



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Giancarlo Barletta

UMA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO
DO SAMBA NO CONTRABAIXO POR MEIO DE PADRÕES RÍTMICOS E
VARIACIONES

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Giancarlo Barletta

**UMA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO
DO SAMBA NO CONTRABAIXO POR MEIO DE PADRÕES RÍTMICOS E
VARIAÇÕES**

Monografia de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música, submetida a Universidade de Brasília, curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Paulo R. A Marins

Coorientador: Douglas de Oliveira

São Paulo
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB257p Barletta, Giancarlo
UMA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O
ENSINO DO SAMBA NO CONTRABAIXO POR MEIO DE PADRÕES RÍTMICOS
E VARIAÇÕES / Giancarlo Barletta; orientador Paulo Marins;
co-orientador Douglas de Oliveira . -- Brasília, 2023.
65 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em música) --
Universidade de Brasília, 2023.

1. Ensino do Samba no Contrabaixo. 2. Didática. 3.
Repertório no ensino e aprendizagem da música. 4. Padrões
Rítmicos. I. Marins, Paulo , orient. II. de Oliveira ,
Douglas , co-orient. III. Título.

ATA DE REUNIÃO

APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Discente: Giancarlo Barletta, **Matrícula:** 200007696

Trabalho Intitulado: UMA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO DO SAMBA NO CONTRABAIXO POR MEIO DE PADRÕES RÍTMICOS E VARIAÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 18 de dezembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do (a) professor (a) **PAULO ROBERTO AFFONSO MARINS** com banca de avaliação composta pelos (as) professores (as) **ALESSANDRO BORGES CORDEIRO e VADIM DA COSTA ARSKY FILHO.**



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Roberto Affonso Marins, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 18/12/2023, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Vadim da Costa Arsky Filho, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 18/12/2023, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandro Borges Cordeiro, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 21/12/2023, às 23:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10708447** e o código CRC **870CBDE3**.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, dedico minha gratidão ao meu orientador, Paulo R. A. Marins, e ao coorientador, Douglas de Oliveira, pela paciência, prontidão e generosidade ao guiarem este percurso acadêmico. Suas preciosas orientações foram fundamentais para o direcionamento e qualidade deste trabalho.

Ao meu irmão, Leonardo La Selva, que a música me deu, agradeço pelas sugestões, rodas de samba e pelas prosas inspiradoras.

A todos os meus mestres, alguns com quem tive a oportunidade de aprender pessoalmente e muitos outros com quem pude aprender e ainda aprendo, admirando e pesquisando seu trabalho, agradeço por serem fontes de inspiração e conhecimento ao longo desta jornada acadêmica e musical.

Por fim, dedico este trabalho à memória de todos os músicos que, ao longo do tempo, dedicaram e dedicam suas vidas à arte da música. Suas contribuições deixaram um legado valioso que inspirou este trabalho.

A todos, meu mais profundo agradecimento por fazerem parte deste trajeto e por tornarem possível a realização deste TCC.

Com estima,

Giancarlo Barletta

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de curso tem como objetivo a elaboração de uma proposta didática que propõe o desenvolvimento de recursos e estratégias de ensino do contrabaixo, no contexto do samba. A metodologia adotada abrange a coleta de registros de diversos períodos e artistas do samba, seguida pela seleção e análise de padrões rítmicos e características de linguagem identificadas nos mesmos.

A partir disso, foram elaboradas estratégias didáticas, que consistem em abordagens que podem ser utilizadas pelos professores para facilitar a aprendizagem dos alunos, neste caso especificamente voltadas para o desenvolvimento da linguagem do contrabaixo no samba. Essas estratégias foram pensadas com o intuito de envolver os alunos de maneira ativa e promover a compreensão, o pensamento crítico e a retenção do conhecimento. Os resultados esperados incluem o debate de possibilidades e estratégias para aprimorar a execução do contrabaixo no samba, pesquisando a partir de referências reais, figuras de ritmo que fazem parte desta linguagem. Ampliando assim, o vocabulário pessoal do estudante, trazendo para a prática a partir da proposição de exercícios e sugestões de estudo que exemplifiquem as estratégias desenvolvidas. Além disso, espera-se que esse estudo contribua para o aprendizado e aprimoramento da linguagem do contrabaixo no samba na formação de músicos, estimulando a pesquisa da linguagem a partir de referências pessoais e/ou de acordo com o contexto pedagógico aplicado, possibilitando a incorporação de elementos genuínos da linguagem em suas performances, agregando referências pessoais, a criatividade e musicalidade dos indivíduos presentes nos processos.

Palavras-chave: Ensino do Samba no Contrabaixo, Didática, Repertório no ensino e aprendizagem da música, Padrões Rítmicos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Possibilidades de notas.	41
Figura 2: Transcrição 1 - Trecho da musica “Em quanto a gente batuca”	44
Figura 3: Transcrição 1 - Padrão escolhido.	45
Figura 4: Transcrição 1 - Variações.	46
Figura 5: Transcrição 1 - Observações.	46
Figura 6: Proposta 1 - Variação 1.	47
Figura 7: Transcrição 2.	49
Figura 8: Transcrição 2- Padrão escolhido e variações.	51
Figura 9: Proposta 2 e variações.	52
Figura 10: Transcrição 3 - Levada de tamborim por Robertinho Silva.	54
Figura 11: Analise sobre rítmica do tamborim.	55
Figura 12: Proposta 3 - Escala e cadência sobre rítmica do tamborim.	56
Figura 13: Transcrição 4 - Trecho da música “Vai lá, vai lá”.	57
Figura 14: Analise frequência trecho da musica “Vai lá, vai lá”.	58
Figura 15: Analise ligaduras trecho da musica “Vai lá, vai lá”.	58
Figura 16: Proposta 3 - Escala e cadência sobre rítmica da melodia	60

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Apresentação	10
1.2 Memorial	14
1.3 Identificação com o tema.....	20
1.4 Motivações e contribuições sociais.....	23
1.5 Objetivos.....	26
2. REVISÃO DE LITERATURA	27
2.1 O ensino do contrabaixo.....	27
2.2 A importância das transcrições no ensino.....	31
2.3 A importância dos padrões rítmicos no ensino	32
2.4 As raízes do samba.....	34
2.5 Claves rítmica	36
3. DESENVOLVIMENTO DE MATERIAL DIDÁTICO.....	38
4. PROPOSTAS DE EXERCÍCIOS E TRANSCRIÇÕES	41
4.1 Transcrição 1	43
4.2 Proposta de exercício 1	47
4.3 Transcrição 2	48
4.4 Proposta de exercício 2	52
4.5 Transcrição 3	53
4.6 Proposta de exercício 3	55
4.7 Transcrição 4	56
4.8 Proposta de exercício 4.....	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
6. REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

O propósito deste trabalho consiste em conceber uma proposta didática fundamentada na investigação de trechos musicais extraídos de gravações. Esses trechos serão submetidos a uma análise voltada para a organização de padrões rítmicos contidos nesse material. Tais elementos desempenharão um papel fundamental no desenvolvimento de estratégias de ensino e práticas de estudo que visam promover a compreensão e a habilidade na execução musical.

Essa perspectiva será abordada através de exemplos de trechos musicais, analisados, comentados, e transformados em quatro propostas de atividades práticas, respeitando as características e transformações do gênero musical em questão e se inspirando em seus instrumentistas antecessores.

O contrabaixo, tanto acústico quanto o elétrico, é um instrumento presente na maioria dos gêneros musicais da música popular, demonstrando enorme versatilidade, ganhando no decorrer dos anos cada vez mais espaço e apresentando constante transformação em sua execução e linguagem, como menciona Teixeira, 2000

“O Contrabaixista oriundo das orquestras eruditas foi criando, aos poucos, a sua linguagem para acompanhamento da música popular com ritmo reconhecidamente brasileiro. O dia-a-dia dos contrabaixistas nas rádios e nos bares, clubes, estúdios, boates e gafieiras do eixo Rio-São Paulo, onde as primeiras composições dos estilos brasileiros (samba, coco, xote, baião, etc.) eram interpretadas, foi determinante para a criação do baixista de música popular brasileira. Essa vivência de palco, pela qual passaram os novos contrabaixistas, aliada ao estudo específico do instrumento, solidificou uma linguagem que deu ao contrabaixo brasileiro, grandes intérpretes atuando no século XX.” (TEIXEIRA, 2000, pag.1)

Sua constante evolução também é referenciada por Pescara 2008.

O fato de contrabaixo ser usado amplamente tanto na música popular como na música erudita, aliado à sua fundamental importância em qualquer tipo de música, faz do contrabaixo um dos instrumentos que mais evoluiu, técnica e expressivamente nos últimos anos. Nunca na história da música um instrumento teve tão grande aplicação em

gêneros e estilos tão diversos e com enorme desenvolvimento em período tão curto na história. (PESCARA, 2008, p.19)

Neste trabalho utilizarei o termo popularmente conhecido como “linhas de contrabaixo” para me referir a parte tocada pelo contrabaixo. Estas linhas exercem função melódica, rítmica e harmônica de uma peça musical, e podem variar em complexidade, indo desde padrões simples de notas até linhas mais elaboradas e melódicas. Como define Almada. 2000.

O baixo, assim como o violão, a guitarra e o piano, exerce invariavelmente, em um arranjo, três importantíssimas funções: melódica, rítmica e harmônica.

Essas funções dificilmente aparecem com o mesmo peso dentro de uma música: as vezes, a parte do baixo precisa ter caráter mais percussivo; outras, é necessário que a harmonia seja mais claramente delineada etc. Apesar de tudo isso, são raros os casos em que as três funções não estejam, mesmo que com diferentes importâncias, presentes.

Vemos a função melódica do instrumento nos solos ou nas melodias criadas para linhas de baixo com sentido mais “cantabile”. Porém, a preocupação com a influência não deve ser restrita somente a estes casos. Já foi dito que a linha do baixo é a “segunda melodia”, por ser, depois da principal, (geralmente na voz mais aguda), a mais facilmente percebida pelo ouvido.” (ALMADA, 2000, p.57)

Ao meu ver, os exercícios e praticas que serão propostos neste trabalho também podem ser aplicadas em outros gêneros musicais, por ter em seus parâmetros a utilização de padrões rítmicos transcritos e pesquisados em gravações de artistas considerados como referência do gênero a ser estudado, trazendo assim, elementos e características fidedignas para o aprimoramento e desenvolvimento da linguagem do músico e do estudo idiomático dos gêneros musicais. Devido a grande quantidade de estilos musicais existentes, para exemplificar a proposta com mais nitidez, optei por abordar apenas um gênero musical e não especificar suas sub vertentes ou características regionais, estilísticas de período ou qualquer outra ordem de classificação. Como escolha pessoal optei pelo samba, por considerar um gênero bastante rico musicalmente e culturalmente, ser uma das manifestações culturais mais importantes do país e também pelo meu gosto pessoal.

O samba, assim como outros gêneros musicais, está em constante transformação, especialmente em seus arranjos e, conseqüentemente, nas linhas de

contrabaixo. Essas mudanças são resultado da influência de outros gêneros musicais, instrumentos diversos, a indústria fonográfica e a criatividade dos intérpretes. Como constata Teixeira, 2000.

“O estilo de melodias criadas pelos violonistas do 7 cordas é reconhecido até hoje como fonte de pesquisa dos contrabaixistas populares. Além de fazerem a marcação do surdo, se utilizam da escala dos acordes para contrapontear a melodia.” (TEIXEIRA, 2000, pag.8)

O conhecimento e domínio na execução das linguagens da música popular brasileira tem papel fundamental tanto na formação do músico, quanto na fidelidade e transformação dos gêneros musicais para posteridade. Tais características estão presentes nas principais gravações gênero.

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

Os baixistas mais requisitados são sempre aqueles que possuem essa capacidade bem desenvolvida. Além de dominar os requisitos básicos do instrumento, além de ter uma boa capacidade de lidar com a linguagem escrita e com os aspectos fundamentais de harmonia e arranjo, o contrabaixista precisa estar preparado para exercer sua função em qualquer trabalho, de qualquer estilo, com segurança, musicalidade, criatividade e consciência da função de seu instrumento no contexto em que se encontra.” (VISCENTE E ELIAS DE SÁ, 2016. Pag. 16)

Comumente encontramos em um único livro ou método, uma diversidade considerável de gêneros musicais com suas principais características e sua essência muito bem representados, assim como nos casos dos livros “Música Brasileira para contrabaixo de (Giffone, 1997) ou Bateria e Contrabaixo na música popular brasileira de (Syllos e Montanhauer, 2003), que trazem as principais características de diferentes gêneros e algumas prováveis variações rítmicas, assim como exemplos de aplicação. Apesar do número significativo, de materiais de estudo brasileiros para contrabaixo com excelente qualidade, alavancado por estes e outros autores, o autor deste artigo em sua pesquisa pessoal, ainda sente a falta de materiais sistematizados, passo a passo, para o desenvolvimento e aprimoramento da linguagem do

contrabaixo em gêneros da música popular brasileira, e que visem estimular a pesquisa e a autonomia dos estudantes. O que também me faz supor que tais livros e métodos, por contemplarem mais de um estilo musical, tem como intuito apresentarem a referência rítmica principal, e assim, possibilitarem o primeiro passo para que o estudante a partir daquele principio compreenda e desenvolva a linguagem por sua conta. Assim como argumenta Viscente e Elias de Sá, (2016). em relação a produção de materiais e métodos de contrabaixo brasileiros.

“Apesar de ter uma grande importância histórica e musical, as estantes brasileiras ainda apresentam lacunas no material didático para o estudo do instrumento. Nessa circunstância, muitos contrabaixistas acabaram por desenvolver suas técnicas de maneira informal. O tempo que poderiam economizar para alcançar um objetivo com o auxílio pedagógico ideal poderiam dobrar ou até mesmo triplicar o êxito na performance e aprendizado, uma vez que o aluno comumente estagna em uma determinada dificuldade e não consegue mais evoluir por si só.” (VISCENTE E ELIAS DE SÁ, 2016. Pag. 2)

Pensando em debater possibilidades didáticas de desenvolvimento destas linguagens voltadas exclusivamente a um único gênero, aqui no caso o samba de forma geral, proponho a ideia de: a partir do repertório previamente selecionado de acordo com o contexto pedagógico, pesquisar padrões rítmicos encontrados em transcrições e separa-los em uma pequena amostra, para que sejam usados de material para o desenvolvimento de estratégias de ensino e possibilidades de exercícios práticos, para que o estudante possa assim, desenvolver fluência na linguagem e aprimorar seu vocabulário, possibilitando uma nova concepção para futuras pesquisas pessoais, além de conhecer as características principais do gênero a partir de suas próprias referências.

Estes padrões rítmicos podem ser amplamente pesquisados em fontes classificadas em diferentes segmentos, tais como: gravações consideradas como marcos históricos e estilísticos do gênero, adaptações de outros instrumentos com registros graves, linhas de contrabaixistas, melodias do samba e instrumentos de percussão, onde encontraremos as primeiras características de linguagem.

O autor deste artigo foi inspirado pelo livro "Novos Caminhos da Bateria Brasileira", escrito por Sergio Gomes. Gomes (2005) utiliza referências dos

instrumentos de percussão usados em rodas e escolas de samba para criar estruturas rítmicas. Ele propõe o aprimoramento do fraseado e a técnica por meio da prática de variações em padrões rítmicos específicos, conforme mencionado no prefácio, onde explica o conceito de seu método. Gomes (2005).

“...Seu objetivo é ampliar a consciência dos padrões sobre os quais estes ritmos estão construídos, desenvolver a coordenação entre suas diversas vozes e apontar caminhos para que uma linguagem musical brasileira se desenvolva dentro de cada um. Para isso grades de percussões de todos os gêneros iniciam as sessões, trazendo uma compreensão essencial para aprendizagem da bateria brasileira.” (GOMES, 2005, pag. 4)

Como estratégia de ensino, é possível estabelecer comparações entre diferentes aspectos e compreender possíveis transformações. Por exemplo, comparar a primeira gravação de um samba com um disco de samba dos anos 90, ou analisar diferentes interpretações da mesma música por diversos artistas. Também é válido comparar gravações ao vivo com aquelas feitas em estúdio. Essas comparações possibilitam o reconhecimento e a análise de vários recortes e detalhes relacionados às características de execução de um instrumento específico, como o contrabaixo. Dessa forma, é possível expandir o conhecimento e orientar o estudo de maneira mais abrangente ou específica, de acordo com o contexto pedagógico.

Compreender e assimilar estes conteúdos de maneira prática e dinâmica nos oferece a oportunidade de desenvolver estratégias de ensino. Isso permite que reproduzamos estilos musicais de maneira competente e respeitosa, indo além das figuras rítmicas e características principais. A ideia é compreender e incorporar os detalhes e refinamentos da linguagem do instrumento em um contexto específico. Esse processo possibilita aprimorar a execução e cultivar uma abordagem focada na prática, tanto para artistas quanto para educadores.

Durante toda a minha trajetória como estudante de música, enfrentei diversos períodos em que não tive condições de ter aulas com professores particulares ou frequentar instituições de ensino. Em outros momentos, devido à minha rotina de trabalho ou questões financeiras, também precisei interromper meus processos de aprendizagem. Essas circunstâncias, juntamente com a minha dificuldade em compreender os conteúdos, sempre me motivaram a buscar uma forma de

compreender e praticar os assuntos do universo da música por conta própria, visando meu próprio desenvolvimento. Essa busca constante me proporcionou a consciência de que cada trecho musical sempre reserva algo novo a ser aprendido.

1.2 Memorial

Iniciei meus estudos no contrabaixo elétrico aos 14 anos, e me desenvolvi como autodidata até os 18 anos, quando comecei a ministrar aulas particulares e ingressei no curso de Contrabaixo Elétrico do Conservatório Souza Lima Berklee (2005) e em paralelo cursei minha primeira graduação de Bacharel em Hotelaria - Universidade São Marcos (2007). Posteriormente me aperfeiçoei no curso de Pós Graduação: Docência Superior em música - FMU – Pós-graduação “Lato Sensu” – Especialização (2011). No decorrer deste período até os tempos atuais, cursei as seguintes extensões Universitárias: Revisitando as Teorias de Ensino e Aprendizagem e História da música Sacra e Profana – Ambas pela PUC-SP (2008); Enfrentamento à violência sexual contra crianças e adolescentes e Formação de agentes Culturais, ambas pela Universidade Aberta do Nordeste e Universidade Estadual do Ceará (2019). Também tive aulas particulares e realizei cursos com os seguintes professores: Thiago Do E. Santo, Sandro Haick, Silvia Goes, Mario Andreotti, Rogerio Botter Maio, Aldo Landi, Chico Gomes e Zuzzo Moussawer. Em 2020 ingressei no curso de Licenciatura em música - UNB.

No decorrer deste período participei dos seguintes cursos de formação complementares:

Orientação em Regência: Com os maestros: Kirk Travel, Mário Zaccaro, Ênio Antunes, nas Fábricas de Cultura;

Festival Internacional de Jogos musicais: com Uirá Kuhlmann, Estevan Marques, Carolina Acevedo, Oriol Ferré, Charles Raszl e Gabriel Levy (2015);

O Contrabaixo na música Popular (com Mario Andreotti); Orquestra Sinfônica Juvenil (com Maestro Ênio Antunes); Prática de conjunto na Música Instrumental brasileira (com Nenê); O contrabaixo e suas diversas possibilidades (com Chico Gomes); Iniciação a viola caipira (João Paulo Amaral), Camerata Caipira (João Paulo Amaral). Realizados na EMESP.

Oficina de percussão Junina - Instituto Brincante (2017) /Produção de eventos artísticos e culturais – Senac (2015); / Curso intensivo de didática musical - Escola de Música Higienópolis; / Musicalização infantil para educadores - CEM (Centro de

estudo musicais) / Construção de instrumentos musicais: Oficina de construção de rabecas com Ricardo Bressan e Fernando Barroso e oficina de construção de pifanos em pvc com o Bloco de pifanos de SP / Técnica Vocal: com Fábio Gomes e Anderson Sotero - Centro Musical Imagine.

Particpei como Ministrante do FÓRUM INTERNO PRÁTICAS E PROCESSOS FORMATIVOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, pela Universidade de Brasília (2021) com a temática Estudos paralelos para Contrabaixo Acústico, quando pude compartilhar experiências e reflexões, a cerca do ensino e aprendizagem na iniciação ao contrabaixo acústico.

Minisitrei as oficinas: Violão na Rede e Objetos Sonoros - como Idealizador e oficineiro pela Prefeitura de São Paulo. (2021)

Atuei como artista Orientador na linguagem de música pela Prefeitura de São Paulo no Programa Vocacional - (2020)

Atuei como artista Educador na linguagem de música pela Prefeitura de São Paulo, no Piá - Programa de Iniciação Artística (2019)

Nas Fabricas de Cultura Sapopemba atuei como Arte-educador de contrabaixo acústico, práticas de grupo, ensaios da orquestra e fui educador colaborador do Projeto Espetáculo (2012 – 2019);

Atuei como professor nas escolas particulares: Imagine Centro Musical (2006 – 2012); Usina Centro musical (2009 – 2012); LaliSom Musica e Artes - (2009 – 2011); Fermata Escola de música (2004 - 2007); Festival Escola de Música (2002 – 2004) - Como professor de violão, contrabaixo elétrico, práticas de grupo e teoria e musicalização infantil.

Idealizei e produzi o projeto a Bênção de Moraes em comemoração ao centenário de Vinicius de Moraes, tendo já se apresentado no Blue Note SP, participado do especial da Rádio UOL e também integrado a programação do MIS, o que resultou em um convite para produzir um show especial, em homenagem a Ary Barroso também no MIS.

Como violonista do grupo instrumental Trilha Trio, já integrei a programação do Sesc, produzindo e tocando na apresentação “Trilhas juninas”, que apresentava músicas, contos e tradições orais da cultura nordestina, percorreu também centros culturais, eventos independentes e ruas e praças da Argentina e Uruguai.

Como artista educador trabalhei nas Fábricas de Cultura de 2012 a 2019, quando também atuei como regente da Orquestra de Cordas das Fábricas de Cultura de Sapopemba e artista colaborador de todas as edições do "Projeto Espetáculo" ao longo de 7 anos.

Idealizei e co-produzi do projeto: “Cantigas e Causos com a Viola” que percorreu diversas bibliotecas públicas de São Paulo, participando dos editais do Proac 2020, Proart 2020 e eventos realizados pela secretaria de cultura como o “Rua da gente” e “Ruas de lazer”.

Como instrumentista também atuei nas Companhias de teatro: Trupe das Américas (2015), Companhia Colcha de Retalhos (2016) e Grupo Malaebaú (2018) – Tocando violão, viola caipira, fazendo arranjos e trilhas sonoras. Participei com este ultimo grupo do programa Quintal da Cultura, gravando uma música com minha parceria na autoria.

No ano de 2021 participei do XXV Congresso Nacional da ABEM com o trabalho: Metodologias Ativas em Educação Musical: uma estratégia colaborativa para o processo de ensino e aprendizagem a distância.

Realizei estágios em músicas nas escolas C.E.R.I Cartão Cristão, E.E João Batista Vilanova Artigas e Escola Estadual Professor Clóvis Rene Calabrez

Sou docente em música com 23 anos de experiência, como músico e professor, atuando em aulas particulares, oficinas e projetos.

Paralelamente a essa experiência, comecei a dar aulas muito cedo, aos 18 anos. Para tal, aprimorei a habilidade de desenvolver estratégias para enfrentar desafios em sala de aula, atendendo a alunos com diversos perfis, desde os mais motivados até aqueles que frequentam as aulas por obrigação, dos mais habilidosos aos menos coordenados. Essas vivências me levaram a desenvolver hábitos de

aprendizado e didática, fundamentados em três pilares principais: análise e compreensão, prática e desenvolvimento técnico, aprimoramento e fluência em busca da maestria.

Com base em minha trajetória como aluno, autodidata e professor, sinto-me motivado a compartilhar as reflexões e apresentar as propostas desenvolvidas nesta pesquisa.

1.3 Identificação do tema

O objetivo deste trabalho é propor uma abordagem didática voltada para o ensino do contrabaixo no samba baseada na análise de segmentos musicais retirados de gravações do gênero. Esses segmentos serão examinados quanto à estrutura das linhas de contrabaixo, em busca de estruturas e bases idiomáticas da linguagem do samba representadas por padrões rítmicos selecionados. Estes componentes terão uma importância crucial no desenvolvimento das propostas de ensino e técnicas de estudo direcionadas para aprimorar a compreensão e a habilidade na execução musical.

Tais escolhas de repertório, não tem necessariamente relações históricas ou contextualizações sócio culturais voltadas ao samba, pois estes elementos exigiriam outras pesquisas específicas e poderiam direcionar o trabalho para outra temática, tamanha a grandeza deste assunto. No entanto o autor recomenda para futuros leitores que desejem tomar estas propostas como referência e experimento, que em situações de sala de aula, acrescentem tais elaborações e estimulem os alunos a pesquisa destes contextos para ampliar a percepção e apropriação do assunto estudado. Incentivo professores e alunos a se envolverem em processos de ensino e práticas de aprimoramento alinhadas aos seus contextos, promovendo autonomia e ampliando a disponibilidade de material didático

As motivações que levaram à elaboração deste trabalho se baseiam na experiência do autor em trabalhar com música popular; no desejo de ampliar o conhecimento na linguagem do samba; no interesse pela atuação do contrabaixo com maior destaque na execução; e na intenção de explorar a prática do aperfeiçoamento na linguagem musical. Do mesmo modo, a formulação das propostas de exercícios se deu por meio da análise de padrões rítmicos retirados do repertório, atividade que sempre esteve presente nos estudos do autor e que o mesmo considera de extrema importância na formação do músico. Assim como explana Cararo (2014).

“Autores que se dedicam ao estudo do contrabaixo em diferentes formações na execução de música popular destacam formas de estudar o instrumento de modo a valorizar seus aspectos idiomáticos com precisão e clareza na sua execução como acompanhante e solista. (Cararo, 2014, pag 21)”

O contrabaixo acústico assumiu um papel proeminente como instrumento solista globalmente a partir da década de 1970. Nesse período, destacados contrabaixistas como Gary Karr, Jean Mark Rollez, Ludwig Streicher e François Rabbath começaram a se apresentar como solistas junto a grandes orquestras, revelando as diversas possibilidades sonoras do contrabaixo moderno (DOURADO, 2009, p. 49-51).

Além disso, Carraro enfatiza que, no contexto camerístico, há exemplos notáveis de como o contrabaixo é empregado em diversas formações musicais. Ao longo dos séculos XX e XXI, compositores orientaram suas composições visando a valorização timbrística, buscando sonoridades distintas. Muitos perceberam no contrabaixo uma oportunidade para explorar essa busca, tanto em sua atuação como instrumento solista quanto em contextos camerísticos (CARRARO, 2014, p. 24). Essa diversificação no uso do contrabaixo evidencia sua versatilidade e adaptabilidade nas mais variadas configurações musicais, consolidando sua importância tanto como solista quanto como integrante de formações camerísticas.

Como na música de concerto, o contrabaixo acústico e o elétrico vem desenvolvendo sua trajetória na história e se estabelecendo na música popular, demonstrando versatilidade ao ser utilizado na grande maioria dos gêneros musicais.

Por ser introduzido no samba posteriormente, o contrabaixo, teve inspiração em outros instrumentos utilizados mais frequentemente, buscando tais referências muito provavelmente pela semelhança entre as tessituras e o registro dos graves, ideia anteriormente realizada pelos violonistas no choro, como observa Paiva (2020) ao investigar as origens da linguagem do contrabaixo em sua tese: As baixarias no choro e seu uso nos contrabaixos elétrico e acústico.

Observamos que o violão, que hoje em dia é o principal instrumento associado à linguagem das baixarias, possivelmente herdou dos sopros suas principais características. Egressos das bandas, os instrumentos graves, como o bombardino, o oficleide, o saxofone e o trombone, eram os preferidos para as baixarias na virada dos séculos XIX para XX. Este fato pode ser explicado, dentro outros motivos, pela semelhança das tessituras na região grave. (PAIVA, 2020, pag. 15)

Inicialmente, o contrabaixo acústico surgiu de maneira discreta em algumas

ocasiões, com registros datados dos anos 1930. Posteriormente, o contrabaixo elétrico ganhou maior destaque nas gravações a partir da década de 1960, notadamente quando Luizão Maia, um influente expoente, começou a utilizar o instrumento nas gravações de diversos artistas (Dicionário Cravo Albim da música popular, 2017).

Esta pesquisa não busca identificar padrões ou características específicas do contrabaixo acústico ou elétrico. Seu objetivo é explorar as particularidades idiomáticas da linguagem do contrabaixo e investigar possibilidades de ensino e aprendizagem com base em diversos aspectos que a influenciam. Isso inclui outros instrumentos graves que contribuíram para sua linguagem, como a tuba, o saxofone e o violão de 7 cordas, assim como alguns instrumentos de percussão, como o surdo, o tantom e o repique de anel, entre outros.

Ademais, é importante destacar que a proposta de basear a pesquisa em conteúdos retirados do repertório não é apenas uma maneira de estabelecer padrões com referências fidedignas e autênticas, devido a veracidade e procedência, mas também a de utilizar tal prática como parte da proposta de metodologia. Isso se faz importante para que estudantes e pesquisadores desta ou de outra linguagem musical possam usar como exemplo e procurar em suas principais influências musicais, sejam elas: Bandas, grupos, contrabaixistas, discos e/ou períodos específicos do gênero musical, exemplos e padrões que dialoguem com seus gostos pessoais e necessidades de aprimoramento.

1.4 Motivações e contribuições sociais

A reprodução dos gêneros musicais no contrabaixo ou em outros instrumentos, se baseiam na execução de linhas e conduções que respeitem e dialoguem com as características de determinado estilo. Como podemos constatar em Abramovitz (1999) referindo-se as linhas de contrabaixo, utilizando o termo popularmente conhecido como “levadas”

O uso de levadas também funcionam como delimitador do âmbito desse trabalho e é fundamental para o contrabaixista que se especialize em musica popular. As levadas quando bem utilizadas proporcionam ao ouvinte todo um estado de transe, participação e envolvimento através da dança e do movimento, além de apoiar e favorecer a expressividade e balanço de linhas melódicas soladas ou cantadas. (ABRAMOVITZ 1999 pag. 3)

O conhecimento e domínio das linguagens tem papel fundamental tanto na formação do músico e na qualidade de sua performance e obra quanto na fidelidade e transformação daquele gênero musical para posteridade.

Notamos que a prática do musico contemporâneo em relação às dificuldades do mercado, acabam nos colocando em situações nem sempre confortáveis, onde devemos desenvolver habilidades e superar desafios de trabalhos de maneira muito rápida e prática. O que implica em conhecer bem as principais características do gênero que irá tocar, a fim de cumprir com os requisitos e sonoridades esperadas do instrumentista. Para compreender tal demanda, podemos nos basear em Abramovitz (1999) ao explicar uma das funções esperadas do contrabaixistas.

Levadas são, basicamente, padrões rítmicos de acompanhamento, embora a questão tímbrica também influencie e no caso de instrumentos de altura definida o contorno melódico também influencia na forma final da levada. Às vezes com uma célula rítmica mais simples pode se elaborar um levada que repita essa célula em algumas alturas diferentes. A levada é a "**alma**" da maioria das músicas populares (ABRAMOVITZ 1999 pag. 5)

O autor também justifica tal conceito citando Rocca (1986).

"em cada ritmo que ouvimos, sentimos a predominância de uma determinada célula rítmica que surge através de um instrumento isolado, ou da soma dos toques de vários instrumentos. É exatamente essa célula rítmica que dá a característica principal ao ritmo. Por ela é que sabemos se o ritmo é de Bossa Nova, de Marcha, de Maracatu, etc..."(p. 38). ABRAMOVITZ (1999) apud ROCCA (1986).

A necessidade de aceitar trabalhos em diferentes gêneros musicais, gera a demanda de desenvolver estratégias para que possamos minimamente reproduzir tais estilos musicais de forma competente e respeitosa, afim de cumprirmos nosso papel.

O presente artigo propõe o estudo e análise, orientados pelo professor, das principais características na execução de determinado gênero musical, seguido da organização dinâmica e ordenada dos principais fundamentos rítmicos e melódicos deste material. Essas análises servirão de matéria prima para o desenvolvimento de praticas ativas que estimulem o protagonismo e a reflexão do estudante. Esta perspectiva é inspirada no pressuposto das metodologias ativas, "As metodologias ativas são baseadas na aprendizagem pela perspectiva e protagonismo do aluno, transformando-os em agentes engajados e responsáveis pela sua própria educação" (CONTRERAS-GASTELUM; LOZANO-RODRIGUEZ, 2012; COLL; MARCHESI; PALACIOS, 2004).

A memorização e fixação destes elementos através de tais práticas, que serão exemplificadas mais a frente, podem nos oferecer a possibilidade de ferramentas e estratégias para facilitar e aprimorar a execução e o desenvolvimento da performance dos instrumentistas de forma prática e musical, colaborando para que possamos trabalhar de maneira mais confortável, salvaguardar a tradição e ao mesmo tempo dar continuidade as transformações estilísticas inerentes ao tempo. Assim como explica RIBEIRO (2022)

A memorização musical é um processo que envolve múltiplas áreas do cérebro, construída com o envolvimento geral do indivíduo com as obras a serem executadas através de suas vivências⁷ musicais, individuais e coletivas. Isso é o que constrói a representação mental, que é um agrupamento de informações que formam padrões que serão recrutados pela memória ao longo da vida. Investigamos se as abordagens desenvolvidas pelos métodos ativos de educação musical surgidos no início do século XX possam promover as habilidades envolvidas no processo de memorização e flexibilidade cognitiva de forma a orientar, alicerçar e auxiliar a performance musical no contexto de aprendizagem informal. Esses métodos envolvem o aprendizado por meio da prática musical, em que ocorrem experiências com diversos elementos musicais sem que haja um aprofundamento teórico inicial. O aprendizado baseado em vivências é o que pode resultar em uma maior representação mental e, com isso, um desenvolvimento na plasticidade cerebral. (RIBEIRO 2022, Pag. 20)

Esses aspectos foram considerados no desenvolvimento das propostas de estudos, levando em conta a impressão do autor sobre tal abordagem, dado que transcrever uma música ou um trecho musical pode ser uma atividade altamente benéfica para o desenvolvimento da memória musical. Ao converter os elementos sonoros em notações escritas, somos desafiados a reter e compreender a estrutura da peça de forma mais profunda. Além disso, ao repetir inúmeras vezes um padrão rítmico de diversas maneiras, estamos efetivamente reforçando a sua retenção em nossa memória. Esta prática intensiva nos permite internalizar o padrão, tornando-o mais acessível em futuras execuções musicais. Ademais, ao praticar segmentos musicais de maneira repetitiva, estamos engajando e estimulando nossa memória sinestésica. Isso ocorre porque estamos condicionando nossos músculos a executar os movimentos de forma automática, promovendo uma sensação de familiaridade e confiança durante a execução musical. Portanto, tanto a transcrição quanto a prática repetitiva de padrões e segmentos musicais desempenham um papel crucial no fortalecimento e aprimoramento de nossa memória musical em suas diferentes manifestações.

1.5 Objetivos

Objetivo geral:

O objetivo deste trabalho é conceber uma proposta didática embasada na investigação de trechos musicais extraídos de gravações realizadas por diversos artistas e instrumentistas.

Objetivos Específicos:

Conscientizar sobre a importância do repertório;

Expor o conceito de clave rítmica aplicada em exercícios.

Incentivar a pesquisa e compreensão da linguagem do contrabaixo no samba;

Identificar padrões rítmicos e melódicos deste gênero;

Organizar conteúdos musicais inerentes;

Desenvolvimento de material pedagógico para estudos e aprimoramento

2 REVISÃO DE LITERATURA

A pesquisa proposta visa contribuir com metodologias e práticas de ensino, centrando-se na elaboração de material didático específico para o ensino do samba

no contrabaixo, com ênfase em padrões rítmicos e variações transcritos de gravações e analisados. Uma variedade de fontes relevantes tem sido explorada neste contexto, tais fontes foram pesquisadas em artigos, dissertações e trabalhos de conclusão de curso e não foram utilizados parâmetros de delimitação de tempo, foram pesquisados em portais de pesquisa acadêmica, tais como: Google Acadêmico, Portal da CAPES, SciELO, Academia.Edu entre outros.

Essa revisão bibliográfica demonstra a base sólida de conhecimento existente na área, enfatizando a necessidade de material didático específico para o ensino do samba no contrabaixo. Com base nessas fontes, e na experiência do autor como estudante e professor, a proposta de pesquisa se posiciona de maneira significativa para contribuir para a prática educacional e o desenvolvimento musical dos estudantes.

2.1 O ensino do contrabaixo

Assim como outros instrumentos, o ensino do contrabaixo vem sendo aprimorado no Brasil, com o surgimento de novas modalidades, a tendência geral nos últimos anos tem sido o crescimento significativo dos cursos e do ensino de música online em geral, devido ao avanço da tecnologia e à conveniência oferecida pelo aprendizado remoto. Isso inclui uma ampla variedade de cursos e recursos disponíveis para o estudo do contrabaixo online. Como cursos dos baixistas e professores, Ricardinho Paraiso, Thiago do Espírito Santo, Michael Pipoquinha entre outros, facilitando o acesso a conteúdos de músicos renomados e também pela implementação de cursos de mestrado e performance na área da música conforme dados coletados na pesquisa “Dissertações e Teses sobre o Contrabaixo no Brasil: de 1992 a 2019” a seguir:

“A produção de dissertações e teses com temas relacionados ao contrabaixo no Brasil apresentaram um crescimento significativo com o passar dos anos.

A criação de trabalhos através das décadas mostra de forma bastante clara esse crescimento do número de dissertações/teses com o passar dos anos. A explicação para esse aumento do número de trabalhos acadêmicos está diretamente relacionada a expansão da pós-graduação no Brasil na última década, sobretudo da pós-graduação em música. Até a década de 1990 existiam poucas Universidades com mestrado e doutorado em música, muitos músicos de gerações passadas tinham de ir para fora do país para continuar sua formação ou realizar pesquisas em outras áreas de conhecimento, como por

exemplo a Educação. Com o aumento dos investimentos na pós-graduação e a ampliação de cursos de mestrado e doutorado em Música, conseqüentemente, houve um significativo crescimento da produção científica na área.” (BESSA 2019 p.279,280)

Ainda afirma que:

“A aceitação da música popular nos programas de pós-graduação já é uma realidade, e, no caso do contrabaixo, acreditamos que a maior incidência de dissertações na área presentes na UFG deva-se ao fato de a professora Dra. Sônia Ray ser contrabaixista e pesquisadora/orientadora de trabalhos na área.” (BESSA 2019 p 285)

Na opinião do autor, além dos conteúdos de técnica, teoria musical, rítmica e harmonia específicos para a execução do instrumento que estamos lecionando, um dos pilares fundamentais, se não o principal para o ensino e aprendizagem da música é o repertório e a aplicação dos conceitos aprendidos sobre ele. Baseado em experiências de mais de 20 anos lecionando no decorrer dos processos de ensino, no repertório, encontramos a satisfação pessoal e a realização do fazer musical, que gera estímulo e auto confiança, o repertório é o que desperta interesse inicial do estudante pela música e é o produto final de um ciclo de estudos em forma de realização, o cumprimento de um objetivo e ao mesmo tempo a aquisição de uma habilidade e uma sabedoria, um conhecimento adquirido. Conforme Tourinho (p.81) pode constatar em sua dissertação.

“Este estudo mostra e ratifica que o estímulo ao repertório que o aluno aprecia e valora pode se constituir em uma poderosa arma de interesse e motivação para o aprendizado de novos conhecimentos, tornando a aula de instrumento um espaço agradável onde as pessoas podem trazer as suas primeiras experiências para serem acrescidas, não tendo que deixá-las para aprender um repertório completamente novo e dissociado do anterior. “(TOURINHO 1993 p.81)

Tal prática, se direcionada de maneira competente e saudável, respeitando o tempo e habilidades do estudante para aquele momento, podem agir de maneira muito eficiente no aprendizado, de forma a gerar estímulo e auto confiança, elementos fundamentais para o aprendizado, assim como indica (Ramos, 2012) em referência á Thorndike, 1913, Skinner, 1950, in. Hallam 2002, p. 3). e Freud.

“Numa perspectiva mais atual, e defendida pelos behavioristas, a motivação foi vista não só como uma extensão de necessidades biológicas, mas também como consequência de fatores externos ao

indivíduo, tais como as recompensas ou os castigos. Neste sentido, o comportamento motivado depende de reforços e das suas contingências - teoria do reforço (Thorndike, 1913, Skinner, 1950, in. Hallam 2002, p. 3). Simultaneamente, Sigmund Freud, defende as teorias psicanalíticas, explicando-as através do comportamento do ser humano como um sistema de energia impulsionado pelo prazer e redução da tensão, e propensão do indivíduo para o crescimento e desenvolvimento pessoal (FREUD, 1949, in. HALLAM, 2002, p. 4).”

Além disso, no repertório também temos uma potencial ferramenta de ampliação e desenvolvimento de linguagem, criando com sua prática a possibilidade de instigar a curiosidade pela pesquisa de novos gêneros e sonoridades e por consequência assim, ampliando a percepção musical, conceitual e estética do estudante, podendo ainda criar ligações históricas e sócio culturais, possibilitando através de uma coleção de materiais já estudados uma coletânea de referências auditivas, escalonar desafios técnicos e aprimorar a leitura, assim como fazem os diversos estudos e peças para solistas, duetos e pequenos grupos ou ainda os “excertos” de métodos específicos de instrumentos, onde são selecionados trechos específicos de composições para que se de atenção a conteúdos técnicos que acompanham o desenvolvimento do estudante de acordo com o seu estágio de aprendizado e evolução.

A prática do repertório e de transcrições como base para esta pesquisa, também implicam na importância da memória para o estudo da música e a realização destes processos. Aiello & Williamon (2002). Apresentam 3 maneiras de manifestação da memória no estudo da música: A memorização auditiva, baseada na memória interna dos sons, projetando a antecipação das sonoridades em nossa imaginação. A memorização visual, representada pela habilidade de registrar anotações e na construção de uma memória visual de símbolos. E a memorização cenestésica que se refere a memória muscular, e a automatização de movimentos previamente estudados e praticados.

O texto de Aiello & Williamon (2002) oferece uma valiosa perspectiva sobre as diferentes formas de manifestação da memória no estudo da música. Ao abordar a memorização auditiva, visual e cenestésica, os autores destacam a importância de trabalhar com a memória interna dos sons, a capacidade de registrar informações visualmente e a memorização muscular associada aos movimentos praticados. Essas

três abordagens fornecem uma base sólida para o desenvolvimento de exercícios e práticas de estudo que envolvem a transcrição, análise e prática de trechos musicais de diversas formas, como serão expostas mais a frente, oferecendo aos estudantes possibilidades para explorar e aprimorar suas habilidades musicais de maneiras abrangentes e eficazes.

A utilização do estudo e análise das linhas de contrabaixo gravadas por renomados instrumentistas presentes em discos de referência do gênero musical estudado é o ponto de partida deste artigo. Essas escolhas de repertório podem ser feitas pelo aluno com base em suas influências pessoais, bem como por meio de pesquisas orientadas pelo professor. O professor também pode indicar repertórios específicos com base no planejamento de ensino e nas necessidades do aluno, levando em consideração o contexto de ensino.

Esses procedimentos e pesquisas, que se baseiam em influências e repertório, resultarão em práticas de estudo exemplificadas neste artigo. O objetivo é adquirir conhecimento da linguagem musical do contrabaixo no samba e desenvolver e aprimorar as ferramentas e estratégias pessoais de cada indivíduo para a prática do instrumento, baseado o estudo em tais influências e referências, assim como exemplificam ANDREOTTI, e CARDOSO (2015) ao mencionar as inspirações do renomado contrabaixista Sizão Machado.

1“Sizão Machado também comentou que além de escutar Luizão Maia ouvia Jaco Pastorius e Marcus Miller, que eram ícones do som de contrabaixo da época. Foi desta forma que ele incorporou esses estilos à sua maneira de tocar. O resultado são importantes gravações, como por exemplo a musica “Pedro Brasil” de Djavan gravado no Disco Seduzir 2001.”

No cotidiano dos músicos e instrumentistas podemos notar nas conversas entre ensaios e colegas ou até mesmo nos ambientes didáticos como as transcrições e análises baseadas nas referências de músicos do passado nos influenciam e direcionam nosso aprendizado para o desenvolvimento musical para além dos elementos básicos e primordiais necessários para uma boa execução do instrumento,

¹ *Sizão Machado é um contrabaixista, arranjador e compositor brasileiro, conhecido internacionalmente por atuar como contrabaixista ao lado de artistas nacionais e internacionais*

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Siz%C3%A3o_Machado

mas também nos guiam para o aprimoramento da linguagem, possibilitando uma ampliação do nosso vocabulário musical e nos possibilitam agregar novos elementos, detalhes e minúcias contidas nas diversas linguagens dos ritmos brasileiros, carregados no decorrer do tempo pelos seus principais interpretes, como podemos referenciar em:

“Minha premissa, oriunda dessa experiência, é a de que os arranjos de contrabaixo, a partir do pagode dos anos 90, se transformaram consideravelmente em relação ao que se considera usualmente como sendo tradicional no baixo de samba. Conforme argumentarei no decorrer do trabalho, essas transformações se devem principalmente à atuação de dois contrabaixistas e produtores que marcaram a trajetória de inúmeras bandas de pagode nas últimas três décadas: Wilson Prateado e Boris “Bass” Farias. Minha intenção é caracterizar suas inovações, principalmente aquelas de Boris, em relação a essa ideia de baixo “tradicional” de samba. Para tanto, uma análise desse uso “tradicional” se faz necessária, e pretendo fazê-la a partir de uma das principais referências de performance no contrabaixo nesse gênero, que foi Luizão Maia. Luizão, um dos primeiros músicos a utilizar o baixo elétrico no samba, introduziu diversas técnicas de performance que se tornaram usuais. Uma vez caracterizadas através de análises de suas performances, essas técnicas serão então comparadas com aquelas introduzidas mais tarde por Wilson Prateado e principalmente, Boris Bass.” (CONDE, 2017, p.12).

2.2 A importância das transcrições no ensino

A análise de transcrições é capaz de nos possibilitar, melhor compressão e o ampliação do vocabulário, através do conhecimento de novas figuras rítmicas, da repetição de padrões específicos da linguagem e do desenvolvimento da percepção.

“Através da análise dessas transcrições das músicas gravadas por Boris Bass e Luizão Maia, teço argumentos plausíveis e indicadores para desenvolver essa pesquisa e apontar alguns aspectos transformadores na forma de se conduzir o baixo no samba e pagode, desde esta forma mais tradicional até esse jeito contemporâneo, embora ambos convivam e frequentemente se confundam na prática dos contrabaixistas de pagode.” (CONDE, 2017 p.12)

Podemos também notar como a análise de transcrições de outros instrumentos podem nos auxiliar a compreender e segmentar parâmetros de estudos e considerações relevantes capazes de possibilitar adaptações dos conteúdos pesquisados para nossos estudos e construção de vocabulário como, conclui Paiva em sua pesquisa.

“Iniciamos nosso trajeto, buscando transcrever e analisar, para compreender os recursos técnicos e interpretativos utilizados com maior frequência, as baixarias gravadas em fonogramas no século XX. Através da análise de baixarias transcritas, seja de instrumentos de sopro ou violões, encontramos uma lógica na composição dessas mesmas baixarias que foi determinante nos capítulos seguintes. Descobrimos que, mesmo baixarias de violonistas cantores da primeira década de 1900, até o violão de Dino Sete Cordas, na década de 1960, as linhas de baixo dos fonogramas analisados mantiveram características essenciais como a direcionalidade, a função estrutural e o uso das baixarias rítmicas e melódicas em conjunto com as articulações específicas.” (PAIVA, 2020, p.149) Paiva.

2.3 A importância dos padrões rítmicos no ensino

A compreensão e domínio dos padrões rítmicos são fundamentais para o aprendizado da música. Ao desenvolver essa habilidade, os estudantes têm maior sucesso na execução musical. A organização do tempo é um elemento essencial na música, e as informações musicais estão intrinsecamente codificadas junto com a métrica e o ritmo.

Sobre a importância da leitura e treino de padrões rítmicos para o desenvolvimento musical Martins (2014) aponta segundo os autores, Boyle (1970) e Elliott (1982) e Gudmundsdottir (2011) e Palmer e Krumhansl (1990) e Sloboda (1983).

“Boyle (1970) e Elliott (1982) mostraram com seus respectivos estudos que com a habilidade de leitura rítmica bem desenvolvida, o percentual de sucesso na leitura musical é maior. Nesse sentido, Gudmundsdottir (2011) destaca que a organização do tempo é primordial na música, e que a informação musical está codificada junto com a métrica e com o ritmo. Dessa forma, fica claro que o sucesso da leitura musical depende fortemente da decodificação e da construção do tempo musical, assim como da leitura de padrões rítmicos.

Palmer e Krumhansl (1990) e Sloboda (1983) apontam que a leitura rítmica é tanto melhor quando está atrelada à habilidade de construir mentalmente padrões rítmicos. Nesse sentido, experimentos confirmam que músicos profissionais fazem uso de representações mentais quanto mais executam ritmos.” (MARTINS, 2014 pag. 56)

Os padrões rítmicos selecionados de acordo com pesquisa em transcrições, somadas a variações previamente organizadas pelo professor ou pelo próprio aluno por níveis de dificuldade, possibilitam o treino de pequenos trechos musicais adaptados, facilitando o exercício da repetição, fator relevante e importante para a prática e assimilação de padrões rítmicos específicos. Como podemos notar em MARTINS, mencionando HEWSON.

“Por sua vez, Hewson (1966) pesquisou os efeitos da leitura musical comparando duas metodologias de ensino. Seis turmas de escolas americanas foram usadas no experimento que comparou a metodologia tradicional de leitura musical com um método elaborado pelo próprio pesquisador. Seu experimento apontou que o ensino é mais efetivo quando se inicia pela experiência musical, ao invés de começar o ensino pela notação musical. Além disso, o pesquisador concluiu em seu experimento que o aprendizado do ritmo deve, para ser efetivo, conter necessariamente práticas rítmicas repetitivas.” (MARTINS, 2014 apud HEWSON,1966).

O ensino pela experiência musical, se mostra uma estratégia motivadora. Como destacam MATERIO e ILARI (2013, pag.39) apresentando a proposta de Dalcrose: “Por outro lado, através da música o aluno recebe toda uma educação que passa tanto pela experiência sensório-motora, quanto pela experiência estética”.

Estudos comparativos entre diferentes metodologias de ensino revelaram que a abordagem que valoriza a experiência musical inicial proporciona resultados mais efetivos. Isso ocorre porque os alunos são imersos na prática musical, onde têm a oportunidade de explorar e internalizar os aspectos rítmicos antes de se envolverem com a notação musical, assim como podemos constatar observando Martins (2014), em seu experimento realizado:

“... com um método elaborado pelo próprio pesquisador. Seu experimento apontou que o ensino é mais efetivo quando se inicia pela experiência musical, ao invés de começar o ensino pela notação musical. Além disso, o pesquisador concluiu em seu experimento que o aprendizado do ritmo deve, para ser efetivo, conter necessariamente práticas rítmicas repetitivas.” (MARTINS, 2014 p.57)

A utilização de padrões rítmicos no ensino musical tem benefícios significativos. Ao trabalhar com esses padrões, os alunos têm a oportunidade de aprimorar sua leitura, técnica e habilidade rítmica, o que contribui para uma melhor compreensão e interpretação da música. Além disso, ao assimilar mentalmente os padrões rítmicos,

se desenvolve uma representação interna dos ritmos, o que facilita sua execução e compreensão, possibilitando assim melhor fluência e aprimoramento do vocabulário musical.

Dentro da elaboração das propostas de estudo, o autor sugere selecionar trechos musicais adaptados com base em pesquisas e transcrições. Esses trechos podem ser organizados em diferentes níveis de dificuldade, permitindo que os alunos pratiquem e assimilem os padrões gradualmente. A repetição desempenha um papel crucial nesse processo, pois ajuda a consolidar os padrões rítmicos na memória dos estudantes.

“A estrutura de agrupamento é a segmentação da música em motivos, frases, e seções. (...). O segundo componente da organização rítmica é a métrica, que respeita uma contínua hierarquia temporal no enquadramento com as batidas alinhadas da música. (JACKENDOFF, R. & LERDAHL, F, 2006, p.38-39)”

Em resumo, a utilização de padrões rítmicos no ensino da música oferece uma abordagem eficaz para o desenvolvimento da leitura musical. Ao treinar trechos adaptados baseados nesses padrões, os alunos têm a oportunidade de praticar e assimilar os ritmos de forma progressiva. A repetição desempenha um papel fundamental nesse processo, enquanto a experiência musical inicial proporciona uma base sólida para a compreensão e execução dos padrões rítmicos.

Estratégia pedagógica, identificar padrões rítmicos em uma transcrição, e utiliza-los como base ou vocabulário para elaboração de estudos e praticas.

2.4 As raízes do samba

Buscando compreender um pouco mais sobre a origem do samba e suas raízes, pesquisando o trabalho de (Peçanha 2013) “A trindade da musica popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: Redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba.” Pude constatar que existe uma diferença de organização e forma de pensar o ritmo no pensamento ocidental em relação a musica Africana. Este texto aborda a inadequação do conceito de síncope ao analisar a musicalidade africana, contrastando-o com a perspectiva eurocêntrica predominante na teoria musical ocidental. A síncope, entendida como a colocação de acento em tempos fracos, é vista como uma exceção

na métrica musical tradicional. No entanto, a música de origem africana se destaca pela sua rica polirritmia, dificultando sua classificação dentro de compassos e células métricas.

No trabalho acima citado (Peçanha, 2013. Pag. 40) explica esta perspectiva comparando o conceito de sincopas pela compreensão da musicalidade africana, com o conceito que conhecemos no ocidente, em que segundo Peçanha Apud Med (1996, p.143), síncope é:

...um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo; é a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de um tempo fraco ou parte fraca de tempo para o tempo forte ou parte forte do tempo. (...) A síncope produz o efeito de deslocamento das acentuações naturais.

O autor propõe a síncope como um elemento essencial para compreender essa musicalidade de origem africana, A música africana enfatiza a marcação da métrica através de palmas, batidas dos pés e dança, evidenciando a importância do corpo nesse contexto musical.

“Enquanto a rítmica europeia se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais, a rítmica de inspiração/influência africana busca atingir determinada duração através da soma de unidades menores de tempo. O resultado é observado, inclusive, pela existência de padrões tidos como mistos – exceções – pela teoria ocidental (envolvendo durações pares e ímpares) na essência da musicalidade africana. (PEÇANHA, pag. 41)

Enquanto a métrica europeia divide uma duração em partes iguais, a africana busca atingir uma duração através da soma de unidades menores de tempo. Isso resulta em padrões considerados excepcionais pela teoria musical ocidental.

O autor ainda apresenta o conceito de "time-lines" proposto por Nketia que resume a ideia de polirritmia na música de origem africana, enfatizando a liberdade e a complexidade na articulação rítmica, em contraposição à ênfase na divisão do tempo em compassos.

Na perspectiva apresentada, "time lines" se refere à ideia de que, na música de origem africana, não se pensa em termos de compasso ou divisão regular do tempo, mas sim em encontrar pontos de encontro no tempo (provavelmente marcados por elementos percussivos ou de movimento corporal), permitindo uma abordagem mais livre e polirrítmica. Logo podemos constatar que:

O que conhecemos por Claves rítmicas se referem a padrões rítmicos específicos que podem ser característicos de determinados estilos musicais ou gêneros. Elas indicam como os ritmos devem ser tocados ou sentidos em uma peça musical. São fundamentais para a interpretação autêntica de um estilo musical específico, uma vez que ajudam a transmitir o caráter e a identidade rítmica desse estilo. Exemplo: Na música afro-cubana, existem claves rítmicas distintas, como a "Clave de Son" e a "Clave de Rumba", que fornecem os padrões rítmicos fundamentais para esses gêneros.

Em contrapartida o termo "time lines" pode ser utilizado para descrever a organização temporal de eventos musicais em um contexto específico. Refere-se à forma como os eventos ou elementos sonoros são distribuídos ao longo do tempo, especialmente em músicas que seguem padrões rítmicos não convencionais.

2.5 Claves rítmicas

Entende-se como clave rítmica: Um trecho rítmico que se repete exatamente igual ou com alguma variação e que estabelece ritmicamente um padrão predominante na estrutura da música. De acordo com Lisi (p.12)

“...quando falo de Clave estou me referindo necessariamente a uma estrutura rítmica que é apresentada de forma cíclica, dependendo do contexto, em forma de ostinato ou com variações, que organiza e determina ritmicamente como se tocam ou se cantam as músicas em cada gênero musicais a ela relacionados.

Também conhecido como Timeline², esse conceito foi primeiramente desenvolvido pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960 quando estudava a parte rítmica musical da costa ocidental africana em seu livro **African music in Ghana**, revolucionando o olhar do mundo sobre as práticas musicais africanas e dando impulso para muitos estudos seguindo essa linha analítica.” (p.12)

Neste caso chamaremos de padrões rítmicos, trechos musicais curtos que se diferenciem da clave base da música ou façam complemento a ela.

Também será considerado, ao menos como referência inicial a figura recorrente e mais característica que o contrabaixo executa de acordo com a música a ser analisada, considerando ainda que: No samba, existem diferentes vozes atreladas a rica diversidade de instrumentos de percussão presente no gênero, além de diferentes vertentes ou subgêneros, tais como: Samba de partido alto, samba canção, samba de roda etc... Tais fatores, trazem diferentes características (musicais) que podem se modificar a partir de diversos fatores como, região, grupo ou instrumentista, transformações naturais do tempo e influências de outros gêneros e/ou da indústria fonográfica.

Obs: Os critérios de escolha dos padrões podem ser definidos por fatores variáveis, que podem ou não ser categorizados por níveis de importância, dificuldade, hierarquia e necessidades ou gosto pessoal do estudante, por exemplo:

- Padrões rítmicos frequentemente utilizadas de forma geral no samba ou subgênero do samba.
- Padrões rítmicos recorrentes em determinada música.
- Padrões rítmicos recorrentes na interpretação de determinado músico.
- Padrões rítmicos ainda não utilizados no vocabulário do estudante.
- Padrões rítmicos organizados de forma sistemática.
- Padrões rítmicos que instiguem ou despertem interesse no estudante.

Apenas como proposta de exercício, neste caso o padrão rítmico estudado se tornaria a uma nova clave.

3 DESENVOLVIMENTO DE MATERIAL DIDÁTICO

Para o desenvolvimento da pesquisa realizada foram utilizadas referências encontradas em livros específicos de contrabaixistas e ritmistas que abordam características e conceitos gerais para o aprendizado e desenvolvimento da execução em determinado gênero. Tais como: Oscar Bolão, Adriano Giffone, Marinho Andreotti. Como material complementar utilizamos vídeos de apresentações, máster class e entrevistas de músicos e compositores de diferentes gêneros encontrados na internet, como: Michael Pipoquinha, Marcus Machado, Adriano Giffone e Sandro Haich, entre outros, que serviram de referência para a proposta direcionada especificamente ao samba.

Também foram transcritos trechos musicais de discos considerados pelo autor importantes referências, que posteriormente foram analisados, afim de identificar as principais características das linhas de condução no contrabaixo e nos principais instrumentos de percussão, para compreender de forma abrangente os principais elementos a serem estudados e incorporados na linguagem e sistematizar padrões rítmicos e melódicos.

A partir daí foram elaboradas quatro propostas de exercícios, as quais serão mais detalhadas mais a frente, cada uma delas baseadas nos padrões rítmicos extraídos das seguintes transcrições.

Transcrições e propostas:

1) Música: Em quanto a gente batuca

Compositores: Ivan Lins, Nei Lopes, Vitor Martins.

Disco: Traço de União, Beth Carvalho (1977)

Baixista: Luizão Maia

Proposta 1: Repetir padrão rítmico nas notas de alguma escala.

2) Música: Aquele um

Compositores: Djavam e Aldir Blanc.

Disco: Alumbramento 1980

Baixista: Sizão Machado

Proposta 2: Repetir padrão rítmico sobre cadências harmônicas características do samba e/ou de alguma música.

3) Tamborim teleco teco

Origem: Sabedoria popular

Referência: Programa Fica dica Premium

Músico: Robertinho Silva

Proposta 3: Utiliza padrões rítmicos de outros instrumentos característicos do samba.

4) Música: Vai lá, vai lá

Compositores: Moises Santiago, Alexandre Silva e André Rocha

Disco: Carta musicada 1984

Artista: Grupo fundo de quintal

Proposta 4: Utiliza padrões rítmicos da melodia da música.

Tendo em vista a aplicação prática para o desenvolvimento de propostas de exercícios, partiremos do conceito de selecionar um recorte rítmico, a partir da análise da transcrição de uma linha de contrabaixo previamente selecionada, este material passará a ser tratado como clave rítmica, para assim ser utilizado na elaboração dos exercícios que farão parte do material didático que integram este trabalho, os quais serão explicados e exemplificados mais a frente.

A elaboração do material didático tem o intuito de representar a aplicação dos conceitos abordados no trabalho, a partir de propostas didáticas aplicadas em exercícios práticos, demonstrando assim, algumas possibilidades pedagógicas que podem ser utilizadas ou tomadas como exemplo.

Os materiais didáticos são fundamentais dentro do contexto educacional, representando produtos pedagógicos que desempenham a importante função de apresentar e elucidar conteúdos específicos sobre um determinado conhecimento ou tema. Esses recursos são estrategicamente elaborados para se tornarem ferramentas valiosas no processo de ensino-aprendizagem.

MATERIAL DIDÁTICO. USC Digital, 2023. Disponível em: <
[https://ead.ucs.br/blog/material-didatico#:~:text=](https://ead.ucs.br/blog/material-didatico#:~:text=Materiais%20did%C3%A1ticos%20s%C3%A3o%20produtos%20pedag%C3%B3gicos,livros%20at%C3%A9%20jogos%20de%20computador.>)Materiais%20did%C3%A1ticos%20s%C3%A3o%20produtos%20pedag%C3%B3gicos,livros%20at%C3%A9%20jogos%20de%20computador.>. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

Materiais didáticos são produtos pedagógicos que apresentam conteúdos explicativos sobre determinado conhecimento ou assunto.

Sua concepção e desenvolvimento visam aprimorar a experiência educacional tanto para o aluno quanto para o professor. Ao transformar a informação em um formato mais acessível e tangível, os materiais didáticos funcionam como um facilitador crucial, promovendo uma compreensão mais efetiva e profunda dos conceitos abordados. Além disso, servem como um guia valioso para os educadores, oferecendo diretrizes e sugestões para a condução das aulas.

MATERIAL DIDÁTICO. USC Digital, 2023. Disponível em: <
[https://ead.ucs.br/blog/material-didatico#:~:text=](https://ead.ucs.br/blog/material-didatico#:~:text=Materiais%20did%C3%A1ticos%20s%C3%A3o%20produtos%20pedag%C3%B3gicos,livros%20at%C3%A9%20jogos%20de%20computador.>)Materiais%20did%C3%A1ticos%20s%C3%A3o%20produtos%20pedag%C3%B3gicos,livros%20at%C3%A9%20jogos%20de%20computador.>. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

Um material didático é desenvolvido para auxiliar no processo de ensino-aprendizagem, tornando a informação mais palpável para o aluno e servindo como um guia para o professor.

Portanto, os materiais didáticos se revelam como recursos essenciais no ambiente educacional, promovendo um ambiente de aprendizagem mais dinâmico, envolvente e propício ao desenvolvimento do conhecimento. Eles desempenham um papel-chave na construção de uma base sólida de aprendizado e no fortalecimento do processo educativo como um todo.

4 PROPOSTAS DE EXERCÍCIOS E TRANSCRIÇÕES

Este artigo não tem o intuito de tratar especificamente as opções de notas a serem utilizadas, tanto nos exercícios, nas análises dos trechos transcritos ou na aplicação em músicas, e sim os padrões rítmicos, no entanto, como sugestão indicarei a seguir algumas opções de notas muito utilizadas e de fácil aplicação sugerida no método música brasileira para contrabaixo de Adriano Giffoni já mencionado anteriormente e que nos proporciona um direcionamento bastante contundente.

Figura 1 - Possibilidades de notas

Padrões para condução de samba

Partindo da tônica, é possível criar diversas combinações nos demais graus do acorde, o que proporciona novas opções de condução de samba. Execute cada compasso quatro vezes, terminando na tônica.

Nos exemplos seguintes, o símbolo ↗ indica o agudo, e o ↘ o grave.

Acordes maiores Trilha 04

Acordes menores Trilha 05

Fonte: Adriano Giffoni - Música Brasileira Para Contrabaixo Vol 1(pag.12)

Como já dito anteriormente a escolha do repertório a ser estudado, é livre e passível a adaptação de acordo com a necessidade e contexto a ser utilizada, nos casos a seguir além dos critérios técnicos e pontuais dos conteúdos inerentes voltados as propostas, dentro os critérios de escolha também foram considerados músicos que inspiram e fazem parte da pesquisa pessoal de linguagem do autor.

A seguir exibiremos 4 propostas de exercícios elaboradas a partir de análises de transcrições e trechos selecionados.

Todas as propostas são baseadas na premissa de estipular um padrão rítmico retirado do repertório e trata-lo como uma nova clave rítmica, ou linha guia, por nós também tratado como padrão rítmico. Para que neste processo este recorte seja incorporado na linguagem do estudante de forma efetiva.

A finalidade é que tais elementos se tornem fluentes na linguagem do estudante de forma orgânica, mesmo que as propostas de exercício, são apresentadas de forma pratica e sistemática. Para tal finalidade utilizamos como base, padrões rítmicos que são comuns a linguagem do samba, derivados das melodias e percussões, assim como, padrões analisados e selecionados de linhas de contrabaixo e outros instrumentos. Como referência Melo Machado apud Oliveira, sobre as origens do samba e a transformação da musicalidade africana, que resultaram em linhas que fazem parte das bases do samba, e que aqui no caso, tal contexto serviram de inspiração, para o desenvolvimento das propostas.

Para o pesquisador Tiago Oliveira Pinto “as fórmulas *time-lines* sobreviveram em geral na diáspora e também nas migrações no interior do continente africano” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.97) constituindo-se em claves na ilha cubana e em ritmos-guia (Oliveira) ou linhas-guia (Sandroni) no Brasil. (MELO MACHADO, pag5)

Vale ressaltar que para cada umas das propostas, após serem praticadas e compreendidas é sugerido que também sejam realizadas de forma improvisada, utilizando os elementos estudados de forma livre sobre escalas, cadências, arpejos e notas de passagens.

A improvisação pode nos possibilitar um treino bastante produtivo, por trazer confiança, aproximar-nos de situações reais e estimular a criatividade, segundo Dalcrose apud Mateiro e Ilarii (pag 45).

“Me parece que a faculdade de improvisar deveria ser cultivada desde o início dos estudos musicais. Parece inútil ensinar uma técnica a alguém que não tenha o desejo de se servir da mesma para um fim pessoal. É muito belo saber exprimir as ideias dos outros, mas é preciso mesmo assim saber exprimir de tempos em tempos as suas próprias ideias. (Jaques-Dalcroze, 1948, p. 141, tradução nossa)”

Nas propostas a seguir não especificaremos exemplos e transcrições de improvisações que seriam realizadas nos exercícios, mas fica aqui registrado a sua importância como etapa primordial para a realização dos exercícios de forma completa.

4.1 Transcrição 1

No primeiro exemplo, escolhi esta música por contemplar a cantora Beth Carvalho, que com mais de 50 anos de carreira, é considerada “A madrinha do Samba” por apoiar artistas como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Jorge Aragão, daí o apelido. Entre outros feitos a cantora já subiu ao palco do Carnegie Hall, em Nova York, foi homenageada pela escola de samba Acadêmicos do Tatuapé, no carnaval de São Paulo, indicada ao Grammy Latino de 2005, na categoria “Melhor Álbum de Samba”, premiada no Grammy Latino edição 2009.

Por G1 Rio; 30/04/2019 18h11; Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/30/beth-carvalho-morre-no-rio.ghtml>; acesso em 21/21/2023

A música também conta com a gravação do contrabaixista Luizão Maia, considerado um grande expoente da linguagem e que nesta faixa e neste trecho ganha um destaque especial, em que a própria cantora o convida na musica para apresentar sua condução percussiva e ritmada fazendo uma analogia ao título da música “Em quanto a gente batuca”, que faz parte do disco “Traço de União” de 1982 e que apresenta composições de importantes nomes do samba, como Monarco, Luiz Carlos da Vila, Cartola, Dona Ivone Lara, Nelson Cavaquinho, entre muitos outros.

Esta transcrição possui uma grande diversidade de elementos, como pausas, notas abafadas, notas antecipadas e padrões rítmicos sincopados, nos proporcionando uma importante fonte de pesquisa para o estudo idiomático do samba.

Figura 2: Transcrição 1 - Trecho da musica “Em quanto a gente batuca.

Em quanto a gente batuca
Trecho 2'10"a 2'30'

Baixista: Luizão Maia Ivan Lins/Vitor Martins/Nei Lopes

Tempo ♩=100

Fonte: Acervo pessoal do autor.

O padrão que foi escolhido trata-se de uma figura de colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo, bastante utilizada no samba, mas que apresente uma variação no segundo tempo, com pausas na primeira e na terceira semicolcheia e notas na segunda e na quarta, apresentando assim, um conteúdo novo e que não aparece de forma natural na linguagem do autor, indicando um material que pode enriquecer o vocabulário do mesmo uma vez que praticado e assimilado.

Figura 3: Transcrição 1 - Padrão escolhido.

Em quanto a gente batuca
Trecho 2'10"a 2'30'

Baixista: Luizão Maia Ivan Lins/Vitor Martins/Nei Lopes

Tempo ♩=100

5

9

13

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além destes critérios podemos notar conforme figura 4, a seguir, que o padrão além de se repetir, destacados por círculos em vermelho, apresenta algumas variações rítmicas no primeiro tempo, destacados por retângulos em azul, inclusive utilizando notas abafadas, enriquecendo a sonoridade de forma percussiva, o que amplia ainda mais o vocabulário e nos possibilita aproveitar melhor o conteúdo do treino. É importante também observar que a última nota do padrão é uma antecipação do próximo compasso, que começa por uma pausa em todos os casos onde a figura aparece. Conforme figura 5. Neste caso usaremos esta informação também no exercício, antecipando a nota e utilizando um compasso de pausa.

Figura 4: Transcrição 1 - Variações.

Em quanto a gente batuca
Trecho 2'10"a 2'30'

Baixista: Luizão Maia Ivan Lins/Vitor Martins/Nei Lopes

Tempo ♩=100

5

9

13

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 5: Transcrição 1 - Observações

Em quanto a gente batuca
Trecho 2'10"a 2'30'

Baixista: Luizão Maia Ivan Lins/Vitor Martins/Nei Lopes

Tempo ♩=100

5

9

13

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.2 Proposta de exercício 1

Repetir padrão rítmico nas notas da escala uma por vez, antecipando a última nota.

Varição1: Distribuir a divisão rítmica do padrão nas notas da escala.

Varição 2: Distribuir a divisão rítmica do padrão nas notas da escala improvisando.

Esta proposta é utilizada por diversos músicos como: Adriano Giffone (Fica a dica Premium- Pod cast) Sandro Haick (Curso o segredo da música)

Exemplo contido na figura 5 a seguir:

Figura 6: Proposta 1 - Varição 1.

Proposta 1

Giancarlo Barletta

Baixo elétrico 

7
Baixo e. 

13
Baixo e. 

19
Baixo e. 

25
Baixo e. 

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.3 Transcrição 2

No segundo exemplo escolhi a música “Aquele um” de Djavan e Aldir Blanc do disco Alumbramento de 1980, que conta com mais uma parceria de Djavan com Aldir Blanc na música “Tem Boi na linha”, além de outra parceria muito importante na composição da música Alumbramento, que dá nome ao álbum e na gravação da música A Rosa, de Chico Buarque. O Disco ainda conta com grandes clássicos como as músicas Lambada de Serpente e Meu bem querer, canções de grande destaque na carreira do cantor.

Apesar da relevância do artista e cantor e de seus parceiros de composição no cenário da música brasileira, neste caso, a escolha deste exemplo, foi pela diversificação estilística do samba, particularidade do cantor e dos arranjos gravados em seus discos, que proporcionam uma sonoridade de samba bastante individual, com grande riqueza rítmica e timbrística, e linha de baixo que considero altamente sofisticada e cheia de elementos, proporcionando assim, um material bastante rico para pesquisa e aprendizado, além da referência pessoal e admiração do autor pelo contrabaixista Sizão Machado, que em minha opinião, em sua linguagem e maneira de tocar nos proporciona um rico material para estudo e análise de sua linguagem do contrabaixo no samba, por sua criatividade, individualidade e expressividade.

Figura 7: Transcrição 2.

Aquele um

Trecho 20" - 1'18"

Baixista: Sizão Machado

Djavan e Aldir Blanc

Tempo ♩ = 93

7

12

16

20

24

28

32

36

40

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Para esta proposta, o padrão foi escolhido por que, além de aparecer no trecho transcrito com bastante frequência, destacados por círculos em vermelho e também por conter variações, destacados por retângulos em azul, como no exemplo anterior. Na opinião do autor tal divisão aparenta ser bastante simples e como popularmente dita “quadrada”, ou seja, sem sincopes ou notas ritmicamente deslocadas, o que pode inicialmente oferecer ao aluno uma oportunidade de se apropriar de tal linguagem com facilidade e de forma rápida, porém quando aplicado em contextos musicais e dentro de uma harmonia, dialoga e enriquece bastante a linguagem, considerando ainda que, tal padrão possibilita algumas variações rítmicas proporcionadas pela inserção de uma nova subdivisão rítmica no primeiro tempo do compasso ou pela última nota sendo antecipada ligada com a primeira do próximo compasso, possibilitando assim, a referência de uma ideia bastante prática de como utilizar, modificar e reproduzir elementos já presentes em nossa linguagem adicionando novas figuras e variações rítmicas, ferramenta que pode enriquecer o vocabulário e criar diversificação rítmica na linha do contrabaixo e no estudo idiomático do samba, como podemos constatar na figura 7 a seguir:

Figura 8: Transcrição 2- Padrão escolhido e variações.

Aquele um
Trecho 20" - 1'18'

Baixista: Sizão Machado Djavan e Aldir Blanc

Tempo ♩ = 93

7

12

16

20

24

28

32

36

40

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.4 Proposta de exercício 2

Repetir o padrão rítmico sobre cadências harmônicas características do samba e/ou de alguma música. Neste caso utilizaremos uma cadência simples e bastante frequente nas harmonias de sambas, conhecida popularmente como quadrado, fazendo uma analogia ao movimento dos dedos nos instrumentos de cordas e que utiliza os grãos I vi ii V.

Etapa 1 - Apenas nas tônicas.

Etapa 2 - Distribuídas entre outras opções de notas.

Variação 1 - Notas ligadas antecipadas.

Exemplo contido na figura 8 a seguir:

Figura 9: Proposta 2 e variações.

Proposta 2

Giancarlo Barletta

Utilizando tônicas

Utilizando outras opções de notas

5

Utilizando antecipação de notas

9

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.5 Transcrição 3

Para esta proposta utilizaremos como referência um padrão rítmico do tamborim. Levando em conta que assim como outros instrumentos de percussão no samba, o tamborim tem diversas levadas e claves rítmicas, utiliza variações e improvisações que dialogam com a melodia e outros instrumentos da roda ou da escola de samba, por tanto com a finalidade de exemplificar a proposta selecionei um trecho de uma levada de tamborim bastante utilizada em gravações e rodas de samba, popularmente conhecida como “Teleco teco” devido a sua sonoridade, que lembra tal onomatopeia contida em seu nome e é considerada uma importante referência para o tamborim e para o samba em seu estudo idiomático, como ilustra a matéria do Instituto Moreira Sales em homenagem a Ciro de Sousa: “Os 110 anos de Ciro de Sousa, um dos “inventores” do Telecoteco” .

Onomatopeia do som do tamborim, o telecoteco é palavra corrente na história do samba.

Para alguns remete a um grande sucesso de Zeca Pagodinho no ano 2000 (o samba “Maneco telecoteco”, composição de Marques e Roberto Lopes). Outros talvez se recordem de um disco histórico dos cantores Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro: “Telecoteco Opus nº 1”, lançado pela Philips em 1966. Seja como for, a palavra designa também – e sobretudo – um tipo específico de samba: que não é de carnaval, muito menos de enredo. Menos corrido, ele é puladinho, requebrado, aparentado do choro e muitas vezes repicado com pausas e breques.

Por Pedro Paulo Malta Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/posts/244831/os-110-anos-de-ciro-de-sousa-um-dos-inventores-do-telecoteco> Acesso em 29 de Dezembro de 2023.

Assim como outros elementos e rítmicas da cultura popular, este recorte pode aparecer de outras formas, com outras variações, dependendo do instrumentista, leitura da interpretação e região. Aqui tomaremos como referência uma exibição de um trecho da entrevista do músico Robertinho Silva no programa Fica a Dica de Nelsom Farias.

SAMPA TELECO-TECO / ROBERTINHO SILVA Disponível em:

<https://youtu.be/2BID0FtjEUk?si=Hu3TKUzTLWOuKJOc&t=88> Acesso em 15 de Novembro de 2023.

Figura 10: Transcrição 3 - Levada de tamborim por Robertinho Silva.

Tamborim - Teleco teco

Robertinho Silva

Trancrição: Giancarlo Barletta

Cultura popular por Robertinho Silva

té - co te - lé - co te - lé - co te - lé - co té - co te - lé - co

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Neste exemplo podemos notar algumas particularidades para além da divisão rítmica, que é de certa forma bastante simples, mas que contém acentuações bastante complexas e variações com notas abafadas representadas pelo (x) e que estabelecem um padrão a cada dois compassos, elementos os quais, devemos nos ater e que podemos ou não inserir no exercício, a depender do conforto em executar tais rítmicas e nuances, podendo assim avaliar o nível de dificuldade, para melhor aproveitamento do conteúdo. A seguir indicamos na figura 10, acentuações com círculos vermelhos e notas abafadas com retângulos azuis.

Figura 11: Análise sobre rítmica do tamborim.

Tamborim - Teleco teco

Robertinho Silva

Transcrição: Giancarlo Barletta

Cultura popular por Robertinho Silva

té - co te - lé - co te - lé - co te - lé - co té - co te - lé - co

té - co te - lé - co te - lé - co te - lé - co té - co te - lé - co

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.6 Proposta de exercício 3

Neste caso também poderemos utilizar as formas de exercitar já exibidas nas propostas anteriores, tais como notas na escala ou cadências harmônicas, mudando apenas a referência base de onde foi pesquisado o padrão rítmico selecionado, ou seja, em algum outro instrumento característico do samba, no caso o tamborim. Vale também observar que pela característica do instrumento e da levada Teleco teco possuir notas abafadas, também utilizaremos este recurso como referência e a apropriação para o exercício aproveitando melhor o seu estudo idiomático da linguagem do samba a partir do tamborim.

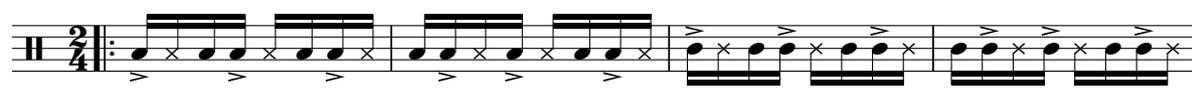
Figura 12: Proposta 3 - Escala e cadência sobre rítmica do tamborim.

Proposta 3

Giancarlo Barletta

Notas da escala

té eo te-lé-co te-lé-co te-lé-co té-co te-lé-co



5



Cadências

9 C Am⁷ Dm⁷ G⁷



Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.7 Transcrição 4

No quarto exemplo, utilizaremos como padrão rítmico um trecho retirado da melodia cantada de uma música, para isto selecionei uma canção bastante ritmada e conhecida do emblemático Grupo Fundo de Quintal, que já teve em sua formação grandes nomes do samba, tais como Jorge Aragão, Almir Guineto, Arlindo Cruz entre todos os seus outros integrantes. Destaco também a importância do grupo pelas suas dezenas de discos lançados e pela tendência de trazer novos instrumentos para o samba tais como o Banjo, introduzido por Almir Guineto e o Repique de mão desenvolvido por Ubirany.

Figura 13: Transcrição 4 - Trecho da música “Vai lá, vai lá”.

Vai lá, vai lá

Grupo fundo de quintal - Trecho 50" a 1'05'

Transcrição: Giancarlo Barletta

Moisés Santiago/Alexandre Silva/André Rocha

Tenor solo

vai-lá vai-la no ca-ci- que sam bar não fi-que de mar-ra vem cá

T. solo

não dei-xe esta on-da que-brar meu bar-co já

T. solo

vai na-ve-gar vou dar a par-ti-da-a-a

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nesta transcrição os padrões selecionados, além de se repetirem bastante na melodia, sinalizados por círculos vermelhos, apresentam rítmica bastante sincopada e com notas antecipadas e ligadas dentro do compasso e para o próximo compasso, representados por retângulo azul, no primeiro tempo aparece a figura de colcheia pontuada com semicolcheia, que é bastante utilizada na condução do contrabaixo, o que nos dá certa familiaridade, porém ela está ligada com a figura do segundo tempo que é uma figura de semicolcheia com colcheia e mais uma semicolcheia, esta última ligada para a nota do próximo tempo, tal combinação já nos oferece uma possibilidade de treino e aprimoramento da linguagem mais elaborada e desafiadora.

Figura 14: Análise frequência trecho da música “Vai lá, vai lá”.

Vai lá, vai lá
Grupo fundo de quintal - Trecho 50" a 1'05'

Transcrição: Giancarlo Barletta Moisés Santiago/Alexandre Silva/André Rocha

Tenor solo 
vai-lá vai-la no ca-ci-que sam bar não fi-que de mar-ra vem cá

T. solo 
6 não dei-xe esta on-da que-brar meu bar-co já

T. solo 
9 vai na-ve-gar vou dar a par-ti-da-a-a

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 15: Análise ligaduras trecho da música “Vai lá, vai lá”.

Vai lá, vai lá
Grupo fundo de quintal - Trecho 50" a 1'05'

Transcrição: Giancarlo Barletta Moisés Santiago/Alexandre Silva/André Rocha

Tenor solo 
vai-lá vai-la no ca-ci-que sam bar não fi-que de mar-ra vem cá

T. solo 
6 não dei-xe esta on-da que-brar meu bar-co já

T. solo 
9 vai na-ve-gar vou dar a par-ti-da-a-a

Fonte: Acervo pessoal do autor.

4.8 Proposta de exercício 4

Assim como na proposta 3, também poderemos utilizar as formas de exercitar já exibidas nos exercícios anteriores, utilizando as notas na escala e suas variações, repetindo o padrão em cada um dos grãos da escala, distribuindo a rítmica do padrão pelas notas da escala e improvisando ou utilizando cadências harmônicas, assim como notas dos acordes e notas de passagem, mudando apenas a referência base de onde foi pesquisado o padrão rítmico selecionado, aqui no caso um trecho da melodia.

Na figura 15 a seguir podemos conferir o trecho transcrito da melodia da música “Vai la vai lá” exemplificado no exercício, utilizando uma nota por vez da escala de dó maior em todo padrão, em seguida, as notas da escala distribuídas nas subdivisões do padrão rítmico e finalmente na cadência sugerida anteriormente.

Figura 16: Proposta 3 - Escala e cadência sobre rítmica da melodia.

Proposta 4

Giancarlo Barletta

Notas da escala

Baixo elétrico 

6 

10  etc...

Notas da escala destribuidas

13  etc...

Cadências

19  etc...

23  etc...

Fonte: Acervo pessoal do autor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de sugerir propostas didáticas neste trabalho, nasce principalmente, da necessidade do autor de organizar e ampliar tais conteúdos, já presentes em sua prática como professor, pesquisador e entusiasta da linguagem do contrabaixo e da música brasileira. A escolha do samba como objeto de pesquisa dentro deste contexto, se dá, não apenas pelo gosto pessoal do autor, mas também, pela busca de recursos e estratégias de ensino e aprendizagem que possibilitem o aprofundamento na linguagem, tendo em vista a complexidade e diversidade contidas em tal gênero.

Ao basear a pesquisa em conteúdos retirados do repertório são estabelecidos padrões com referências fidedignas, o que também possibilita os envolvidos a buscarem exemplos que dialoguem com seus gostos pessoais e necessidades didáticas e de aprimoramento.

O repertório como base da pesquisa, além de proporcionar conteúdo técnico, teórico e harmônico, também se destaca como um elemento de estímulo a aprendizagem musical. Tourinho (p.81) ressalta a eficácia do estímulo ao repertório preferido pelo aluno, como uma poderosa ferramenta de interesse e motivação.

A metodologia apresentada, incorporar elementos específicos da musicalidade africana na interpretação do samba, buscando a sua essência, mas ao mesmo tempo, possibilita a adaptação para os mais diversos contextos.

A proposta didática apresentada, assim como as sugestões de exercícios e a pesquisa desenvolvida, oferecem uma relevante abordagem, prática e contextualizada, para o estudo do samba no contrabaixo. Este material serve de referência e inspiração para professores e alunos desenvolverem suas próprias trajetórias de estudos e pesquisa no samba, possibilitando com que outras pessoas possam se interessar em transcrever e desenvolver mais materiais sistematizados e organizados.

O estudo direcionado pelo professor, combinado a uma organização dinâmica dos fundamentos rítmicos e melódicos, extraído do repertório, pode ser utilizado como material para práticas ativas. Essas práticas não só promovem o protagonismo do estudante, mas também estimulam a reflexão e a memorização musical. Destaca-se

a transcrição musical como uma prática benéfica, desafiando os músicos a compreenderem profundamente a estrutura e elementos das peças. Logo a prática dos exercícios propostos baseados nos padrões rítmicos extraídos de análises destas transcrições, não só reforçam tais benefícios, mas também podem possibilitar o desenvolvimento de tais conteúdos de forma direcionada e prática. Essas abordagens manifestam-se como fundamentos valiosos para o progresso musical do estudante, preparando-o para os desafios do mercado musical contemporâneo de forma prática e metódica, mas ao mesmo tempo estimulando sua criatividade e personalidade musical com respaldo em bases bem fundamentadas.

6 REFERÊNCIAS

Vídeos

Entrevista concedida a Mario Cezar Andreotti e Renato Cardoso em 05/11/2015. São Paulo. Gravação digital. Emesp-SP 2015. Parte 1 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hu_9YZ0v5os&feature=youtu.be

Entrevista concedida a Mario Cezar Andreotti e Renato Cardoso em 05/11/2015. São Paulo. Gravação digital. Emesp-SP 2015. Parte 2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLs4pUvvnv4&feature=youtu.be>

GIFONNI, Adriano. Adriano Giffoni - Ritmos Brasileiros: Samba, 9 de ago. de 2018 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xrCC3rg2WE>

HAICK, Sandro. Live OSM com Sandro Haick 25/05/21 Abertura Turma 2 "O Mundo do Forró". 25 de mai. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oUUSHoCbhic>

PAIVA, Marcus. Como tocar samba no baixo elétrico, 26 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYorPOvz0bQ>

PIPOQUINHA, Michael. De Frente ao Baião. Masterclass OSM Pipoquinha, 18 de abr. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1j0Aghp2Qg>

SILVA, Robertinho. Samba teleco-teco / Robertinho Silva, 15 de Nov. de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/2BID0FtjEUK?si=Hu3TKUzTLWOuKJJOc&t=88>

Discos

Beth carvalho. Em quanto a gente batuca. São Paulo: RCA - Victor: 1982

Djavam. Aquele um. São Paulo: EMI-Odeon Fonográfica, Industrial e Eletrônica S.A: 1980.

Fundo de Quintal. São Paulo: RGE: 1994.

Bibliografia:

Bibliografia

ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2000.

AIELLO, R. & WILLIAMN, A. (2002). Memory. In R. Parncutt & G.E. Mcpherson, The Science and Psychology of Music Performance. Oxford: Oxford University Press. (p. 167 – 180).

ANDREOTTI, Mario; CARDOSO Renato. Sizão Machado: a escola do contrabaixo brasileiro. Faculdade Campo Limpo Paulista, 2015.

BESSA, Ricardo. Dissertações e Teses sobre o Contrabaixo no Brasil: de 1992 a 2019. In: Anais do VI SIMPOM, 2020, Rio de Janeiro.

BOLAO, Oscar. O Batuque é um privilégio. São Paulo: Luniar, 2003.

CARRARO, Gadiego. O contrabaixo acústico na música popular brasileira: utilização de arranjos como ferramenta para ampliação do repertório e material didático. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

CARRARO, Gadiego. O contrabaixo acústico na música popular brasileira: utilização de arranjos como ferramenta para ampliação do repertório e material didático. UFG. Goiânia. 2014.

CONDE, Diego. O contrabaixo elétrico no samba e no pagode contemporâneos- um estudo analítico sobre novas formas de se conduzir. Universidade Federal do Pampa, 2017.

CONTRERAS-GASTELUM, Yolanda I.; LOZANO-RODRIGUEZ, Armando. Aprendizaje autoregulado como competencia para el aprovechamiento de los estilos de aprendizaje en alumnos de educación superior. Revista Estilos de Aprendizaje, v. 10, n. 10, p. 1-39, 2012.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA BRASILEIRA, Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/luizao-maia/>>. Acesso em: 10 de Maio. 2023. Às 17:00h.

DOURADO, Henrique Autran. O Arco dos Instrumentos de Cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 100p.

GOMES, Sérgio. Novos Caminhos da bateria Brasileira: Samba, baião, maracatu, ijexá, xote, frevo. São Paulo: S. Gomes, 2005

GIFFONI, Adriano. Música Brasileira para contrabaixo: Demonstração e exercícios com ritmos brasileiros; Coordenação Luciano Alves. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

LERDAHL, F and JACKENDOFF, R. The capacity for music: What is it, and what's special about it?. Cognition, v. 100, n. 1, p. 33-72, 2006.

LISI, Leandro. O conceito de clave rítmica como recurso pedagógico. Unesp. São Paulo. 2022

MARTINS, Alexandre. O ensino da leitura do ritmo musical em adolescentes: da ação à operação. Universidade federal do Paraná. Curitiba, 2014.

MATEIRO, Teresa e ILARI, Beatriz. Pedagogias em educação musical. Curitiba. Ed. Intersaberes, 2012.

MATERIAL DIDÁTICO. USC Digital, 2023. Disponível em: <<https://ead.ucs.br/blog/material-didatico#:~:text= Materiais%20did%C3%A1ticos%20s%C3%A3o%20produtos%20pedag%C3%B3gicos,livros%20at%C3%A9%20jogos%20de%20computador.>>. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

MELO MACHADO, Gabriela. Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas. 2019.

PAIVA, Marcos. As baixarias no choro e seu uso nos contrabaixos elétrico e acústico. Universidade Estadual de Campinas, 2020.

PEÇANHA, João Carlos. A trindade da música popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba. UNB. Brasília, 2013.

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

RAMOS, Teresa. Audição e imitação como estratégias de aprendizagem de um instrumento; Universidade de Aveiro, 2012.

RIBEIRO, Vanessa dos santos. Memória musical na aprendizagem informal e suas relações com os métodos ativos em educação musical. Unesp. São Paulo. 2022

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon. Bateria e Contrabaixo na Musica Popular Brasileira. Rio de Janeiro. Ed. Lumiar 2003.

TOURINHO, Ana Cristina. A motivação e o desempenho escolar na aula de Violão em grupo: Influência do repertório de interesse do aluno. Programa de pós-graduação em música universidade federal da Bahia. Salvador. 1993

TEIXEIRA, Neil Carlos. O Contrabaixo no samba. UERJ. Rio de Janeiro. 2000