Nessa seara, existem regras que devem ser cumpridas, seja por uma questão de economia com as horas de estúdio gastas para se gravar, ou mesmo por uma questão de estética do disco a ser gravado, e até a influência da indústria cultural nesse contexto. Não se assume aqui, porém, a perspectiva de que a indústria impõe aos músicos que sejam passivos e não utilizem a criatividade e identidade, ou que utilizem padrões de linguagem pasteurizados. Tampouco que os mesmos não tirem proveito de ter um disco gravado, ou de serem reconhecidos pela crítica. O que podemos perceber é o que bem observa Canclini (1995)³⁵, ou seja:

“A identidade e a história – inclusive as identidades locais e nacionais – ainda cabem nas indústrias culturais com exigências de alta rentabilidade financeira. Simultaneamente à desterritorialização das artes, há fortes movimentos de reterritorialização (...) e também por processos de comunicação

³⁴ A parrelha de tambor de crioula tem no seu conjunto instrumental o crivador, o meio e o tambor grande.

³⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização. Tradução Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1995.

de massa: rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a “desmistificação” e a “mestiçagem” dos consumos engendrando diferenças e formas locais de enraizamento” P. 146.

Portanto, o processo de elaboração de linhas de baixo a partir de elementos culturais que se combinam (como o tambor de crioula e o jazz) pode resultar em um interessante diálogo entre a percussão e as levadas de baixo, ainda que num contexto em que a indústria cultural esteja presente, como é o caso da levada de baixo de JP do tema *fogueira* no contexto do disco “Perfusão”, do percussionista e compositor *Carlos Pial*.

O groove de baixo de *fogueira* no contexto de gravação do CD Perfusão

A cultura da cidade de São Luís é muito influenciada pela música de matriz africana. Essa influência é sentida nas várias manifestações ditas “tradicionais”, como o *tambor de crioula*, *bumba-meu-boi*, *cacuriá*, *tambor de mina*, entre outros. Entretanto, os músicos instrumentistas também estão atentos às tendências modernas, sobretudo ao reggae, jazz, pop e blues. Portanto, poderíamos dizer que transitam frequentemente entre o regional e o contemporâneo.

O disco “Perfusão” (Carlos Pial) é emblemático nesse sentido, pois, como o nome sugere, está repleto de influências de ritmos regionais (*tambor de crioula* e *bumba-meu-boi*), porém sintetizado com outros elementos culturais, como o baião, a salsa e o jazz.

Pois é nesse contexto que analisamos a levada de *fogueira*, agora em uma situação em que a modalidade “dever” parece predominar na prática *baixística*. Seguindo as pistas de Guedes (2003),

“Teoria greimasiana, um dos tópicos mais importantes (é) o do uso do conceito de modalidade. Uma modalidade é um enunciado sobreposto ao enunciado frasal propriamente dito, “que transcende as organizações discursivas das línguas naturais”. Qualquer discurso estaria repleto de chaves modais, cuja tipologia é selecionada a partir de certos “valores de verdade”. Também através destas chaves modais, os sujeitos enunciadore e enunciatários colorem o enunciado com crenças

e desejos.” p. 45.

Portanto, existem várias modalidades, e, na análise de Guedes (2003), a modalidade “dever” exerce pressão sobre o baixista que toca chorinho, pois no gênero existem várias regras (de harmonia, contraponto e estilo) que permitem a criatividade, porém, dentro das peculiaridades que o gênero possui.

Nas palavras de Guedes (2003),

“Como procuramos analisar este fazer dentro de um gênero, focaliza-se o saber de um repertório de usos que vai desde o próprio repertório de obras que o choro possui até os modelos de uso presentes no discurso dos chorões. Por sua vez, a modalidade /dever/ só se centraliza como foco em relação a /querer/ na medida em que aquele repertório de usos (...) exerce uma pressão sobre o fazer do músico, que se vê diante das tais regras de acompanhamento(...)” p. 48

Fazendo uma relação dessa perspectiva com o nosso caso, poderíamos dizer que a modalidade “dever” se impõe quando a finalidade é gravar a música em um estúdio, momento em que o baixista precisa: saber exatamente o que tocar na levada; saber tocar na região correta do instrumento para não *embolar* o som; equalizar o instrumento de forma correta; entender o sentido proposto pelo intérprete/compositor e interpretar da maneira mais coerente possível.

Fogueira, no disco *Perfusão*³⁶, começa com uma percussão de bumba-meu-boi³⁷ (um pandeirão tocando no ritmo 6/8), levada que predomina na parte A, e a melodia sendo executada pelo teclado.

O baixista optou por utilizar um padrão rítmico que combina com a percussão do boi da baixada, ou seja, uma linha que acentua os tempos fortes do pandeirão³⁸, porém, sem se esquecer de que cada instrumento tem sua frequência³⁹.

³⁶A música pode ser ouvida no site oficial de Carlos Pial, na aba discografia/disco perfusão/música *fogueira* (<http://www.carlospial.com.br/#!cd-perfuso/c20ok>).

³⁷Segundo JP, o ritmo é um Bumba-meu-boi “sotaque da Baixada” (o nome “baixada” se refere a uma região maranhense com forte tradição cultural. A cidade de Viana, de onde o percussionista Carlos Pial é natural, fica na baixada).

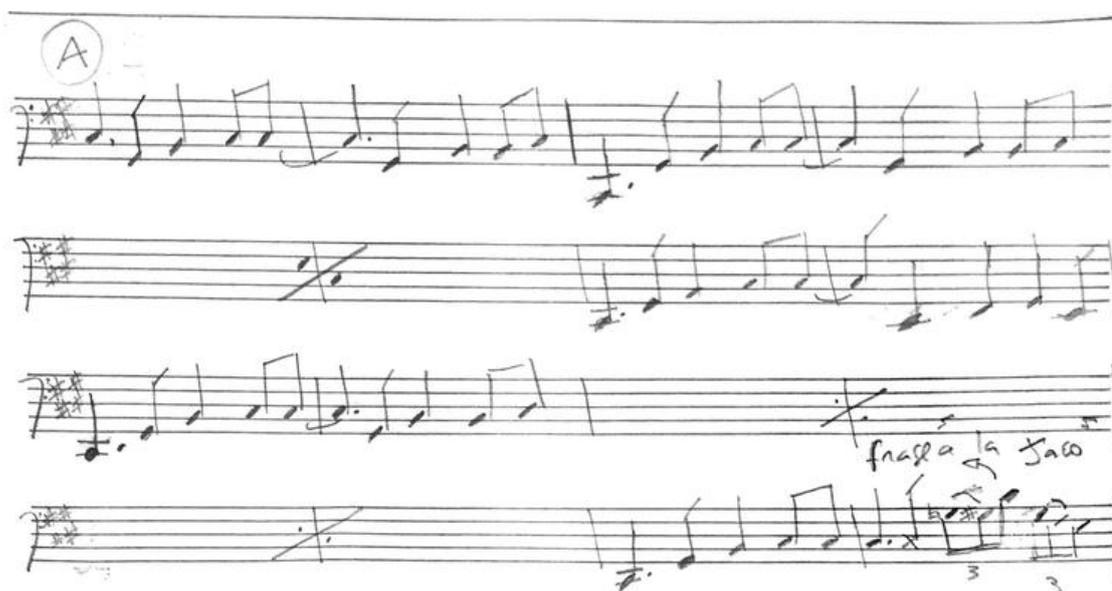
³⁸Pandeirão é um instrumento típico do Bumba-meu-boi, normalmente feito com couro de algum animal, como bode ou boi. O nome pandeirão significa exatamente o que sugere, é um pandeiro de tamanho maior que o do samba, porém não conta com platinelas (chocalhos), o que faz com que soe bastante grave.

³⁹Trecho de entrevista quando JP falou sobre timbre: “*Essa onda de timbre acho que você tem que se afastar um pouco, dos instrumentos mais graves, no caso pro baixo dar um peso pra*

Portanto, o baixista precisa tomar cuidado com o que os músicos populares chamam de som “embolado”, ou seja, quando a equalização fica comprometida porque as regiões (frequências sonoras) dos instrumentos ficam se cruzando e o som resta indefinido. O timbre, bem grave, e a primeira nota do ciclo da levada fica soando, preenchendo bastante. A primeira nota da levada (parte A) é um Dó #, tocado na corda lá. Porém, durante o restante da parte A, JP optou por utilizar o Dó # na corda Si (quinta corda do instrumento) talvez para deixar o som bastante *gordo*, “combinando” com o som do pandeirão do Boi de sotaque da baixada. Em contraste, percebemos que nos finais de chorus parte A, o baixista se permitiu algumas “firulas”, frases de efeito, tocadas provavelmente com a mão direita próxima à ponte, conseguindo timbres e fraseados “à la Jaco Pastorius” (esse termo foi grafado na partitura como forma de lembrar das possíveis influências do baixista).

Vejamos a levada de *fogueira* parte A:

Figura 6: Transcrição da parte A da música *fogueira* (CD *Perfusão*)



Fonte: Elaboração Própria.

Em entrevista, JP afirmou que a levada de baixo em *fogueira* está relacionada à fusão do ritmo *Chácháchá* ou Mambo com o bumba-meu-boi de sotaque da baixada⁴⁰ (percussão tocada na parte A da música), o que de certa forma foi uma

música sem ocupar muito espaço no playback, pra deixar a percussão aparecer (...) um som que preencha na sua região.”

⁴⁰Essa afirmação me permitiu repensar a “classificação” do ritmo da música *fogueira*, pois nela há vários aspectos a serem considerados, como: a levada que predomina (na parte A um *boi de*

confirmação de uma hipótese lançada no início da pesquisa, uma influência “latina” na levada de baixo (os ritmos que mais parecem combinar com o Boi sotaque da baixada são, como JP afirmou, o mambo e *Chácháchá*, por serem mais lentos e cadenciados).

Interessante notar a familiaridade do baixista com a percussão. Pelo que me parece, JP já tem os ritmos internalizados, pois várias vezes na entrevista emitiu oralmente os sons percussivos da música *fogueira*, para exemplificar suas ideias.

Pensando, pois, no processo de composição da levada de baixo, um posicionamento importante que foi possível extrair da entrevista com JP é a de que os baixistas devem estudar percussão pensando na concepção do instrumento. A experiência dele aponta para um estudo holístico, “de concepção”. Em suas palavras a percussão deve ser estudada “*não na forma de performance e de execução. (...) mais no sentido de colocação e concepção. De ouvir grandes músicos, os incomparáveis, como Marco Suzano, e as coisas do Maranhão né, que é muito percussivo, mas nada de performance, de tocar o instrumento. Marco Suzano, Armando Marçal, Robertinho Silva, e por aí.*”⁴¹ Ou seja, um baixista não precisa ser um *expert* em percussão para poder aplicar conceitos rítmicos à sua maneira de tocar. Mais importante, seria, portanto, ouvir bastante os percussionistas que se destacam no cenário nacional, e as levadas de percussão tradicionais presentes em manifestações culturais populares, tentando extrair ideias, formando um conceito musical criativo a partir da sua relação com a percussão.

Já na parte B, o ritmo sugerido pela percussão pode ser classificado como *baião*, entretanto a levada do baixo apresenta algumas ligeiras alterações. Se tomarmos o livro de Giffonni (1997)⁴² como referência, observamos que as células rítmicas características do baião não são as mesmas executadas por JP, embora hajam elementos em comum.

Vejamos alguns exemplos de Giffonni quando aborda o ritmo Baião em seu método “O contrabaixo na música brasileira vol. 1”:

Figura 7: Células rítmicas de baião

sotaque baixada, enquanto na parte B sugere um baião, porém com baixo que soa “latino”) na música; o que a percussão sugere; o que o baixo sugere?

⁴¹ Resposta à pergunta “você já estudou percussão”?

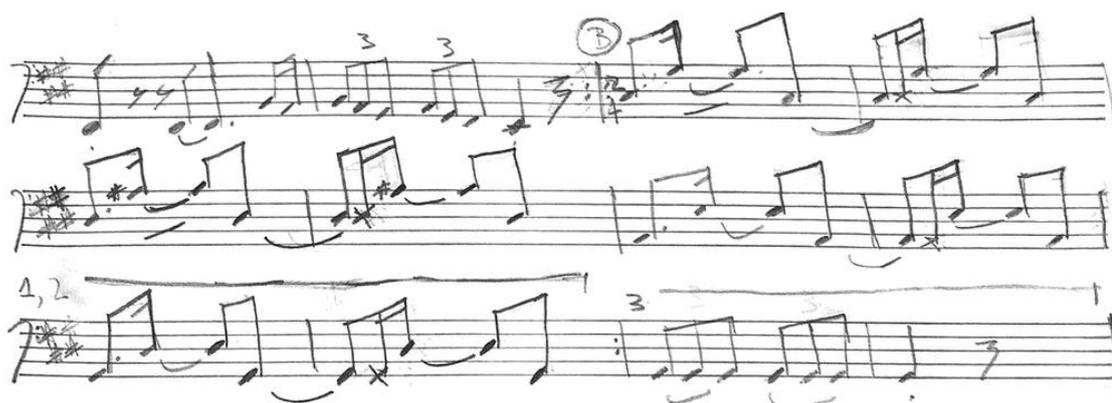


Fonte: Giffoni (1997; p. 34).

Nos dois exemplos citados os primeiros tempos dos compassos possuem como padrão a figura de uma colcheia pontuada com uma semicolcheia. Entretanto, talvez por motivos didáticos, Giffoni optou por simplificar, acentuando sempre os primeiros tempos do compasso. Mais à frente no método ele propõe variações, onde é possível se ver os compassos ímpares acéfalos, com os respectivos primeiros tempos ligados a notas dos compassos pares. Esses dois pontos (figura de colcheia pontuada e semicolcheia e tempos ímpares acéfalos) são aspectos similares à levada de JP na parte B de *fogueira*.

Observemos agora a transcrição da parte B da música *fogueira*:

Figura 8: Transcrição da parte B da música *fogueira* (CD Perfusão)



Fonte: Elaboração Própria.

Fora os elementos em comum que citamos, podemos observar no trecho transcrito acima que o baixista JP utilizou notas mortas na sua levada, o que confere um

⁴² GIFFONI, Adriano. *Música Brasileira para Contrabaixo*. São Paulo, ed. Irmãos Vitale, 1997.

suingue mais contemporâneo, sobretudo devido às influências de baixistas que ouviram e foram influenciados por *Jaco Pastorius*⁴³. Entretanto, o que confere à sua levada um “quê” de latino, ainda na parte B, além dos compassos acéfalos, é a execução das notas após as notas mortas. O padrão utiliza-se de tônicas e quintas, o que não é um mistério para quem toca e estuda o baixo, porém, a forma de acentuar as semicolcheias após as notas mortas, e o timbre⁴⁴, sugerem algo diferente do que ouvimos classicamente como um baião.

Por outro lado, é difícil definir o que fez o baixista optar por essa levada. Talvez isso esteja relacionado à afirmação de JP sobre a concepção da levada de *fogueira*, o fato do baixista procurar

“(...) ver a célula que marca a música. Como o surdo no samba, e acho que, é basicamente isso, e, também, se libertar, acho que o importante é você se libertar e criar sem pensar muito o que tá fazendo. Sem ser preciso ter uma coisa já definida, fusão de ritmos X com Y vai gerar uma outra coisa... Sem pensar muito nessas coisas, se libertar e criar sem ter um ritmo definido, sem precisar definir o resultado final da coisa. O barato da arte é isso também.” (grifo nosso)

Portanto, parece-nos que um caminho sugerido por JP é que o músico deve estudar conceitualmente, buscando relações com outros instrumentos de forma consciente, entendendo ritmos diversos para “apimentar” sua levada. Entretanto, não precisa tocar racionalmente todo o tempo, sob o risco de deixar de lado o espaço para a criatividade.

⁴³Baixista norte-americano que lançou um álbum solo em 1976 e influenciou muitos músicos pelo mundo todo. Pastorius era conhecido por sua técnica muito aprimorada de pizzicato e por utilizar bastante as notas mortas para conferirem maior suingue às suas levadas.

⁴⁴Timbre mais seco, possivelmente conseguido através da execução da mão direita mais próxima da ponte (peça do baixo que onde se regula as alturas das cordas). Poderíamos dizer no jargão baixístico um som “à la Jaco”.

Considerações Finais

Chegamos, pois, ao fim de uma pequena jornada pelo mundo dos graves, das percussões e da música maranhenses. Acreditamos que fomos modestos no recorte do objeto, e somos conscientes de que existem infinitas possibilidades de pesquisa para um tema tão rico - a relação entre baixo e percussão em contextos de culturas híbridas.

No nosso trabalho pudemos confirmar que a relação baixo/percussão já foi e continua sendo bastante profícua para os contrabaixistas que enveredam pelos estudos da música popular, como pudemos ouvir na música *dente de ouro* um baixo que toca uma célula rítmica que remete à matraca do bumba-meu-boi, ou em *fogueira* uma *linha de baixo* que acentua os tempos do *meião*, *crivador* ou *tambor grande* (*instrumentação do tambor de crioula*).

Entendemos também que por trás de um simples termo (“MPM”) existe todo um significado construído historicamente por diversos atores sociais (compositores, instrumentistas, empresários, intelectuais, indústria cultural, governo), num continuum que pode parecer tranquilo para alguns e contraditório para outros.

Percebemos que a cultura popular não é algo espontâneo (sem forma, ingênuo, idílico), mas algo construído e buscado por quem dela participa. E que essa cultura não é pura, mas perpassada por influências de matizes diversas.

A partir do estudo das linhas de baixo foi possível um exercício de escuta e de reflexão sobre as relações do instrumento com a percussão. Foi possível notar várias influências, uma hibridação de ritmos diversos (Tambor de crioula, bumba-meu-boi, baião, afoxé, mambo e CháCháChá). Tudo isso numa pequena amostragem de duas músicas.

Por outro lado, a pesquisa serviu como uma lupa, que nos fez enxergar que o que pareceria “natural” (o baixista maranhense é o que nasceu lá?) poderia ser “construído” (ou seria aquele se assume maranhense no seu processo de construção da

identidade?).

Portanto, pudemos perceber (a partir da pesquisa bibliográfica, transcrição e da entrevista) que o baixista não faz escolhas para a criação de uma *linha de baixo* restringindo esse pensamento apenas à repetição da célula rítmica da percussão, mas cria a partir de referências diversas (como no caso do baixista JP, que pensou a linha da música *fogueira* numa fronteira polirrítmica entre o *CháCháChá/mambo* e o *Bumba-meu-boi sotaque da baixada* na parte A da música, onde o baixo “cola” com os tempos fortes do *pandeirão*, mas cria uma sensação de música latina na *levada*). O baixista pode nesse caso escolher enfatizar ou omitir células da percussão, criando sensações diferentes no ouvinte.

A proposta de investigar se havia uma *linha de baixo maranhense* nos levou a perceber também que havia nas duas músicas elementos culturais outros que não apenas a percussão maranhense (como a presença de células percussivas de afoxé e baião em *dente de ouro*, por exemplo). Então, reorganizamos o pensamento e passamos a encarar tais *linhas de baixo* dentro do contexto de processos de hibridação em música, para assim tentar relativizar alguns pré-conceitos do início da pesquisa.

Seria interessante notar, pois, que a percussão maranhense influencia a forma de tocar dos *baixistas maranhenses*, mas dentro desse contexto há muitas possibilidades criativas. O conhecimento da percussão enriquece a forma como se constrói a *linha de baixo*, mas, como sugeriu o baixista JP em sua entrevista, o estudo da percussão pode se dar de maneira mais conceitual do que performática. Ou seja, entender como a percussão se coloca (que tempos acentua; que ritmo sugere; onde deixa espaços para o baixo preencher) ajuda o baixista na construção da sua *levada*.

Cabe também relatar que o processo de imersão no universo da música do Maranhão permitiu tanto matar um pouco a saudade da terra como percorrer um caminho de desconstrução/construção de conhecimento. Um caminho que nos leva a novas perguntas, como a hipótese interessantíssima lançada por um dos protagonistas da pesquisa. O baixista JP sugeriu que alguns sons latinos nos chegaram pelos oceanos, ideia pensada a partir da constatação da forte influência que esses ritmos têm em zonas portuárias, como é o caso de São Luís. Mas isso é assunto para outra empreitada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO et ali., comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2000.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização. Tradução Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1995.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo, 2008.
- FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: O culto aos caboclos no Maranhão. Artigo publicado no jornal do CEUCAB-RS: O Triangulo Sagrado, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997).
- FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina em São Luís dos registros da missão de pesquisas folclóricas aos nossos dias. Publicado em Caderno Pós de Ciências Sociais - UFMA, v.3/6, 2008.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo (coord.). Tambor de crioula: ritual e espetáculo. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore / SECMA / LITOGRAPH, 1995.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Multiculturalismo e Sincretismo. Publicado In: MOREIRA, A S e OLIVEIRA, I D. O futuro das religiões na sociedade global. Uma perspectiva multicultural. São Paulo: Paulinas/UCG, 2008, p 37-50.
- GIFFONI, Adriano. Música brasileira para contrabaixo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.
- KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. Revista MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004.
- SANTOS, Ricarte Almeida. Música Popular Maranhense e a Questão da Identidade Cultural Regional. São Luís, 2012.
- SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras Ano IX, n.03, Março/2012. Revista temática. Disponível em: www.insite.pro.br.

Outras Fontes:

Áudio da música *dente de ouro*, extraído do LP “Bandeira de Aço”:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZGRXTZodtDA>.

Vídeo do Baixista João Paulo Cardoso executando a música *fogueira*:
<https://www.youtube.com/watch?v=f49ETkLzl00>.

Site oficial do percussionista Carlos Pial, com áudio da versão de *fogueira*, executada pelo baixista João Paulo: <http://www.carlospial.com.br/#!cd-perfuso/c20ok>.

Entrevista do compositor Josias Sobrinho ao programa “santo de casa”, da rádio Universidade (São Luís/MA): <https://www.youtube.com/watch?v=pX3wslEMSf0>.

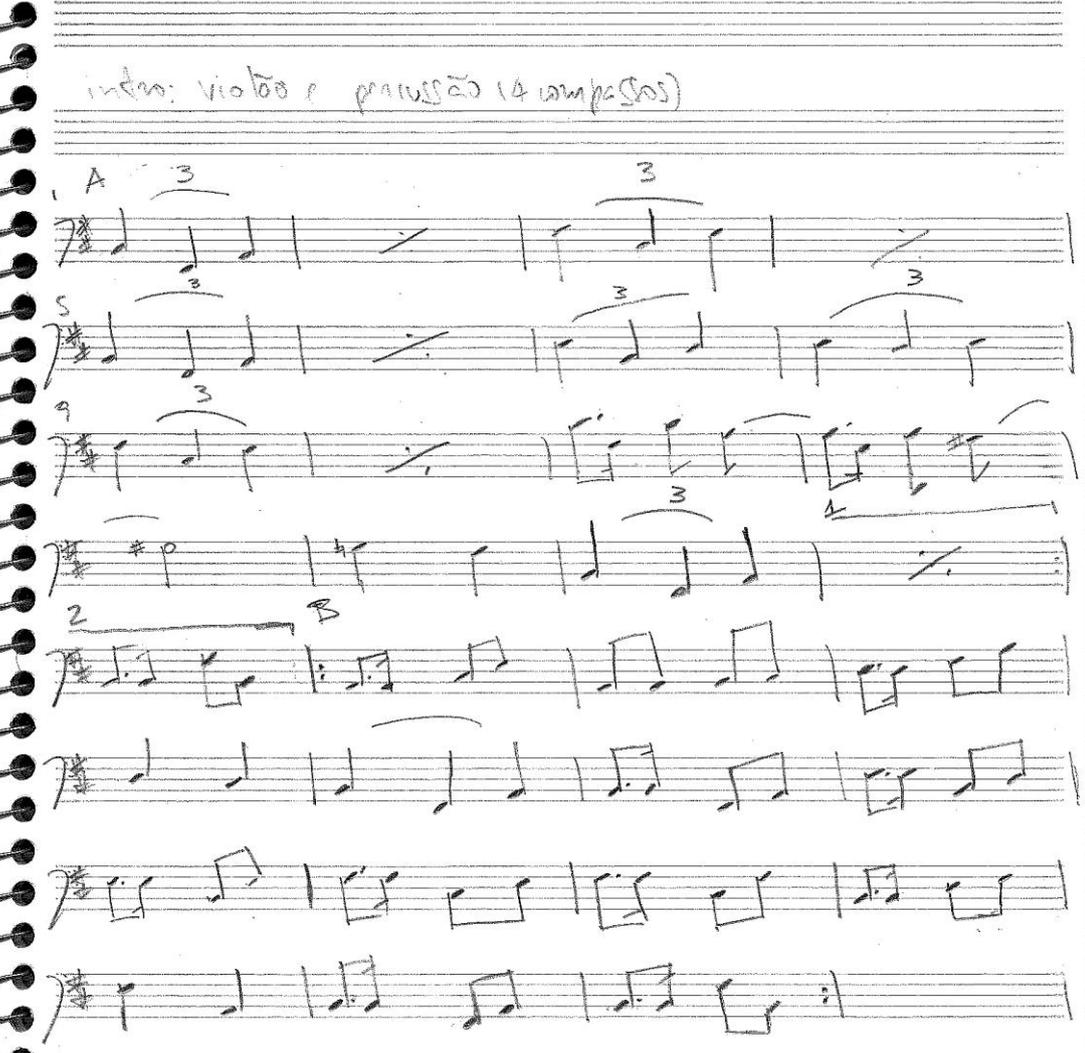
APÊNDICES

Transcrição da linha de baixo de dente de ouro

Agogô → 

Dente de Ouro (Joséias Sabaiuko)  Ritmo de Afaxé

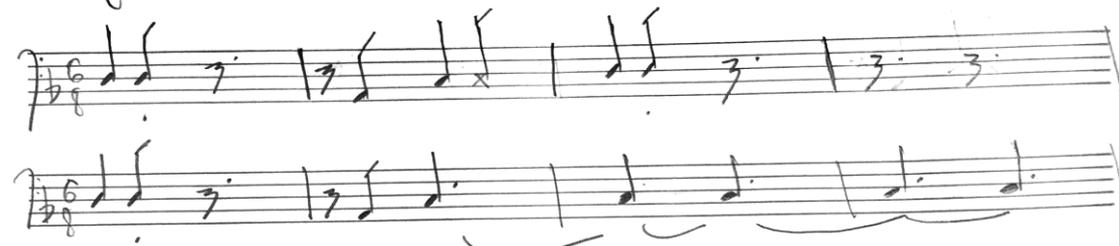
intro: violão e percussão (4 compassos)



na reapresentação da parte A o ritmo obedece ao mesmo padrão rítmico de B. →  Essas são ideias sugeridas um formato similar

Transcrição de trecho da *linha de baixo de fogueira* - vídeo

0:24 / 0:29
Fogueira (trecho da levada parte A do vídeo em $\frac{6}{8}$)



() → padrões rítmicos que remete ao meio do tambor de crioula

Transcrição da linha de baixo de fogueira

Intro: Percussão de Bumba-bai (Zandecian)

Fogueira (Gson Nascimento)

6/8
 Versão do disco Perfusão
 (Carlos Djal)

frase da Jacó

4, 2

solos

D Convenção

OBS: O símbolo $\overset{\sim}{\text{—}}$ significa um slide (deslizada) para nota sair "chorando", ou seja, no caso do primeiro compasso de B, parte-se da nota sol para sol# rapidamente, embelezando a nota.

Entrevista com o Baixista João Paulo Cardoso⁴⁵

1. Qual cidade você nasceu? Quando e onde começou a estudar música? Conte um pouco da sua trajetória com o baixo elétrico.

JP: Nasci em Fortaleza, mas a minha identidade cultural é maranhense. Cheguei em São Luís aos 5 anos. Daí comecei a tocar violão influenciado pelo meu pai e meu irmão mais velho, aos 9 anos. Com 10 anos já tive contato com a guitarra e o baixo através do meu irmão. Com 11 anos já tinha definido o baixo como meu instrumento

2. Já gravou com artistas maranhenses? Quais?

JP: Com vários. Já gravei um álbum instrumental com o Robertinho Chinês, que toca bandolim. Gravei um álbum instrumental do Luiz Júnior, violonista. Gravei dois álbuns com Carlos Pial, de instrumental também. Fiz um dvd também, de instrumental, com o saxofonista Sávio Araújo e a participação do percussionista Naná Vasconcelos.

3. Por que acredita que o chamaram para gravar?

JP: Cara, eu acredito que ... pelas influências né, da “coisa maranhense”, da cultura maranhense que eu pesquisei muito né. Fui muito em oficinas de tambor de crioula. Sempre fui em terreiros de bumba-meu-boi pesquisar essas levadas que fazem parte do folclore e também a coisa afrocubana também né, que é a onda do merengue, do zouk, que a gente sempre consumiu muito né, na nossa região, essas regiões portuárias né, chegaram muitas coisas de outros continentes né, isso, essa riqueza toda, vai moldando a nossa musicalidade.

4. Quais são suas dicas sobre como tocar baixo em ritmos como o bumba-meu-boi e o tambor de crioula?

JP: Cara, é mais ou menos como o baixo se encaixou no samba, porque quem começou senão me engano foi o Sizão Maia né? *(JP referia-se, na verdade ao Luizão Maia, baixista que gravou com vários artistas brasileiros, e que formulou linhas*

⁴⁵ Os trechos em itálico e entre parênteses são observações que fiz durante a análise da entrevista. A da entrevista foi realizada em 26/06/2015.

de baixo muito sofisticadas para o samba), que foi um dos pioneiros nessa linguagem de encaixar o baixo elétrico no samba. Acho que o caminho é... como o baixo vai pelo surdo né no samba, nos ritmos maranhenses... Você escolhe as peças (*instrumentos de percussão*) de marcação grave né e você tenta fazer uma onda parecida né? Estilizar um pouco né, você tem que sair da linguagem tradicional e omitir algumas células né, pra ficar mais enxuto. Mais maduro, uma coisa mais rebuscada né, e coloca sua musicalidade e as influências né do jazz. No caso do tambor de crioula, as células de Zouk e de merengue combinam muito né, com o tambor de crioula.

5. Você pensa na percussão ao elaborar as linhas de baixo?

JP: Sim, eu acho que o músico tem que ouvir tudo né? O geral que tá a sua volta. Principalmente a percussão nesses ritmos que você tá citando, você tem que guiar muito pela percussão, mas, ao mesmo tempo você tem que criar contrapontos (*pensei na levada de dedessa, música do Pial que é um contracanto à melodia que tá rolando*) né? Pra você não cair no erro de repetir a mesma coisa que o percussionista tá fazendo né? Pois é, achar contrapontos e contracantos, achar uma melodia, um desenho (*interessante esse termo, desenho, pensei no desenho da digitação*) que possa enriquecer a música né? Somar, sem fazer o que o outro músico já está fazendo, no caso os percussionistas.

6. Você já estudou percussão?

JP: Sim, mas não na forma de *performance* e de execução. Estudei mais no sentido de colocação e concepção. De ouvir grandes músicos, os incomparáveis, como Marco Suzano, e as coisas do Maranhão né, que é muito percussivo, mas nada de performance, de tocar o instrumento. Marco Suzano, Armando Marçal, Robertinho Silva, e por aí.

7. Fale um pouco sobre a música *fogueira* no disco *Perfusão*.

Cara, a concepção dessa música é um Boi de, que eles chamam de sotaque de Pindaré (*depois corrigiu e chamou de Boi sotaque de baixada*). Que é aquele (*JP emitiu um som percussivo que lembra o ritmo do Boi sotaque de baixada*). E aí o baixo faz, e aí rola a fusão disso com um estilo tipo mambo, não sei se é um mambo ou Chácháchá, que o baixo faz (*JP cantou a linha de baixo da parte A da música, porém de forma mais percussiva sugerindo a percussão junto*). O nome do sotaque é sotaque da

baixada. *(cantou a percussão novamente e depois o baixo)*. O baixo e outros elementos da percussão fazem essa fusão do Boi com o ritmo latino.

8. Tem uma parte que é tambor de crioula né?

JP: Cara, nem lembro mais, kkkkkkkkkk.

(De boa, é mais o solo do Pial)

9. Como você pensou a concepção da levada?

Bem, se você parar pra analisar ela tem a levada do Boi da Baixada, tem batidas graves e agudas, então, a levada do grave puxa um pouco pro mambo né, Chácháchá *(novamente emite sons percussivos, muito interessante, pois consegue emitir quase simultaneamente o baixo e a percussão)*.

Então, o baixista procura ver a célula que marca a música. Como o surdo no samba, e acho que, é basicamente isso, e, também, se libertar, acho que o importante é você se libertar e criar sem pensar muito *(acorda com o que imaginei ao elaborar a hipótese que ele não racionalizou tanto para criar a linha)* o que tá fazendo. Sem ser preciso ter uma coisa já definida, fusão de ritmos X com Y vai gerar uma outra coisa... Sem pensar muito nessas coisas, se libertar e criar sem ter um ritmo definido, sem precisar definir o resultado final da coisa. O barato da arte é isso também.

10. Em termos de timbre, você pensou em relacionar o timbre do baixo com o da percussão? Com o do pandeirão (do Boi) por exemplo?

Não, essa onda do timbre você tem que se afastar um pouco dos instrumentos mais graves, no caso pro baixo dar um peso pra música sem ocupar muito espaço no playback. Pra deixar a percussão aparecer. Então essa onda de timbre é mais é isso, você achar um som que preencha, mas na sua região.

11. A parte B da música *fogueira* lembra um baião, mas o baixo me lembra muito algum ritmo latino, não sei se eu tô viajando, mas o que tu acha da parte B da música?

JP: Eu tinha que ouvir de novo a música porque eu não lembro, hehehhehe.