

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

JEFFERSON NUNES DE AMORIM

ARTHUR MAIA E O FORRÓ: Transcrições e análises das linhas melódicas do contrabaixo
no álbum São João Vivo de Gilberto Gil

RIO DE JANEIRO

2025

Jefferson Nunes de Amorim

ARTHUR MAIA E O FORRÓ: Transcrições e análises das linhas melódicas do contrabaixo
no álbum São João Vivo de Gilberto Gil

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Cesar Vieira Merlino

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

A524a Amorim, Jefferson Nunes de
Arthur Maia e o forró: Transcrições e análises das
linhas melódicas do contrabaixo no álbum São João
Vivo de Gilberto Gil / Jefferson Nunes de Amorim. -
Rio de Janeiro, 2025.
169 f.

Orientador: Júlio Merlino.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2025.

1. Forró. 2. Contrabaixo. 3. Linha de baixo. 4.
Arthur Maia. 5. Transcrição Musical. I. Merlino,
Júlio, orient. II. Título.

Jefferson Nunes de Amorim

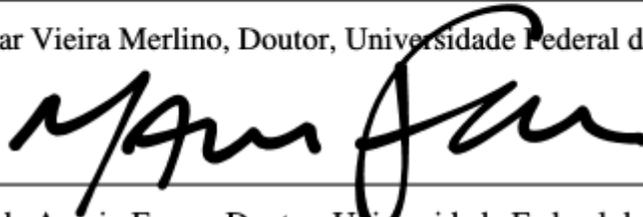
ARTHUR MAIA E O FORRÓ: Transcrições e análises das linhas melódicas do contrabaixo
no álbum São João Vivo de Gilberto Gil

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação Profissional em
Música (PROMUS), Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Música.

Aprovada em: 21 de março de 2025



Júlio César Vieira Merlino, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro



Marcus de Araujo Ferrer, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro



Fernando Novaes Duarte, Doutor, Centro de Educação Profissional – Escola de Música de
Brasília

Dedico esse trabalho à minha filha Midori Arima de Amorim, pelo tanto que ela me inspira e pelos momentos que passamos juntos, madrugada adentro, cantarolando as melodias que acabaram por se tornarem o embrião de tudo que foi realizado aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha filha, Midori Arima de Amorim, ser mais doce e irradiante de felicidade que conheço e que tanto me inspira e me mobiliza diariamente. Ao meu professor e orientador Dr. Júlio Merlino, que elevou imensuravelmente o nível da minha pesquisa, e, também, aos demais professores do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS), que compartilharam seus conhecimentos e experiências durante dois anos de trabalho. Agradeço a todos os mestrandos da turma 2023 do PROMUS por todos os momentos de troca de experiências e saberes, além dos ótimos momentos de descontração e música. Agradeço ao meu amigo, parceiro de palco e revisor das harmonias das transcrições, o guitarrista Luís Henrique Silva. Agradeço, por óbvio, aos meus pais, José Bertran P. Amorim e Darcy Nunes de Amorim, que me ensinaram a amar música e tanto contribuíram para minha carreira. Agradeço, em especial, à minha companheira Priscila Cassimiro Santiago, que tanto me ajudou nessa jornada me incentivando, revendo os textos, me ouvindo, se preocupando e, também, comemorando os resultados.

Sou mais do que grato a todos vocês.

O melhor lugar do mundo é aqui e agora. (Gilberto Gil, 1977)

RESUMO

AMORIM, Jefferson Nunes de. **Arthur Maia e o forró**: transcrições e análises das linhas melódicas do contrabaixo no álbum São João Vivo de Gilberto Gil. 2025. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025

Após um período de frustração com minhas performances ao tocar forró no contrabaixo elétrico, passei a pesquisar e ouvir diferentes gravações do gênero com o objetivo de me aperfeiçoar musicalmente. Encontrei, então, as linhas gravadas por Arthur Maia no álbum *São João Vivo ao Vivo* (2001), de Gilberto Gil, e elegi essas interpretações como objeto da pesquisa aqui apresentada. Realizei as transcrições das linhas executadas por Arthur Maia e, posteriormente, elaborei análises transversais entre elementos rítmicos característicos do gênero forró e a harmonia que conduziram suas escolhas. Em seguida, organizei as transcrições em um livro de partituras contendo minhas análises. Além do livro, produzi vídeos nos quais executei parte dessas linhas transcritas, e nos quais também teçi comentários sobre as escolhas melódicas de Arthur Maia. A dissertação que aqui apresento discorre sobre todo o processo de transcrição e elaboração do livro e dos vídeos, as técnicas utilizadas e o suporte tecnológico empregado. Fundamento as escolhas musicais e de editoração das partituras. Abordo, também, as origens e características do forró em paralelo com a história da produção do álbum objeto dessa pesquisa, a carreira de Gilberto Gil e sua amistosa relação com Arthur Maia, além de discutir sobre o processo de transcrição musical, suas motivações, objetivos, aplicabilidade, pontos positivos e deficiências. Por fim, conclui que, ao realizar as transcrições e ao me debruçar sobre elas para fazer as análises propostas, entendi melhor o gênero forró e incorporei em minha prática musical algumas das nuances interpretativas de Arthur Maia, o que colaborou para minha evolução como instrumentista. Acredito que, ao disponibilizar essas impressões no livro e nos vídeos, colaborarei com a evolução técnica e musical de todos que acessarem os conteúdos produzidos nesta pesquisa.

Palavras-chave: Forró. Contrabaixo. Linha de contrabaixo. Arthur Maia. Transcrição musical.

ABSTRACT

AMORIM, Jefferson Nunes de. **Arthur Maia and forró**: transcriptions and analysis of the melodic lines of the electric bass in the album *São João Vivo* by Gilberto Gil. 2025. Dissertation (Professional Master's in Music) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025

After a period of frustration with my performances playing forró on the electric bass, I started researching and listening to different recordings of the genre with the aim of improving myself musically. I then found the bass lines recorded by Arthur Maia on the album *São João Vivo ao Vivo* (2001) by Gilberto Gil and chose these interpretations as the object of the research presented here. I transcribe the bass lines performed by Arthur Maia and, later, I prepared transversal analysis between rhythmic elements characteristic of forró and the harmony that guided his choices. I then organized the transcriptions into a sheet music book containing my analyses. In addition to the book, I produced videos in which I performed part of these transcribed bass lines, and in which I also commented on Arthur Maia's melodic choices. The dissertation that I present here discusses the entire process of transcription and preparation of the book and videos, techniques used, and technological support employed. I justify the musical choices and editing choices of the scores. I also address the origins and characteristics of forró in parallel with the history of the production of the album that is the object of this research, Gilberto Gil's career and his friendly relationship with Arthur Maia, in addition to discussing the process of musical transcription, its motivations, objectives, applicability, positive points and deficiencies. Finally, I concluded that, by making the transcriptions and studying them to make the proposed analyses, I understood the forró genre better and incorporated some of Arthur Maia's interpretative nuances into my musical practice, which contributed to my evolution as a musician. I believe that, by making these impressions available in the book and videos, I will contribute to the technical and musical evolution of everyone who accesses the content produced in this research.

Keywords: Forró. Electric bass. Electric Bass Lines. Arthur Maia. Musical transcription.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: janela de diálogo ' <i>expression selection</i> ' do <i>software Finale</i>	39
Figura 2: janela de diálogo ' <i>expression designer</i> ' do <i>software Finale</i>	39
Figura 3: caixa de diálogo da ferramenta <i>chord</i> do <i>software Finale 27</i>	41
Figura 4: capa do álbum <i>São João Vivo ao Vivo</i> de Gilberto Gil. (Fonte: <i>scanner</i> da capa original realizado pelo autor).....	44
Figura 5: capa do álbum <i>Planeta Música</i> de Arthur Maia. (Fonte: <i>scanner</i> da capa original realizado pelo autor).....	44
Figura 6: capa do livro <i>Arthur Maia e o forró</i>	45
Figura 7: recorte do livro apresentando as diferentes fontes utilizadas nos textos deste.	46
Figura 8: notação e afinação das cordas do contrabaixo por Isaia Billé. (Fonte: Billé, Isaia. <i>Nuovo metodo per contrabbasso</i> , p. 21)	50
Figura 9: <i>scanner</i> de trecho do livro <i>Harmonia I</i> de Ian Guest com a explicação da composição das tríades maiores e menores. (Fonte: Guest, 2006, p.27).....	57
Figura 10: <i>scanner</i> de trecho do livro <i>The New Real Book</i> apresentando os diferentes tipos de acordes e as cifras adotadas pelos autores. Fonte: Sher, Bauer, Smolens e Krinitsky, 1988, p. 15.....	61
Figura 11: transcrição dos exercícios de arpejos do livro <i>Arthur Maia transcriptions</i> adaptado pelo autor. (Fonte: Pescara, 1996, p. 11).....	62
Figura 12: <i>scanner</i> de trecho do livro <i>The Real Book</i> . (Fonte: Leonard, 2004, p.36).....	63
Figura 13: <i>scanner</i> do livro <i>Colorado Cookbook</i> (1988 p.30) apresentando as cifras descritas no texto.....	64
Figura 14: <i>scanner</i> do livro <i>Colorado Cookbook</i> (1988 p.12) apresentando as cifras descritas no texto.....	64
Figura 15: foto do contrabaixo elétrico <i>Rikkers Power Bass</i> . (Fonte: Produção do autor)....	71
Figura 16: <i>print screen</i> da gravação piloto apontando as sombras provocadas pela iluminação mal realizada.	74
Figura 17: foto do estúdio de gravação dos vídeos definitivos	74
Figura 18: <i>frame</i> do vídeo definitivo de <i>Eu só quero um xodó</i> apresentando a iluminação realizada por um par de <i>softbox</i>	75
Figura 19: <i>frame</i> do vídeo definitivo de <i>Baião</i> mostrando a partitura na tela.	76
Figura 20: <i>print screen</i> da interface de edição do <i>software Cyberlink Power Director</i> com indicação dos picos de áudio no gráfico das trilhas de edição.	77

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: trecho da transcrição com indicação de corda em números romanos.	38
Exemplo 2: <i>scanner</i> de parte da página 67 do <i>Songbook</i> Gilberto Gil Volume 1 contendo trecho da partitura da música De onde vem o baião. (Fonte: Chediack, 1992, p. 67)	42
Exemplo 3: trecho de uma transcrição presente no livro <i>Arthur Maia e o forró</i> com a indicação de cordas por números romanos.	49
Exemplo 4: exercício proposto por Isaia Billé em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Billé, Isaia. <i>Nuovo metodo per contrabbasso</i> , p. 24)	50
Exemplo 5: exercício proposto por Francesco Petracchi em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Petracchi, <i>Simplified higher technique for double bass</i> , p. 5)	50
Exemplo 6: exercício proposto por Marcos Machado em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Machado, <i>Tao of Bass</i> , P. 22)	51
Exemplo 7: demonstração da síncope característica do forró criada por Adriano Giffoni para seu livro (Fonte: Giffoni, 2002, p. 26).	53
Exemplo 8: trecho destacado das transcrições do livro <i>Arthur Maia e o forró</i>	53
Exemplo 9: trecho destacado das transcrições do livro <i>Arthur Maia e o forró</i>	54
Exemplo 10: transcrição de exemplo musical do livro <i>Harmonia</i> apresentando as tríades do campo harmônico Maior. Fonte: Schoenberg, 1999, p. 75	56
Exemplo 11: cifragem das tríades extraídas do livro <i>Harmonia Funcional</i> . Fonte: Almada, 2009, p. 37.	59
Exemplo 12: exemplos de tétrades e suas representações em cifras alfanuméricas apresentadas por Nelson Faria adaptado: (Fonte: Faria, 2009, p.3).	60
Exemplo 13: representação das tétrades do campo harmônico maior, suas cifras e funções harmônicas transcritas do livro <i>Bass Solo, segredos da improvisação</i> de Nico Assumpção. (Fonte: Assumpção, 2002, p. 10)	65
Exemplo 14: representação das tétrades do campo harmônico menor harmônico, suas cifras e funções harmônicas transcritas do livro <i>Bass Solo, segredos da improvisação</i> de Nico Assumpção adaptado. (Fonte: Assumpção, 2002, p. 11)	65
Exemplo 15: trecho da transcrição com marcação de cena para gravação do vídeo piloto.....	73
Exemplo 16: Trecho extraído do livro <i>Arthur Maia e o forró</i> apresentando os momentos de silêncio utilizados por Arthur Maia para criar contrastes rítmicos nas interpretações. Fonte. Autor.....	81

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: números romanos indicando as cordas do contrabaixo e sua afinação em Hertz com a referência Lá 440Hz. Fonte: Autor.....	51
Quadro 2: indicação dos intervalos a partir da fundamental. Fonte: Autor.	57
Quadro 3: quadro extraído da dissertação de mestrado de Genil Castro apresentando intervalos, fórmulas e cifras. Adaptado. Fonte: Castro, 2010, p. 9.....	57
Quadro 4: cifras adotadas, nomenclaturas e intervalos que formam os acordes que elas representam. Fonte: Autor.....	66
Quadro 5: Parte do roteiro para gravação do vídeo piloto. Fonte: Autor.....	72

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEP-EMB – Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília

PROMUS – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

TDIC – Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação

UnB – Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 AS PERSONAGENS DA PESQUISA	17
1.1 O FORRÓ	18
1.2 GILBERTO GIL	20
1.3 ARTHUR MAIA	22
1.4 TRANSCRIÇÃO MUSICAL	23
1.4.1 Transcrição e análise musical	26
1.4.2 Técnica utilizada	27
1.4.3 Fenômeno recorrente.....	29
2 RELATO DA ELABORAÇÃO DO LIVRO	32
2.1 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO.....	33
2.1.1 <i>Softwares e aplicativos utilizados e os desafios encontrados.....</i>	<i>35</i>
2.2 DIAGRAMAÇÃO E IDENTIDADE VISUAL DO LIVRO	43
2.2.1 Capa	43
2.2.2 Estilo de texto	45
2.2.3 Informações iniciais	47
2.2.4 Margens e legibilidade das partituras	47
2.3 A BASE TEÓRICA DAS ANÁLISES E TEXTOS DO LIVRO.....	49
3 RELATO DA GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DOS VÍDEOS.....	67
3.1 COMO FORAM ESCOLHIDOS OS CONTEÚDOS DOS VÍDEOS	68
3.2 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DOS DEPOIMENTOS DO DOCUMENTÁRIO <i>VIVA SÃO JOÃO!:</i> DOCUMENTÁRIO COM GILBERTO GIL.....	86
APÊNDICE B – ROTEIRO DO VÍDEO PILOTO	88
APÊNDICE C – ORDEM DA GRAVAÇÃO DO VÍDEO PILOTO.....	91
APÊNDICE D – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – ASA BRANCA	92

APÊNDICE E – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – BAIÃO.....	96
APÊNDICE F – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – EU SÓ QUERO UM XODÓ	100
APÊNDICE G – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – XOTE DAS MENINAS	104
APÊNDICE H – ÍNTEGRA DO LIVRO ARTHUR E O FORRÓ.....	108
ANEXO 1 – CAMPOS HARMÔNICOS SUGERIDOS POR NICO ASSUMPÇÃO EM BASS SOLO: SEGREDOS DA IMPROVISACÃO	167

INTRODUÇÃO

No ano de 2018 tive a graça de me tornar pai. Em meio às virtudes de uma nova rotina, por meses, ao embalar o sono da minha filha cantarolando em sussurros, compus um sem-número de melodias, quase todas com características de xote. Para algumas dessas melodias eu acabei por finalizar a composição escrevendo arranjos e, até mesmo, algumas letras.

Nos meses seguintes convidei alguns amigos para gravarem zabumba, triângulo, sanfona e voz para quatro dessas composições, e me encarreguei de gravar as linhas de contrabaixo. Mas não me surpreendi com a minha insatisfação ao ouvir o resultado sonoro dessas linhas por mim criadas para as referidas composições. Essa inquietude no tocante à minha performance ao interpretar músicas do gênero forró foi o ponto de origem desta pesquisa.

Induzido por esta insatisfação, busquei ouvir de forma analítica diversas gravações do gênero nas quais o contrabaixo participava da interpretação das obras. Os álbuns *Domingo, Menino Dominginhos* (1976) e *Quem me levará* (1980), ambos de Dominginhos, *Gonzagão & Fagner* (1991), de Luiz Gonzaga e Fagner, e *Elba Canta Luiz* (2002), de Elba Ramalho, são algumas das gravações pesquisadas antes que se elegeisse como referência para o instrumento em questão o álbum *São João Vivo ao Vivo*¹ (2001), de Gilberto Gil, que conta com a participação do contrabaixista Arthur Maia.

Dessa forma, as linhas de contrabaixo gravadas pelo referido musicista nas músicas *Olha pro céu* (José Fernandes e Luiz Gonzaga), *Óia eu aqui de novo* (Antônio Barros), *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião da Penha* (David Nasser e Guio de Moraes), *Qui nem jiló* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião/De onde vem o baião* (Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga e Gilberto Gil), *Respeita Januário* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zedantas) e *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos) e que compõem o citado álbum, se tornaram o objeto da minha pesquisa, levando-me a transcrevê-las.

Motivaram-me, igualmente, a produzir um livro de partituras no qual exponho análises de trechos das linhas de baixo transcritas, observando elementos rítmicos característicos do gênero forró e a harmonia que influenciaram as escolhas melódicas de Arthur Maia na execução das levadas de baixo, de forma a ajudar o leitor deste produto a compreender

¹ https://open.spotify.com/intl-pt/album/5K3pszytpNWKxGAhRmyglc?si=Boue0l4UT_CNca2tFjVanw

melhor as funções, variações, criatividade e musicalidade do contrabaixo no forró, ao estilo de Arthur Maia.

O trabalho proposto tem similaridades com a publicação *The Funk Masters - The Great James Brown Rhythm Sections*, por Allan “Dr. Licks” Slutsky e Chuck Silverman (1997), porém transcrevendo apenas o contrabaixo e focando a análise nos elementos elencados acima, e não em fatos históricos, como o fizeram os referidos autores.

Para dar suporte audiovisual ao livro e às análises elaboradas, produzi vídeos nos quais executei trechos das linhas de baixo transcritas e comentei sobre elas, focando meu discurso em questões técnicas de execução, ritmo e harmonia.

No capítulo 1 dessa dissertação, apresento as personagens dessa pesquisa: A festa de São João, Gilberto Gil, Arthur Maia e a transcrição musical. Essas personagens são o âmago das transcrições, são a justificativa e o impulso para a realização do trabalho de transcrever as linhas de contrabaixo de Arthur Maia.

O capítulo seguinte é dedicado ao relato de experiência, e nele descrevo todo o processo de transcrição das linhas de contrabaixo, a produção do livro e justifico as decisões tomadas e análises musicais feitas com base na literatura escolhida como referencial.

O terceiro capítulo descreve o processo de gravação e produção dos vídeos entregues, que corresponde ao segundo produto desta pesquisa.

Ao final deste longo processo, concluí esta dissertação relatando as experiências vividas, registrando e disponibilizando estas informações aos próximos pesquisadores, musicistas, musicólogos e amantes da música, objetivando que estes relatos possam ajudá-los em suas caminhadas.

Apresento no texto que se segue os relatos de pouco mais de dois anos de trabalho pesquisando, transcrevendo, editando partituras, áudios e vídeos, diagramando livros, acertando, errando e corrigindo equívocos. Tenho a certeza de que, compartilhar tudo isso nessa dissertação e em meus produtos de mestrando profissional em música, poderá ajudar os próximos que trilharem caminhos similares aos que percorri até aqui.

1 AS PERSONAGENS DA PESQUISA

Entendo que a pesquisa aqui apresentada possui em sua base quatro estruturas de sustentação que são o âmago das transcrições, são a justificativa e o impulso para a realização de trabalho tão árduo que é transcrever as linhas de contrabaixo executadas ao vivo e registradas em áudio. São elas: O gênero Forró, Gilberto Gil, Arthur Maia e Transcrição musical.

Como relatado na introdução dessa dissertação, o motivo que me levou a transcrever as linhas de contrabaixo de Arthur Maia foi a minha insatisfação com minhas performances ao interpretar o forró em meu instrumento. Mas, antes disso, esse gênero e o que ele representa para mim como musicista foi o início de todo o processo desta pesquisa. Sendo assim, o gênero musical forró e toda a sua representação cultural e antropológica ligada ao povo da Região Nordeste do Brasil e às Festas de São João formam uma dessas quatro estruturas de sustentação, ou simplesmente personagens da pesquisa, como chamo nesse título.

Gilberto Gil é outro desses quatro personagens, por ser o artista que é, por representar a música nordestina em diferentes formas e pelo trabalho que desenvolveu nos anos de 2001 e 2002 produzindo e lançando o álbum *São João Vivo ao Vivo* e participando como o apresentador do documentário *Viva São João!*² (2002), de Andrucha Waddington.

Destacando-se como o responsável pela execução das linhas de contrabaixo transcritas nesta pesquisa, Arthur Maia – contrabaixista brasileiro que foi uma das minhas referências no início de minha carreira musical - é mais um dos quatro personagens enumerados.

O processo de transcrição em si é a quarta personagem que sustenta essa pesquisa. Afinal, por que tomei a decisão de transcrever essas linhas de contrabaixo? O que há no processo de transcrição de um material sonoro que poderia modificar a forma como eu entendia a minha performance ao contrabaixo elétrico no gênero forró?

Encontrar as respostas para esses questionamentos foram a motivação que me fizeram sair da inércia e, como consequência, produziram os frutos dessa dissertação de mestrado.

² <https://youtu.be/JZkBf-XHqnA?si=zY4eRgqt8oNJGTJh>

1.1 O FORRÓ

O entendimento do gênero forró, para a pesquisa aqui apresentada, passa pela relação dessa forma de se fazer música com a Festa de São João, festa essa que reúne vários aspectos da cultura nordestina, como a comida, a vestimenta, a religiosidade, as crenças e a música, o forró.

“Uma festa muito bonita. É a nossa festa, é o que a gente entende mesmo. É o que a gente faz com perfeição porque nós gostamos. As canções, a alegria, a claridade, a fogueira, o milho, a fartura. É o santo da fartura.” (Marinês, 2002, 40’58”). As palavras da cantora e atriz Marinês, transcritas de seu depoimento dado a Andrucha Waddington em 2001 na gravação do documentário *Viva São João!* (2002), sintetizam o sentimento do nordestino sobre a Festa de São João.

Uma festa tradicional, antiga, que “vem de uma tradição bárbara, dos povos bárbaros da Europa. Depois ela sincretiza com o cristianismo, catolicismo, aí que entra São João.” (Gil, 2002, 3’10”).

O documentário *Viva São João!*, apresentado por Gilberto Gil e dirigido por Andrucha Waddington, traz uma série de depoimentos, imagens e músicas que traduzem os significados da Festa de São João. É o povo nordestino usando suas palavras para descrever seus sentimentos sobre essa festa tão importante para eles.

Este documentário traz depoimentos de artistas que fizeram e ainda fazem a história musical dessa tradição, expondo seus saberes sobre a festa e a música, sobre o forró, e como estas manifestações culturais chegaram ao restante do país, evidenciando a importância de Luiz Gonzaga nesse processo.

É uma festa simples. Uma festa integradora com esse relacionamento profundo do homem com a natureza, essa gratidão profunda do homem com a natureza, pela colheita, pela safra, pelo alimento, pela provisão das coisas que ele necessita e a música junina no Brasil acabou virando uma coisa maravilhosa especialmente depois de Luiz Gonzaga. (GIL, 2002, 7’55”).

A Festa de São João, portanto, integra vários aspectos da cultura nordestina, como a comida, a vestimenta, a religiosidade, as crenças e a música, o forró, “que é o fruto dos vaqueiros, do aboio...é o xaxado, é xote. Tudo isso é o forró, é o genérico” (Valença, 2002, 38’09”). Essa afirmação de Alceu Valença mostra o entendimento de que a palavra forró não indica apenas um gênero musical, mas, sim, engloba vários gêneros musicais oriundos do Nordeste e representa uma série de manifestações musicais fortemente ligadas às

comemorações de São João. “O Nordeste é fortíssimo nas suas manifestações culturais, notadamente no ritmo do forró, que é o ritmo da alegria das pessoas” (Sivuca, 2002, 37’20”).

Luiz Gonzaga, no curto documentário *Luiz Gonzaga – A origem do Forró*³ (1977), remasterizado e disponibilizado no *YouTube* em 2024 por Fred Alves e Lucas Monteiro, resume o forró como “baile de trabalhador nordestino” (Gonzaga, 1977, 0’19”).

O historiador e pesquisador musical Ricardo Cravo Albin relata que o forró chegou aos grandes centros urbanos e foi disseminado para o restante do Brasil em 1910 por Catulo da Paixão Cearense, também conhecido como o ‘Poeta do Sertão’, que “inicia a sua chamada poesia sertaneja, poesia do Nordeste, fazendo dela um surto dentro da história da música popular brasileira” (Albin, 1977, 1’35”).

O antropólogo e historiador Manuel Diegues Júnior diz que o “Forró é uma expressão popular no Nordeste para referir-se a uma dança, a uma festa, em geral de gente humilde, gente pobre, e que se reúnem, pessoas que se reúnem em uma casa para dançar” (Diegues Júnior, 1977, 2’55”). Ele data o uso e registro da palavra forrobodó e da palavra forró referindo-se a essa festa popular em 1908, alegando que “a palavra original era justamente forrobodó que ainda hoje conhecemos no Nordeste. O forró é, portando, a abreviatura de forrobodó” (Diegues Júnior, 1977, 4’04”).

O músico Flávio Baião também diz que forró é a abreviação da palavra forrobodó, “que é a festa, a animação que representa toda a cultura de um povo” (Baião, 2002, 36’17”).

A palavra forró passou a ser utilizada genericamente como uma expressão musical, englobando tanto o baile dançante quanto as músicas tocadas neste, quando o pernambucano Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro e fez estrondoso sucesso com o baião, lançando este gênero como sinônimo de um conjunto de gêneros satélites do sertão, como o xaxado, o xote e o arrasta-pé (REBELO, 2007, p.2).

Gilberto Gil destaca que Luiz Gonzaga foi o responsável por popularizar a música nordestina, “levou pra canção popular e foi uma coisa que deu partida pra vários outros aproveitamentos de várias outras manifestações folclóricas de outras regiões também.” (Gil, 2002, 21’15”). Sivuca reforça alegando que Luiz Gonzaga “foi quem fez com que o zabumba e o triângulo fossem tocados pela primeira vez em uma estação de rádio no Sul” (Sivuca, 2002, 22’20”); e ainda ressalta que, antes de Luiz Gonzaga levar para o Rio de Janeiro a música do sertão, “até o nordeste vivia do que se tocava no Rio e São Paulo, e o Gonzaga fez a operação

³ https://youtu.be/_w14svdQtHA?si=RDfIGfL2QfUth8OF

inversa. Levou a música nordestina para o Sul e conseguiu fazer um sucesso fora de série” (Sivuca, 2002, 22’20”).

O forró, tal qual todas as suas variantes, é um gênero musical brasileiro relevante, e artistas, músicos e compositores do gênero alcançaram reconhecimento nacional. É o caso de Luiz Gonzaga, Dominginhos, Marinês, Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil e muitos outros.

Podemos dizer então que “o termo forró, a princípio, designa a festa onde se dança, se toca, enfim, onde há diversão. Mas não qualquer festa, qualquer música. Deve ser uma sequência de ritmos nordestinos” (Quadros Junior e Volp, 2005, p.2), e o álbum *São João Vivo ao vivo* (2001) é exatamente uma festa de ritmos nordestinos que junta três notoriedades musicais em um único produto: O forró, Gilberto Gil e Arthur Maia.

Nesse álbum, o forró é apresentado no palco de forma magistral por Gilberto Gil e seus músicos: Gustavo de Dalva e Marcio Brasil na percussão, Carlos Malta tocando pífano, flauta e sax soprano, Cláudio Andrade nos teclados, Sergio Chiavazzoli tocando guitarra, bandolim, viola de 12 cordas e banjo, Jorginho Gomes no zabumba, Cicinho no acordeom, Ângela Lobo e Tita Alves nos vocais e Arthur Maia no contrabaixo. No repertório estão presentes títulos clássicos do forró, como *Respeita Januário* (Luiz Gonzaga) e *O xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), fazendo com que o recorte que aqui propus tenha relevância musical e histórica para se produzir um conteúdo importante para o contrabaixo brasileiro e para a música brasileira como um todo.

1.2 GILBERTO GIL

Gilberto Gil vai com sua música para além do forró. Possui em seu cancioneiro várias composições deste gênero, inclusive em parceria com Dominginhos, como nas músicas *Abri a porta*⁴ e *Lamento sertanejo*⁵.

Sobre *Abri a porta*, por exemplo, Gilberto Gil diz que a canção não teve uma musa, ele simplesmente tinha que escrever a letra para a música de Dominginhos e assim o fez. “Abri a porta, o primeiro verso que saiu e que puxou o resto...A letra, toda, possui um sentido econômico, nas frases pequenas, minimalistas, feitas de acordo com a própria música.” (Rennó *apud* Gilberto Gil, 2022, p.221).

Em entrevista para a atriz Fernanda Torres (1965), no *podcast* original da *Deezer* “A *playlist* da minha vida”, Gilberto Gil conta que seu primeiro instrumento foi uma sanfona

⁴ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2eiAyOIUKz9wUKigb9IXmS?si=6c25599812824033>

⁵ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4zzqBCyk5KMm0c8LuMtNbl?si=3f6c20ab03714058>

que ele pediu de presente para sua mãe quando ele ainda era garoto com 9 anos de idade “absolutamente, completamente” (Gil, 2023, 4’20’’) influenciado por Luiz Gonzaga.

Nessa entrevista Gil conta como a música do sertão é importante em sua formação musical. Suas lembranças musicais mais remotas remetem aos sons dos violeiros na feira do mercado em Ituaçu-BA, “eles cantando aquelas modas nordestinas, aquelas modas sertanejas, do Nordeste” (Gil, 2023, 7’10’’).

O início de sua carreira musical foi ouvindo a música do sertão e seu primeiro instrumento foi a sanfona, fatos que influenciam suas composições, como ele mesmo, Gilberto Gil, conta: “ali na introdução do *Expresso 2222* você tem o resfulego transposto pro violão. Resfulego que foi Gonzaga que inventou” (Gil, 2023, 14’55’’). Resfulego, segundo o próprio Gilberto Gil, é o “jogo de fole”, a técnica de se movimentar o fole para a sanfona produzir o som.

Antes de ser Ministro da Cultura do Brasil (2003 a 2008) e muito antes de se tornar Imortal da Academia Brasileira de Letras (2022), Gilberto Gil já havia escrito a maior parte de suas mais de quinhentas músicas. “Gilberto Gil foi uma das figuras máximas daquela geração de artistas⁶, entre os quais se mantem como um dos mais sensíveis e inventivos músico-poeta, modelar para as gerações que depois dele vieram, e para as vindouras” (Rennó, 2022, p.9). Carlos Rennó (2022) segue descrevendo a grandeza de Gilberto Gil quando diz que ele se tornou “uma das mais fortes expressões populares da nossa época, em nosso país, bem como da moderna música-poesia popular brasileira” (Rennó, 2022, p.9).

Sua obra é grandiosa, mas nossa atenção está no início do século XXI, quando Gilberto Gil trabalhou na trilha sonora do filme *Eu, tu e eles* (2000), dirigido e produzido por Andrucha Waddington. Entre várias outras canções nordestinas que fazem a trilha sonora do filme estão: *Óia eu aqui de novo* (Antônio Barros), *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião da Penha* (David Nasser e Guio de Moraes), *Qui nem jiló* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e a música principal da produção cinematográfica, que é *Esperando na janela* (Manuca Almeida, Raimundinho do Acordeom e Targino Gondim). Todas estas canções foram regravadas em 2001 no álbum objeto de estudo dessa pesquisa, o *São João Vivo ao Vivo*.

Antes de lançar este álbum, Gil fez, em agosto de 2000, “uma histórica apresentação na Feira de São Cristóvão – tradicional reduto nordestino no Rio de Janeiro” (Fróe, 2002, p. 2) e saiu em turnê acompanhado por Waddington, que passou a gravar as imagens e entrevistas

⁶ “Na década de 1960, uma estirpe rara de compositores-letristas e compositores brasileiros alterou o conceito estético que se fazia da letra de música entre nós, alcançando esse gênero ao status de poesia” (Rennó, 2022, p.9)

para o filme *Viva São João*, lançado em 2002, fechando a trilogia (o filme *Eu, tu e eles*, o álbum *São João Vivo ao Vivo* e o documentário *Viva São João!*) sobre a Festa de São João e a música nordestina. Trilogia esta que tanto contribuiu para esta pesquisa.

1.3 ARTHUR MAIA

Não sei precisar o ano, 2003 ou 2004, mas a primeira das três vezes que me encontrei pessoalmente com Arthur Maia foi no *workshop* que ele ministrou no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) para divulgar seu então mais recente álbum, *Planeta Música*⁷ (Cabeça Dura Records, 2002). Eu já tocava profissionalmente e já conhecia o seu trabalho, mas vê-lo pessoalmente, assistir ao vivo e bem de perto sua técnica, inventividade e musicalidade e ouvi-lo falar tão apaixonadamente sobre música deu-me a certeza de que a música tinha que ser a minha profissão.

Anos depois eu voltei a encontrá-lo no camarim do Goiânia *Jazz Festival*, na capital de Goiás, e, posteriormente, em um festival de música produzido pelo baixista Hamilton Pinheiro, em Brasília. Nesses encontros pude constatar o que os amigos de Arthur sempre falam a seu respeito: uma pessoa alegre, de bem com a vida, conversador, cheio de história para contar. Um ser humano e um musicista admirável.

Arthur Maia tem em seu curriculum trabalhos com artistas como Ivan Lins, Jorge Ben Jor, Gal Costa, Djavan, Dominginhos e Gilberto Gil, além de três álbuns solos e de ter feito parte de bandas importantes, como a Black Rio e a Cama de Gato. Também foi o ganhador de um prêmio Sharp em 1991 como “revelação instrumental” com seu primeiro álbum solo, “Maia” (1990).

Em uma conversa que tive com Gilberto Gil em São Paulo no ano de 2022, ele me contou a história de como conheceu Arthur Maia, a quem chamava de “amigo de longas datas”. Essa história Gilberto Gil já contou em entrevistas, mas foi uma experiência e tanto ouvi-lo recontá-la enquanto ele saboreava um *mousse* de maracujá no restaurante *Camélia Ôdôdô*. Em resumo, o produtor Liminha, que estava dirigindo os trabalhos da gravação do álbum de Gilberto Gil *A raça humana* (Warner Music Brazil, 1984), convidou Arthur Maia para gravar o solo de baixo na música *Vem morena* (José de Souza Dantas Filho e Luiz Gonzaga), e assim apresentou um ao outro. Foi aí que iniciaram uma amizade de décadas e, juntos, fizeram inúmeros shows, turnês, gravações e parcerias.

No álbum *São João Vivo ao Vivo*, Arthur Maia mostra toda sua musicalidade

⁷ <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0mSIIT1uA2X12y2nqjtuw5?si=jkp8p4e1RVOt-iWXqLORdw>

tocando o forró. Tenho que dizer que, na sua antiga videoaula⁸, Arthur Maia diz que “o baião é simplesmente um estilo, não tem técnica e nem requer nenhum outro conhecimento de harmonia” (Maia, sem data, 53’56’’). Não obstante essas palavras, suas linhas de contrabaixo tocando o forró nesse álbum apresentam técnica instrumental apurada, além de demonstrarem muito conhecimento harmônico em soluções criativas nos “caminhos” que o baixo percorre para encadear os acordes. Apresento parte disso nos produtos desta pesquisa.

1.4 TRANSCRIÇÃO MUSICAL

Neste subtítulo discorro sobre alguns aspectos acerca das razões pelas quais transcrevemos música e porque, ao me deparar com um desgosto exacerbado sobre minhas próprias linhas de contrabaixo no gênero forró, eu simplesmente achei que seria necessário transcrever as linhas de referido instrumento em gravações deste gênero as quais elegi como referência para tal.

Em busca de algumas respostas para as minhas indagações, recorri a dois de meus professores dos tempos de Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), pelos quais tenho muita admiração e respeito por tudo que pude aprender com eles na música e na vida.

Conversei com Oswaldo Amorim e Paulo Dantas, professores de contrabaixo acústico popular e contrabaixo elétrico do CEP-EMB, utilizando uma entrevista semiestruturada enviada por mensagem de texto via aplicativo *WhatsApp*, e solicitei a eles respostas por mensagens informais de áudio, como se estivéssemos em uma “conversa de corredor” num intervalo entre aulas.

As perguntas enviadas foram:

Transcrever música fez ou faz parte da sua rotina de estudos e trabalho como instrumentista?

Em que aspectos você acredita que transcrever uma música te ajuda a se tornar um instrumentista melhor?

Como é o seu processo de transcrição?

Transcrever música é uma atividade que você incentiva os seus alunos a realizarem?

⁸ <https://youtu.be/y5Hn3svw8mA?si=YFKyncnQXedQEPZu>

Como é feita a escolha da música ou trecho musical, os objetivos e a dinâmica com o estudante nesse tipo de atividade?

Oswaldo Amorim enviou suas respostas por mensagens de áudio no próprio *WhatsApp* e é possível ouvi-las na íntegra no endereço eletrônico aqui indicado⁹. Já Paulo Dantas preferiu valer-se de respostas escritas e encaminhá-las por mensagens também através daquele mesmo aplicativo de celular. A íntegra das respostas de Dantas está acessível no endereço eletrônico indicado¹⁰.

A literatura estudada para a confecção desse texto traz diferentes abordagens sobre a transcrição musical, além de pontos sobre os quais parecem ter chegado a um consenso e concordam quanto à fragilidade do sistema de escrita musical, que não é capaz de registrar a totalidade de um evento musical. Sobre isso, Ribeiro (2006) afirma que “nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro”, e ainda exalta que “toda notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas” (Ribeiro, 2006, p. 2). Merlino (2019) é ainda mais taxativo quando diz que “não há como existir, como alguns argumentam, algo como uma transcrição fiel”. Seguindo nesse sentido, Rusch, Salley e Stover (2016) afirmam que “uma transcrição, portanto, é um ato analítico que diz muito mais sobre a experiência do transcritor em relação ao objeto transcrito do que sobre a música que está sendo transcrita”, e seguem concluindo que “transcrição, então, deve ser sempre entendida como uma forma de interpretação” (Rusch, Salley, & Stover, 2016, p. 2).

Ainda nesse sentido, Wrinkler diz que suas “atividades como transcritor são menos parecidas com as de um físico fazendo leituras de instrumentos do que com um tradutor traduzindo um poema de um idioma para outro (Wrinkler, 1997, p. 194).

Não são poucos os argumentos encontrados em trabalhos de diversos autores contra o uso de transcrições em pesquisas acadêmicas. Dentre eles destaca-se, por exemplo, a ideia de que, com o advento das mídias digitais de gravação, as transcrições teriam se tornado obsoletas, já que o áudio gravado de uma performance musical seria muito mais informativo do que uma transcrição. (MERLINO, 2019, p. 98)

Então, o que é transcrição musical?

Vou ao encontro de Ribeiro (2006), que entende que “o termo transcrição deve ser entendido como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original”, independentemente se é em um sistema de notação, uma gravação ou até mesmo uma

⁹ Amorim

¹⁰ Dantas

performance, e isso implica em uma “série de escolhas, ensinadas, escolhas criticamente informadas, resumindo, um ato de interpretação” (Ribeiro, 2006, p. 1).

Stanyek (2014) diz que “transcrição é frequentemente conceitualizada como trabalho árduo que envolve uma forma quase ritualística de repetição, uma relação devocional intensificada com a música e o som” (p. 108), considerando que se trata de um trabalho “dedicado de inscrever o audível numa forma visual” (Stanyek, 2014, p. 109). Sendo assim, Staniek entende que a transcrição como produto resultado de investigação é uma credencial de propriedade de controle, ou, segundo Merlino (2019), “como uma espécie de troféu a ser colecionado pelos pesquisadores” (p. 99).

Não tenho a pretensão de obter troféus transcrevendo as linhas de contrabaixo de Arthur Maia. A ideia inicial de transcrever essas linhas era a de me apropriar musicalmente da forma como Arthur interpretava o forró no contrabaixo, e acredito que esse ímpeto que tive por transcrever esses *grooves* decorre da influência dos meus professores. Amorim, em resposta às perguntas que fiz, argumenta que “o estudo de reprodução de um solo ou uma levada enriquece demais o vocabulário, a parte estilística do aluno e a parte de expressividade”, o que converge com as palavras de Rusch, Salley e Stover (2016) quando esses afirmam que “os músicos normalmente fazem transcrições de performances de *jazz* para aprender coisas sobre essas performances e para compreender a “linguagem” de um solista”, algo muito mais próximo dos meus objetivos quando iniciei as transcrições do álbum *São João Vivo ao Vivo*. Acresço, ainda, a esses objetivos, o de utilizar esse aprendizado em minha própria forma de fazer música, assim como fazem outros músicos que “frequentemente aplicam o que aprendem no processo (de transcrição) às suas próprias improvisações e composições” (Rusch, Salley, & Stover, 2016, p. 2).

Para Amorim, transcrever música é fundamental para o aprendizado da linguagem musical de cada gênero, estilo ou intérpretes, por conseguinte ele sugere aos seus alunos que transcrevam linhas de contrabaixo e solos dos estilos que estão sendo trabalhados durante as aulas. “Se estamos trabalhando samba, é evidente que ele (o aluno) vai ter que transcrever linhas do Luizão Maia, do Sizão Machado, do Jamil Joanes, e se a gente está falando de transcrição de *walking bass*, eu vou passar transcrições de Ray Brown, Ron Carter entre outros.”

Amorim enfatiza a importância da transcrição para o aprendizado e crescimento musical dos instrumentistas, dizendo que “quando a gente tira uma linha, tira um solo, a gente não está só tirando as notas que ali estão, a gente está tirando todo um estudo, toda uma interpretação daquele instrumentista, ou seja, uma bagagem que a gente acaba se apropriando”.

Dantas caminha sobre a mesma trilha afirmando que “transcrever ajuda a aprimorar na compreensão de uma linguagem musical, a percepção rítmica, harmônica”.

Aprimorar-me musicalmente em um gênero musical específico foi minha intenção quando comecei as transcrições aqui tratadas, e esse parece ser o objetivo principal dos instrumentistas que usam desse recurso. As palavras de Dantas não deixam dúvidas sobre esse foco quando ele diz que transcreve “com o objetivo de tocar com maior precisão a execução de terceiros e, conseqüentemente, desenvolver a habilidade no instrumento baseado num estilo musical”.

Pragmático, Merlino (2019) diz que entende transcrição “como uma representação notacional para análise, principalmente, de informações tonais (considerando todos os aspectos do emprego de sons “tonais”, ou seja, com altura determinada) e rítmicas” (p. 98). Essa ideia corresponde exatamente à segunda parte dos meus objetivos, quando decidi que o estudo transcrito das linhas de contrabaixo de Arthur Maia se tornariam um livro, um produto oriundo de uma pesquisa acadêmica, o que é também um dos propósitos da transcrição descritos por Rusch, Salley e Stover (2016), quando dizem que “uma transcrição representa visualmente a informação sonora (geralmente de uma gravação sonora) para facilitar atos analíticos ou comparação *inter-corpus*” (p. 2).

1.4.1 Transcrição e análise musical

A transcrição musical é uma forma de se obter um texto que torna possível “a observação de elementos que podem ser extremamente elusivos à escuta” (Merlino, 2019, p. 100). Esses elementos se clarificam quando expostos em texto, facilitando diferentes tipos de análises. “A análise musical, tal como praticada pelos teóricos musicais, permanece ligada à heurística visual da partitura” (Rusch, Salley, & Stover, 2016, p. 4).

Para meu produto de pesquisa de mestrado, estou elaborando um livro de transcrições com análises transversais entre elementos rítmicos característicos dos gêneros em voga e a harmonia que conduziram as escolhas de Arthur Maia na execução das linhas de baixo gravadas, sendo-me fundamental “trazer para o papel” o som gravado por Arthur Maia, a fim de ilustrar e exemplificar o que está sendo falado sobre os trechos musicais analisados. Rusch, Salley e Stover (2016) descrevem essa problemática dizendo que “qualquer teórico musical que trabalhe com música não baseada em partituras, a transcrição constitui frequentemente um passo inicial necessário no processo interpretativo, tanto para a verificação analítica como para o capital institucional” (p. 4), porém nunca me afasto da consciência de que a transcrição é uma referência da música em si e de que “nada irá substituir a experiência musical em seu contexto”

(Ribeiro, 2006, p. 4).

1.4.2 Técnica utilizada

Abordarei nos próximos parágrafos a forma como costume proceder para realizar a transcrição de um material sonoro, seja um *riff*, um *groove*, um solo, ou mesmo uma linha completa de contrabaixo em uma música qualquer, como é o caso do processo da pesquisa em andamento para a elaboração do produto final do presente curso.

De forma geral, meu processo de transcrição de melodias segue algumas etapas, que são: escuta atenta e analítica, execução no instrumento da melodia ouvida, escrita apenas do ritmo, escrita das alturas, revisão, correção e edição, sendo que o tempo demandado e a imersão necessária para cada etapa vai depender da complexidade melódica e harmônica do material sonoro, do tamanho desse material (um *riff*, quando longo, possui quatro compassos, e as músicas do disco do Gilberto Gil duram em média quatro minutos, podendo ocupar duzentos e sessenta compassos) e da qualidade da gravação que estou utilizando no processo de transcrição.

Rusch, Salley e Stover (2016) descrevem dois processos complementares de transcrição: transcrição auditiva (*aural transcription*) e transcrição notada (*notated transcription*).

“A transcrição auditiva refere-se ao processo incorporado de aprender e memorizar uma ou mais partes de uma gravação de ouvido” (Rusch, Salley, & Stover, 2016, p. 5), um conceito muito próximo ao que eu chamo de escuta atenta e analítica. Não obstante, em meu processo de transcrição é essencial que eu consiga executar em meu instrumento o material sonoro em estudo, antes de seguir para a etapa de notação, sendo esse procedimento uma ponte entre a transcrição auditiva e a transcrição notada. Destaque-se que a imersão nas características mais subjetivas da interpretação musical dada na gravação a ser transcrita é aprofundada pela prática.

Desta feita, eu não passo para a etapa de notação sem que eu tenha conseguido reproduzir esses sons. Tal abordagem tem relação direta com as palavras de Amorim, quando ele diz que, quando vai tirar uma música, ele não se preocupa apenas com as notas, “eu me preocupo essencialmente com a maneira com a qual as mesmas (*sic*) são tocadas”.

Uma vez apreendido o material sonoro e eu me sentindo capaz de executá-lo em meu instrumento, eu procedo à escrita observando apenas o ritmo, para depois ocupar-me em escrever as alturas. Esse procedimento como um todo pode ser englobado na concepção de

transcrição notada de Rusch, Salley e Stover (2016), que a define como “o processo de seleção, aumento ou criação de símbolos visuais para representar componentes sonoros percebidos na transcrição auditiva” (p.5).

Revisão, correção e edição são os processos finais, ressaltando que na edição os conhecimentos dos *softwares* de edição de partitura são especialmente mais necessários do que os conhecimentos musicais. A minha busca aqui é entregar uma partitura equilibrada entre informações importantes para a interpretação do texto e sua legibilidade, ou seja, ajudar o músico que irá interpretar a música transcrita a chegar próximo ao resultado sonoro que deu origem à essa partitura, e, concomitantemente, não atrapalhar a leitura fluida dos elementos da partitura colocando informações em demasia.

Fazendo uma análise teórica, quando a transcrição é finalizada em partitura, o objetivo é entregar ao músico intérprete, seja ele um estudante de música, ou um musicista mais experiente, ou um etnomusicólogo, um material com informações interpretativas importantes e legibilidade fluida, consciente de que “toda a tentativa de gravação ou transcrição incorre numa inevitável separação entre música e contexto no qual ela é criada, executada ou intencionada” (Ribeiro, 2006, p. 6), e de que a transcrição produzida é uma referência ao material sonoro original e nunca o substituirá.

A seguir, descrevo os suportes tecnológicos que habitualmente utilizo no meu processo de transcrição.

Para facilitar a escuta das linhas de baixo que muitas vezes ficam “escondidas” ao som de outros instrumentos na gravação, utilizo a *Digital Audio Workstation*¹¹ (*DAW*) *Studio One 5*¹², da *Presonus*¹³, e seus *plug-ins*¹⁴, simuladores de equalizadores¹⁵ que me permitem manipular a gama de frequências do áudio em estudo, bem como a sua ferramenta que permite

¹¹ *Digital Audio Workstation (DAW)* ou estação de trabalho de áudio digital, são *softwares* de produção musical dotados de muitas ferramentas que possibilitam gravar, editar, misturar, somar, equalizar, modificar sons, escrever partituras e notas em formato MIDI. São os *softwares* utilizados em estúdios profissionais e em *home-studios* para gravação de música. (FERREIRA, 2019)

¹² O *Studio One* é um aplicativo inovador de criação e produção musical para *macOS* e *Windows*. Fontes das informações: *Studio One reference Manual* pag. 1 disponível em <https://www.manualpdf.com.br/presonus/studio-one-5/manual?p=1> Último acesso em 9 de julho de 2023. Tradução minha.

¹³ Fundada em 1995 por Jim Odom e Brian Smith, a *Presonus Audio Electronics, Inc* é uma empresa americana que desenvolve e produz *hardwares* e *softwares* para musicistas, criadores de conteúdo, produtores e engenheiros de áudio. Fontes das informações: <https://legacy.presonus.com/about> Último acesso em 9 de julho de 2023. Tradução minha.

¹⁴ *Plug-ins* são aplicativos de *softwares* executados em uma *DAW*. Mais comumente, *plug-ins* referem-se a efeitos, como reverberação e equalizador. Fontes das informações: <https://legacy.presonus.com/learn/technical-articles/Glossary> Último acesso em 9 de julho de 2023. Tradução minha.

¹⁵ Um equalizador, ou EQ, é um filtro que permite ajustar o nível de volume de uma frequência ou faixa de frequências dentro de um sinal de áudio. Fontes das informações: <https://legacy.presonus.com/learn/technical-articles/What-Is-a-Parametric-Eq> Último acesso em 9 de julho de 2023. Tradução minha.

diminuir a velocidade da gravação, possibilitando, assim, aferir com mais precisão as notas tocadas.

Faço digitalização e a diagramação das partituras em um computador *Desktop Dell G3*, com processador Intel Core i5 nona geração de 2.40GHz, 16 *gigabytes* de memória RAM e sistema operacional *Windows 11 Home Single Language 64 bits*, utilizando o *software Finale 27*, que dispõe de ferramentas que permitem uma manipulação precisa da escrita musical, bem como a diagramação gráfica e textual das transcrições.

1.4.3 Fenômeno recorrente

Transcrever solos, melodias, *riffs*, *grooves*, acordes e linhas inteiras de contrabaixo fizeram parte da minha vida de músico desde o princípio. Logo quando comecei a tocar contrabaixo elétrico, por conta própria resolvi transcrever a linha de contrabaixo gravada por John Edward Illsley (1949) no fonograma *Sultans of swing (Vertigo-Warner Bros 1978)*, uma composição de Mark Freuder Knopfler (1949), interpretada pela banda *Dire Straits*. Foi um desafio e tanto à época, mas, desde então, percebi que, quando eu transcrevia as levadas de contrabaixo, eu conseguia uma intimidade maior com aquele material musical, tal qual assevera Wrinkler em *Writing ghost notes: the poetics and politics of transcription*.

Quando transcrevo, estou interagindo com a música. Concentro minha atenção em cada acontecimento, esforçando-me para ouvir o que os músicos estavam fazendo, comparando o que ouço com o que consigo reproduzir, com o que consigo representar no papel, aguçando minha consciência sobre as nuances e detalhes que escapam à transcrição. [...] nem sempre consigo verbalizar ou anotar o que aprendo nesse processo, mas sinto que a música vai me moldando, me mudando, à medida que vou avançando. (WRINKLER, 1997, p. 200)

“A transcrição também é um ato, um modo de atuação muito específico” (Stanyek, 2014, p. 108), uma técnica que pode desenvolver diferentes habilidades nos músicos e por isso sua prática permanece viva na atuação dos estudantes de música e dos músicos profissionais.

Seja como for, para os jazzistas as transcrições sempre constituíram uma poderosa ferramenta no aprendizado da improvisação assim como também fora para os músicos europeus dos séculos XVII e XVIII, com respeito ao aprendizado da composição. Transcrever solos improvisados de outros músicos e memorizá-los, imitando o máximo o artista cujo solo foi transcrito, representa até os dias de hoje uma prática padrão entre os estudantes de improvisação jazzística, por meio da qual o transcritor se familiariza com o estilo de outros artistas mais experientes. (MERLINO, 2019, p. 101)

Observei na literatura consultada e nas entrevistas realizadas que os motivos que

levam os músicos a transcreverem são variados, todavia a intenção de se auto aprimorar em um determinado estilo, gênero musical ou forma de se interpretar música de um determinado artista é o principal motivador para dedicar-se a ela, notadamente para os músicos que trabalham e estudam gêneros musicais que não vêm de um contexto de escrita musical, ou seja, os gêneros musicais de tradição oral. Assim entendemos que, para esse grupo de transcritores “a principal utilidade da transcrição é o processo, não o produto” (Wrinkler, 1997, p. 200).

Note-se que “a transcrição praticada por músicos de *jazz* é geralmente uma habilidade autodidata” (Rusch, Salley e Stover, 2016, p. 1), e as técnicas para tal são tão variadas quanto o número de musicistas realizando transcrições. “Não existem convenções claras sobre o que conta como uma transcrição “razoavelmente completa”, nem um conjunto de práticas recomendadas (ou mesmo sugeridas) para capturar com precisão as nuances da música executada em notação escrita”. (Rusch, Salley e Stover, 2016, p. 1)

Nas páginas anteriores, apresentei meus procedimentos de transcrição englobando minha prática com a teoria dos dois processos complementares de transcrição: transcrição auditiva (*aural transcription*) e transcrição notada (*notated transcription*) de Rusch, Salley e Stover (2016). Já Dantas resumiu seu processo afirmando que utiliza duas ferramentas: “uma para a manipulação do fonograma e outra para escrever a partitura. Basicamente eu abro o arquivo de áudio, diminuo o andamento e seleciono o trecho a ser escutado. Aprendo a tocar o trecho e transcrevo no aplicativo de edição de partituras” (2024). Por conseguinte, observo que comungamos do entendimento de que, antes de escrevermos a partitura, faz-se necessário que aprendamos a tocar em nossos instrumentos a música que estamos prestes a transcrever.

Amorim narra que, no início de sua carreira, quando ainda não conhecia a escrita musical, seu objetivo era aprender as notas e acordes das músicas: “Eu ficava ali, voltando a fita, voltando o disco para tentar identificar aqueles acordes, aquelas notas”. Na sequência, havia uma preocupação com a interpretação musical e um processo de repetição até se conseguir reproduzir com maior grau de precisão o material sonoro estudado. Numa fase mais avançada de conhecimentos musicais, para cumprir demandas da especialização e mestrado em música ou por vontade própria, e “voltado para a transcrição no papel”, Amorim diz que seu processo era ouvir e já ir escrevendo “sem aquela primeira preocupação de tocar da maneira que o instrumentista estivesse tocando”. Em sendo assim, a prioridade era passar para o papel o material sonoro e “depois que eu tivesse tirado, transcrito ela na partitura é que eu ia realmente aprender a tocar no instrumento e tirar a maneira com que o baixista ou o solista interpretavam aquele solo”.

Mesmo com os muitos argumentos contrários ao uso da transcrição na pesquisa

acadêmica, como enfatizou Merlino (2019), na prática diária dos músicos profissionais e dos estudantes de música, esse rito, esse “ato teológico” (Stanyek, 2014, p. 110), essa prática musical solitária e desafiadora segue fazendo parte do desenvolvimento musical de inúmeros musicistas de maneira importante. O consumo das partituras e análises oriundas dessa prática é permanente, havendo *sites* na *internet* exclusivos para a disseminação desses materiais, como o *freebasstranscriptions.com*¹⁶, por exemplo. Nesse diapasão, a academia vem elucidar sobre esse fenômeno.

¹⁶ <https://freebasstranscriptions.com/transcriptions/>

2 RELATO DA ELABORAÇÃO DO LIVRO

Nos próximos títulos e subtítulos desta dissertação, discorrerei sobre a elaboração do livro *Arthur Maia e o forró*.

Trata-se aqui de um relato de experiência no qual discorrerei sobre os *softwares* que utilizei para editar as partituras e outros dos quais fiz uso na diagramação do livro, bem como sobre as várias fontes que me inspiraram, desde a criação da capa, a escolha do conteúdo e das partituras, a linguagem de escrita, a identidade visual e os conteúdos teóricos musicais que preenchem as suas páginas.

Tentei conectar todos os elementos do livro aos conteúdos que deram origem a ele: o álbum *São João Vivo ao Vivo*, a festa de São João, o próprio Gilberto Gil e Arthur Maia. Sendo assim, as cores, os elementos visuais extra partituras, o estilo de texto e linguagem, tudo foi escolhido de forma a remeter-se a estes elementos.

A título de exemplo, a capa, como explicarei de forma mais abrangente na sequência deste texto, foi inspirada nas artes das capas dos álbuns *São João Vivo ao Vivo*, de Gilberto Gil, e do álbum *Planeta Música* (Cabeça Dura Records, 2002), de Arthur Maia.

O estilo de texto e linguagem mais descontraídos também fazem essa ligação com os elementos apontados anteriormente. Nas análises apresentadas antes de cada transcrição, eu fiz uso de expressões típicas do povo nordestino, como “ô arranjo bom da gota serena!”, além de usar expressões pertencentes ao linguajar dos musicistas, como “toca para a música” ou “defendendo a harmonia”.

Busquei inspiração em escritos e métodos que me acompanham há anos e me ajudaram sobremaneira a me tornar o musicista que sou hoje, tais como *Música brasileira para contrabaixo 1 e 2* (1997 e 2002), de Adriano Giffoni, e *Bass solo, Segredo da improvisação* (2002), de Nico Assumpção. Essas e outras obras ajudaram-me a escolher quais informações figurariam no início do meu livro introduzindo o conteúdo principal, além de fundamentarem todos os conteúdos teóricos musicais dos quais tratei em minha publicação.

Influenciado pela disseminação massiva de informações que as novas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) possibilitam atualmente, decidi distribuir meus produtos resultados de mestrado profissional gratuitamente e em formato digital. Essa decisão acabou por refletir muito na diagramação, no conteúdo e na abrangência do livro e dos vídeos.

Todos os produtos oriundos dessa pesquisa estão disponíveis no sítio da internet do PROMUS e em minhas redes sociais.

2.1 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

No meu dia a dia, como músico profissional, frequentemente, no início de cada semana, recebo uma lista contendo cerca de vinte a trinta músicas das quais devo aprender as linhas de contrabaixo no intuito de fazer uma apresentação no final de semana que virá. Nesse tipo de trabalho, é necessário que essas obras sejam tocadas com a sonoridade a mais próxima possível daquela das gravações de referência. Para essas ocasiões, nas quais não há tempo suficiente para me aprofundar na harmonia das músicas, no estilo dos baixistas e tampouco há a necessidade de transcrever as obras musicais para uma partitura, mas, sim, é preciso estar com a parte do contrabaixo para a apresentação. Nessas circunstâncias, eu simplesmente coloco a música para tocar em algum aplicativo de *streaming* em meu computador, *plugo* meu baixo e inicio o processo de tirá-la de ouvido, repetindo a sua execução algumas vezes até decorá-las. Trata-se meramente de ouvir e tocar o que se ouviu, nos termos do que disse Dantas, “com o objetivo de tocar com maior precisão a execução de terceiros.”

Nessa toada, posso dizer que o processo descrito acima remete à transcrição auditiva de Rusch, Salley e Stover (2016), a qual expus anteriormente.

Com o escopo de transcrever as linhas de Arthur Maia, eu mergulhei num processo mais profundo musicalmente falando. É uma outra forma de se transcrever música que se difere demasiadamente do que foi explanado nos parágrafos anteriores.

Trata-se de um trabalho que demanda um tempo considerável. O objetivo é passar para a partitura a linha de baixo gravada e relacioná-la com a harmonia da canção, razão pela qual há a junção da transcrição auditiva com a transcrição notada, nos termos descritos por Rusch, Salley e Stover (2016).

Esse é o processo que realizo para transcrever músicas desde o início da minha carreira de musicista profissional. Antes de tudo, escolho uma música que tenho a certeza de que transcrevê-la irá acrescentar algo de positivo em minha prática musical, e foi exatamente isso que levou-me a escolher o álbum *São João Vivo ao Vivo*. Realizo, então, a transcrição auditiva e empenho-me em tocar as linhas tiradas de ouvido da maneira mais próxima possível da forma como foram gravadas. Quando me sinto completamente familiarizado e capaz de reproduzir estas linhas, sigo para a transcrição notada.

Ao realizar a transcrição notada, costumo escrever, primeiramente, em um papel, o ritmo das melodias e, quando passo para o *software* de edição de partituras, acrescento a esse ritmo as alturas das notas.

Com relação às transcrições do livro *Arthur Maia e o forró*, esse processo foi utilizado apenas nas músicas *Baião* e *De onde vem o baião*, que tiveram suas linhas de contrabaixo transcritas antes mesmo desse trabalho ser um projeto de pesquisa.

Escrever apenas o ritmo das linhas de baixo com lápis e papel foi abandonado quando passei a fazer a transcrição notada diretamente no *software* de edição de partituras. Não seria impossível manter tal procedimento e, posteriormente, acrescentar as alturas utilizando apenas o *software*, todavia seria um tanto quanto trabalhoso fazer dessa maneira.

Todas as outras oito músicas transcritas foram notadas ritmo e alturas simultaneamente e diretamente no *software*. Contudo, cumpre salientar que nas duas últimas músicas transcritas, *Qui nem jiló* e *Respeita Januário*, no ímpeto de terminar todas as partituras para essas duas canções, acabei realizando um procedimento bastante parecido com o que Amorim descreveu em suas respostas à minha entrevista: ouvir e já ir escrevendo “sem aquela primeira preocupação de tocar da maneira que o instrumentista estivesse tocando”.

Deste modo, no que tange a essas duas canções, eu simplesmente coloquei as gravações para tocar em um aplicativo que me permitiu reduzir a velocidade da execução quando me era necessário e fui escrevendo o que ouvia diretamente no editor de partituras. Em várias ocasiões foi necessário conferir no contrabaixo o que eu estava ouvindo e escrevendo, mas, para essas duas obras, tocar as linhas de Arthur Maia no contrabaixo só me foi possível semanas depois de as partituras já estarem finalizadas.

Permito-me aqui retornar ao paralelo que fiz entre a transcrição auditiva de Rusch, Salley e Stover (2016) e o que eu chamo de escuta atenta e analítica.

Os autores retromencionados descrevem a transcrição auditiva como o “processo incorporado de aprender e memorizar uma ou mais partes de uma gravação de ouvido” (Rusch, Salley e Stover, 2016, p.5), o que, em minha prática, entendo ser o ato de ouvir uma música de forma atenta, observando detalhes do arranjo, a sonoridade, as dinâmicas, a forma e as interações entre os instrumentos, memorizando o todo ou partes consideradas importantes. Tudo isso antes mesmo de seguir para a segunda etapa do meu processo, que, em minha dinâmica de trabalho, é executar no instrumento a melodia ouvida.

Antes de escrever as linhas de Arthur Maia, eu ouvi incontáveis vezes cada uma das dez canções, fitando os momentos em que o baixo tocou melodias que faziam parte do arranjo, ou tocou a melodia da canção junto com a voz de Gilberto Gil, contemplando os

instantes em que Arthur Maia executou *double stops*¹⁷ ou foi para a região mais aguda do instrumento.

No decorrer dessas escutas, percebi as sutis mudanças de intenções musicais que Arthur Maia apresentou quando havia solo instrumental, ou quando, para algumas músicas ou nos momentos de alguns arranjos, ele colocou sua musicalidade a serviço da obra, deixando espaço para que outros instrumentos, em posição de protagonismo nos arranjos, pudessem soar mais claramente.

Assim, concluo resumindo meu processo de transcrição de melodias em sete etapas:

1. escuta atenta e analítica;
2. execução no instrumento da melodia ouvida;
3. escrita apenas do ritmo (agregou-se a escrita das alturas);
4. escrita das alturas;
5. revisão;
6. correção;
7. edição.

2.1.1 *Softwares e aplicativos utilizados e os desafios encontrados*

O relato que contarei a seguir faz uma volta completa, isso mesmo, inicia-se e finda-se exatamente no mesmo ponto, ou melhor, no mesmo *software*.

No ano de 2005, conclui o Curso Profissionalizante de Musicografia *Finale* 2004 pelo Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília CEP-EMB e, desde então, fiz incontáveis trabalhos na área. Confesso que nos anos de 2009 e 2010, dentre as várias atividades que me auferiam renda, como cachê de shows, cachês de gravação, serviços prestados como engenheiro de gravação e de mixagem, masterizações, produções culturais, entre outras, por vários meses meus maiores ganhos vieram de trabalhos de edição de partitura, sempre utilizando o *Finale* e suas atualizações.

Sendo assim, ao iniciar as transcrições de que trata essa dissertação, utilizei algumas versões do *Finale*, e a versão deste *software* que tenho disponível e faço uso no momento que escrevo este texto é a versão *Finale* 27.

Durante a pandemia de Coivd-19, no ano de 2020, com o intuito de realizar minhas produções musicais, assinei o *Presonus Sphere*, pacote de acesso aos *softwares* da *Presonus*

¹⁷ *double stops* é a técnica de tocar duas notas simultaneamente.

Audio Electronics, Inc, que, além de permitir o uso do recém-lançado *Studio One 5*, incluía a permissão de uso do *software* de edição de partituras *Notion 6*.

No início fiquei encantado com as possibilidades de integração destes dois *softwares*. Como minha intenção era produção musical, especialmente as pré-produções das gravações das minhas composições, transportar as informações de uma partitura editada no *Notion 6* para o *Studio One 5* com todos os parâmetros migrados sem nenhuma alteração, os instrumentos virtuais todos reconhecidos, as trilhas de gravação distribuídas na ordem estabelecida na partitura e poder fazer o caminho inverso, levar o projeto de gravação e seus instrumentos virtuais para a partitura de forma quase que automática, foi magnífico.

Com o passar do tempo, apesar de todas as vantagens descritas acima, comecei a perceber que, para realizar algumas edições simples na partitura, era necessário efetivar vários comandos. Por exemplo: para passar um ou mais compassos para um sistema acima ou abaixo, era necessários, por vezes, mais cinco comandos, sendo alguns deles repetidos. Com meus muitos anos de experiência com o *Finale*, que me permite fazer esse tipo de edição com um ou dois comandos, fui deixando de utilizar o *Notion 6*.

Ao ler o parágrafo anterior, pode soar um exagero da minha parte deixar de utilizar um determinado aplicativo por causa de um ou dois comandos a mais necessários para realizar uma mesma ação em outro aplicativo. Contudo, há que se considerar que, com a enorme demanda de trabalho que as transcrições realizadas nesta pesquisa implicaram, quanto menos complicado for realizar uma atividade, mais tempo se economiza e menos estressante se torna o processo.

Transcrevi dez músicas, com cerca de duzentos e cinquenta compassos cada uma delas, e que, em média, ocuparam quatro páginas. Estamos falando de algo próximo a dois mil e quinhentos compassos e por volta de quarenta páginas. Qualquer atalho para realizar edições, principalmente as mais simples, é muito bem-vindo.

Ademais, a entrega da partitura da pelo *Notion 6* não me agrada. O resultado visual final das partituras editadas neste *software* sempre me pareceu um tanto quanto amador. Trata-se aqui de uma opinião pessoal, uma questão de gosto individual, mas que me influenciaram a abandonar totalmente o *Notion 6*.

Durante o período de aulas do mestrado que originou essa dissertação, no segundo semestre de 2023, meu orientador, Professor Doutor Júlio Merlino, ministrou uma aula sobre o *software MuseScore*. Naquele momento eu já havia transcrito quatro das dez músicas que fizeram parte do livro de partituras produto desta pesquisa. Por conseguinte, adotei uma postura relutante quanto a migrar do *Finale* para esse *software* completamente novo para mim.

Essa relutância durou somente o tempo de se encerrar aquela aula. Fui para o *hostel* onde me hospedava todos os meses no período de dias em que as aulas eram ministradas, localizado na Lapa, bairro da capital fluminense, convicto de que o melhor que eu poderia fazer para terminar minhas transcrições era migrar do meu velho companheiro *Finale* para o *MuseScore*.

A quinta transcrição foi realizada do início ao fim utilizando o *MuseScore*, mas o fator tempo foi crucial, e acabei por transportá-la para o *Finale 27*. Voltei para meu parceiro de tantos anos.

Vale ressaltar que o *MuseScore* é um excelente *software* de edição de partituras. É intuitivo, prático e gratuito. As partituras ficam com uma aparência maravilhosa (mais uma opinião pessoal). Possui todas as funções e ferramentas que o *Finale 27*, e algumas delas são muito mais simples e prática de serem utilizadas do que no *Finale*, com, por exemplo, a ferramenta *lyrics*,

O que me levou a abandoná-lo, pelo menos para as transcrições desta pesquisa, foi ter que demandar tempo pesquisando como realizar uma edição simples que eu faço com dois comandos no *Finale*. Isto posto, estando pressionado pelos prazos de entrega das transcrições, da dissertação e dos vídeos desta pesquisa, optei por realizar as dez transcrições e editar as partituras do livro valendo-me do *Finale 27*.

Finalizo aqui a volta completa que prometi no primeiro parágrafo deste subtítulo, mas me permito iniciar uma *coda* para essa história.

No segundo semestre de 2024, a *MakeMusic, Inc* anunciou a descontinuação do *Finale* e passou a instruir seus usuários a migrarem para o *software Dorico*, da empresa alemã *Steinberg Media Technologies GmbH*.

A princípio estou inclinado a me aperfeiçoar no *MuseScore* e migrar definitivamente para esse *software*.

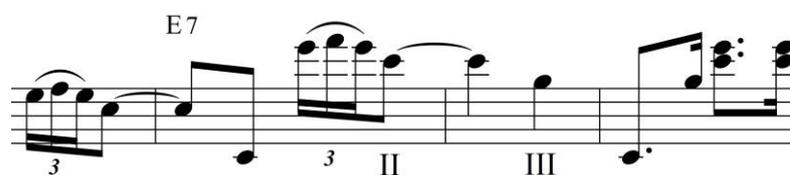
História finalizada, trago agora algumas considerações sobre minhas experiências utilizando o *Finale 27* durante a edição das partituras do livro Arthur Maia e o forró.

Em nenhuma hipótese pretendo induzir o leitor a utilizar ou deixar de utilizar esse editor de partituras, apenas discorri aqui sobre as minhas experiências.

No livro, as partituras que produzi são simples: a linha do contrabaixo na clave de Fá e as cifras dos acordes que harmonizam a melodia da canção.

Por vezes fez-se necessário introduzir figuras e símbolos característicos da escrita musical para o contrabaixo, tal como a indicação das cordas do instrumento em números

romanos logo abaixo de uma nota, instruindo o leitor a executar essa nota na corda assinalada por este número. O exemplo musical abaixo mostra essa indicação de corda em um trecho das transcrições produzidas aqui.



Exemplo 1: trecho da transcrição com indicação de corda em números romanos.

O *Finale 27* permite inserir esse tipo de texto utilizando diferentes ferramentas, e, intuitivamente, o editor usaria a ferramenta ‘*text*’ e digitaria o texto necessário no local que lhe fosse adequado, todavia essa ferramenta não vincula o texto à nota musical. Sendo assim, caso durante a diagramação da partitura seja necessário mudar o compasso onde essa nota está escrita para outro sistema, o texto não acompanhará essa nota e ficará “perdido” no meio da partitura.

Para não passar por esse tipo de problema, passei a inserir esses textos utilizando a ferramenta ‘*expression*’, que vincula o texto à nota. Desta forma, mudanças de posição do compasso ou mudanças nas margens da página da partitura não retiram o texto de sua posição adequada. Entretanto, a ferramenta ‘*expression*’ tem por finalidade inserir textos na partitura referentes à dinâmica, tempo, andamento, expressão, técnica e marcas de ensaio, frisando que, para cada tipo de texto, é exigido do usuário o preenchimento ou escolha de vários parâmetros.

Ante o exposto, quando preciso inserir um texto vinculado a uma nota ou a um compasso, caso ele não pertença a nenhuma categoria da ferramenta ‘*expression*’, eu procedo conforme descrito abaixo e ilustrado nas figuras que acompanham os próximos parágrafos.

Para dar início ao processo, eu seleciono a ferramenta ‘*expression*’, marco a nota que receberá o texto e seleciono dentro da opção ‘*technique text*’ uma das técnicas existentes na lista de técnicas do *software*, como mostra a figura abaixo. Em seguida, eu duplico essa indicação textual e clico no botão ‘*edit...*’.

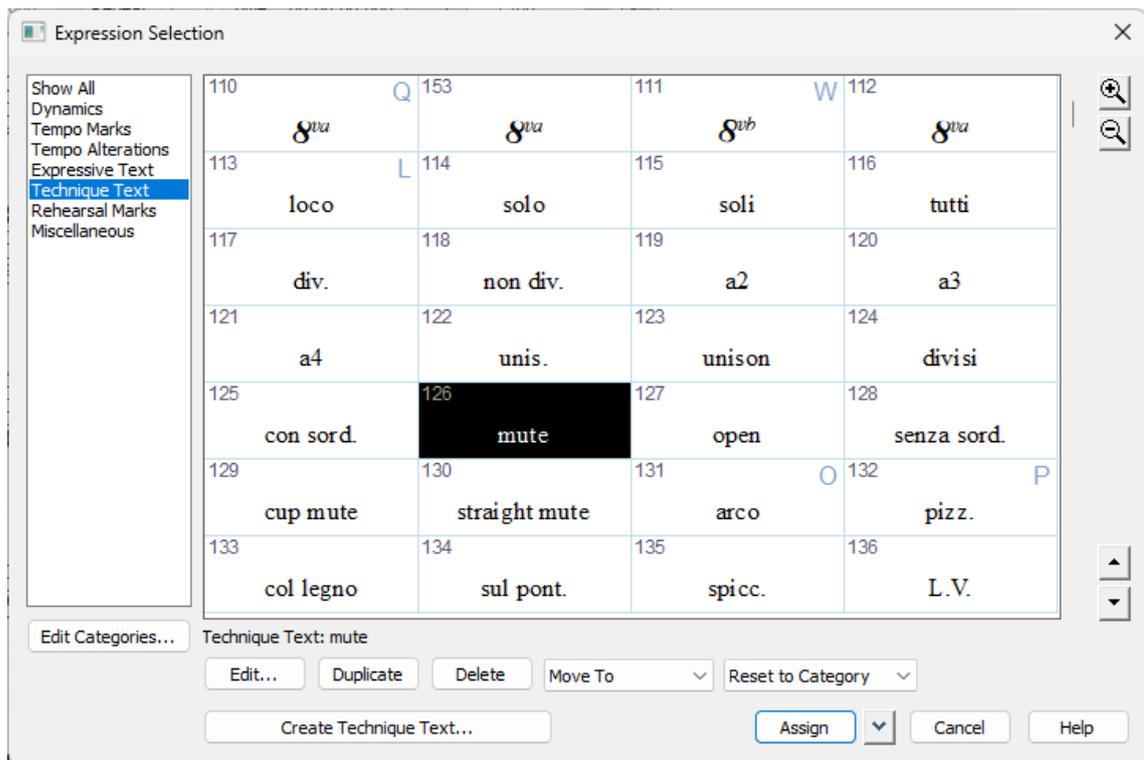


Figura 1: janela de diálogo 'expression selection' do software *Finale*.

Na caixa de diálogo 'expression designer', que será aberta pelo botão 'edit...' e está representada na figura abaixo, é possível substituir o texto original pelo texto necessário, modificar os parâmetros da fonte, inserir moldura, bem como controlar os parâmetros de posição e de *playback* do novo texto.

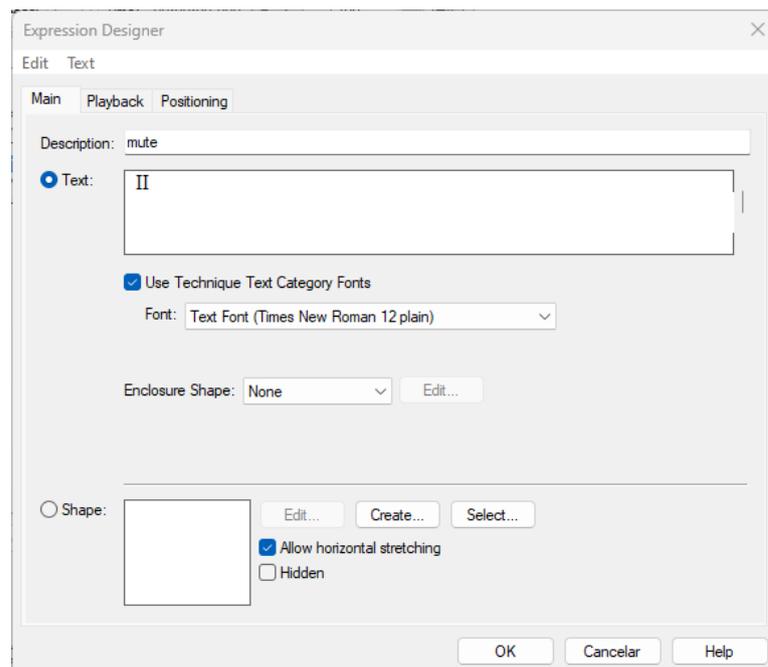


Figura 2: janela de diálogo 'expression designer' do software *Finale*.

É um processo trabalhoso, mas que se torna ágil com a prática e se faz muito útil, evitando que esse tipo de inserção textual na partitura se perca durante a edição e diagramação desta.

Edição de partituras, independente do *software* utilizado para tal, pode nos levar a desafios que instigam nossa criatividade e nos obrigam a achar soluções interessantes utilizando ferramentas que, a princípio, não foram projetadas para tal. Essa desconexão da ferramenta ‘*text*’ com a partitura parece ser um desacerto característico do *Finale*.

A ferramenta ‘*speed entry*’ é uma das ferramentas mais vantajosas deste *software*. Ela permite inserir notas na partitura de forma ágil e precisa. Com um pouco de prática é possível escrever vários compassos sem se quer olhar para a tela. Além do mais, ajuda o usuário a inserir notas na partitura de forma rápida utilizando o teclado numérico e as teclas de seta no teclado do computador.

Os números indicam as figuras rítmicas: 7 para escrever uma semibreve, o 6 insere uma mínima, o número 5 a semínima, a colcheia escreve uma colcheia e o número 3 uma semicolcheia.

As setas direcionam o usuário no pentagrama, subindo e descendo pelas linhas e espaços e, também, navegando nota por nota da partitura.

É necessário conhecer alguns comandos simples para possibilitar o uso fluido desta ferramenta, mas, em pouco tempo de prática, é possível que o usuário escreva partituras complexas sem a necessidade de utilizar o *mouse* para inserir uma nota se quer.

Para a confecção do livro *Arthur Maia e o forró*, foi fundamental inserir nas partituras a harmonia das canções que Arthur Maia acompanhou ao contrabaixo.

O procedimento para inserir as cifras alfanuméricas dos acordes utilizando o *Finale 27* é muito simples: basta selecionar a ferramenta ‘*chord*’ e, com um *click* sobre a nota em que o acorde deve ser inserido, o *software* permite que o usuário digite a cifra diretamente na partitura.

Com um *click* duplo sobre a nota que receberá o acorde, abre-se a caixa de diálogo ilustrada na figura a seguir, onde estão disponíveis diversas e, por vezes, complexas configurações da ferramenta ‘*chord*’, que farão mudanças importantes na apresentação visual das cifras na partitura, assim como na forma como o *Finale 27* irá interpretá-las sonoramente através dos instrumentos virtuais.

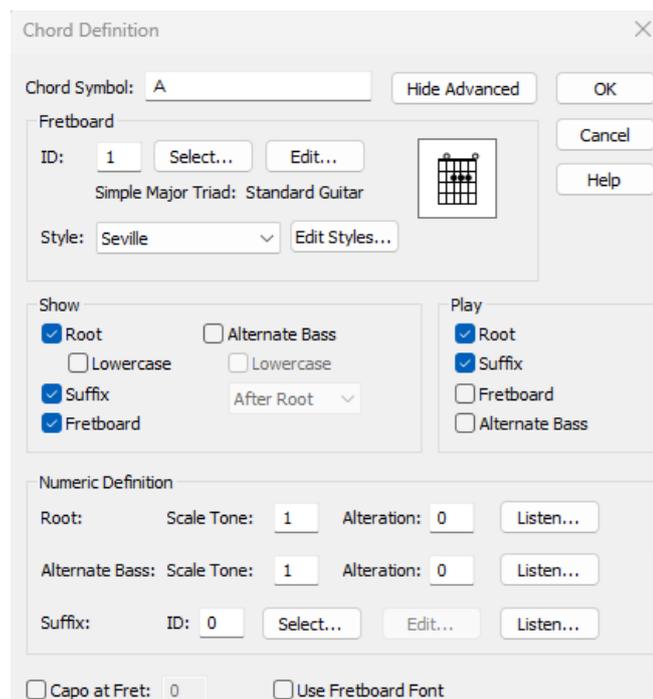


Figura 3: caixa de diálogo da ferramenta *chord* do software *Finale 27*.

Expressando mais uma opinião pessoal, registro aqui que o desacerto do *Finale 27* nessa ferramenta é a edição das cifras que o usuário escreve, mas que não existe no acervo original de cifras do *software*. Cito aqui como exemplo a cifra Cm(7M) (Dó menor com sétima Maior), acorde de primeiro grau do campo menor harmônico (Assumpção, 2002, p,11). Essa cifra não está relacionada entre as cento e setenta e sete disponíveis no acervo original do *Finale 27*. Desta feita, quando o usuário confirmar a digitação dela em sua partitura, o *software* abrirá uma caixa de diálogo para editar cifras novas, o que requisitará um bom nível de paciência ao editor até que ele chegue à apresentação visual desejada para sua representação do acorde. Caso este usuário queira uma sonoridade específica para a interpretação dos instrumentos virtuais do aplicativo para essa nova cifra, outra dose de paciência e resiliência será necessária.

A interpretação sonora dos acordes não é um problema exclusivo do *Finale 27*, sendo necessário ressaltar que os instrumentos virtuais dos *softwares* editores de partituras evoluíram muito nos últimos anos.

Quanto ao acervo de cifras, especificamente para o meu trabalho de elaboração do livro *Arthur Maia e o forró* e minhas referências teóricas sobre harmonia, muitas das quase duzentas cifras disponíveis não foram úteis, tendo em vista que a maioria delas são cifras para contextos diferentes do contexto em que meu trabalho se insere. É o caso do símbolo Δ (delta), interpretado pelo *software* como uma tríade simples Maior. Esta simbologia surgiu para auxiliar na pedagogia da improvisação, não para leitura de instrumentistas de acompanhamento rítmico-

harmônico, tal qual é o caso do livro *Arthur Maia e o forró*. O símbolo Δ (delta) indica que se trata de um acorde maior no qual o improvisador pode usar livremente a sétima maior, a sexta e/ou a nona, por isso o *software* foi programado para tocar somente uma tríade. Além disso, o símbolo Δ (delta), nas publicações que foram estudadas como referência para essa dissertação, indicou uma téttrade Maior. Outros exemplos são as abreviações das palavras inglesas *major* ('maj') e *minor* ('mi') para acordes Maiores e menores, respectivamente, pouco usadas nos livros de música brasileira, como os *songbooks* escritos por Almir Chediack. Esse robusto acervo não contempla 'Xma7', utilizada no livro *The Ultimate Jazz Fake Book* (1988), mas apresenta o símbolo 'XMA7', pouco utilizado para representar essa mesma téttrade.

A figura abaixo é um exemplo de como Chediack cifrava os acordes das canções, algo muito próximo de como Nico Assumpção apresenta os acordes em seu livro, bem como Nelson Faria em seus métodos, e tal qual muitos outros músicos e autores brasileiros o fazem.

Songbook □ Gilberto Gil

The image shows a musical score for the song 'De onde vem o baião' by Gilberto Gil. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The chord symbols are as follows:

- Staff 1: E 7M, G#7(b13), C#m7(9), E 7, F#m7
- Staff 2: G#m7, C#m7(9), B 7, E 7M, G#7(b13)
- Staff 3: C#m7(9), C°, G#m7, C#m7(9), F#m7, B 7, E 7M
- Staff 4: E 7, A 7M, C#7(9), F#m7

Exemplo 2: scanner de parte da página 67 do *Songbook* Gilberto Gil Volume 1 contendo trecho da partitura da música De onde vem o baião. (Fonte: Chediack, 1992, p. 67)

De qualquer forma, cifras alfanuméricas, por sua natureza, deixam os músicos com grande liberdade para interpretá-las. Algumas dessas cifras costumam provocar dúvidas nos intérpretes menos experientes, ou instigar inflamadas discussões entre os estudiosos de harmonia. Talvez porque, no decorrer da história, diferentes publicações usaram símbolos diversos para representar o mesmo acorde, publicações estas que se mantêm no mercado até os dias atuais.

Conforme já mencionado anteriormente neste texto, o *software Finale 27* permite que o usuário insira livremente suas cifras exigindo que este faça algumas configurações para símbolos que não estão no acervo do aplicativo.

Com a demanda grande de partituras que a produção do livro *Arthur Maia e o forró* exigiu, acabei por acrescentar muitos acordes ao acervo do *Finale* instalado em meu computador.

2.2 DIAGRAMAÇÃO E IDENTIDADE VISUAL DO LIVRO

Escrever um livro de partituras é uma tarefa trabalhosa.

Todo o processo de transcrição, por si só, já demanda dedicação, tempo e muita atenção, e a organização de todo o material transcrito em forma de livro implica na tomada de muitas decisões sobre diversos aspectos, outro trabalho um tanto quanto árduo.

A capa, as imagens, as cores, as fontes, as margens, quais informações disponibilizar ao leitor, qual abordagem utilizar nos textos (mais descontraído ou mais formal). São muitos detalhes que devem ser demasiadamente pensados, de forma a conduzir a uma boa decisão que, concomitantemente, agrade ao escritor e permita ao leitor usufruir de todo o conteúdo que lhe seja disponibilizado em formato de livro.

Ainda quando essa pesquisa era apenas um projeto de pesquisa de mestrado, a decisão de distribuir esse produto apenas em formato digital foi tomada, e isso implicou em várias outras decisões que serão descritas nos parágrafos que se seguem.

Nos subtítulos a seguir, relatarei as decisões tomadas e seus resultados em relação à diagramação e identidade visual do livro seguindo a estrutura deste, ou seja, abordarei primeiramente a capa do livro e seguirei por seu conteúdo até seu final.

2.2.1 Capa

Como relatado logo no início desta dissertação, quatro estruturas de sustentação são o âmago das transcrições aqui detalhadas: O gênero Forró, Gilberto Gil, Arthur Maia e a Transcrição musical. Por essa razão, fiz questão de que a capa do livro já apresentasse essas quatro ‘entidades’ de uma só vez.

Para isso, compus uma arte baseada nas capas dos álbuns *São João Vivo ao Vivo* do Gilberto Gil e *Planeta Música* de Arthur Maia (Cabeça Dura Records, 2002). A capa do álbum de Gilberto Gil foi elaborada por Cristina Portella e Pedro Gaia e traz uma ideia de mosaico, reunindo pequenas imagens referentes à festa de São João e ao próprio Gilberto Gil dispostas sobre um fundo no qual há predominância da cor laranja. Os textos são escritos com letras que possuem tamanhos diferentes e em uma fonte que dá uma sensação de descontração, como é possível ver na figura abaixo.

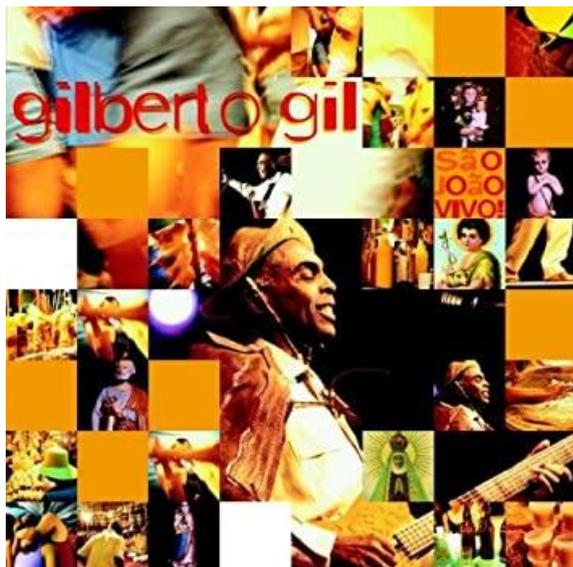


Figura 4: capa do álbum *São João Vivo ao Vivo* de Gilberto Gil. (Fonte: scanner da capa original realizado pelo autor)

Anita Santoro e Elaine Backer assinam a arte do álbum *Planeta Música*, e nela a cor laranja também é predominante, consoante se observa na figura a seguir.

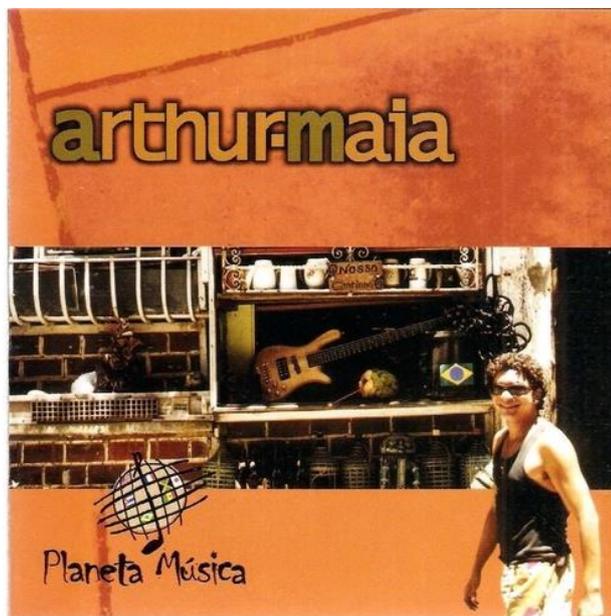


Figura 5: capa do álbum *Planeta Música* de Arthur Maia. (Fonte: scanner da capa original realizado pelo autor).

Na faixa central, no plano horizontal, há uma foto com muitos detalhes, vários objetos, um contrabaixo elétrico e o próprio Arthur Maia em primeiro plano. No interior do encarte do álbum, tal qual no álbum de Gilberto Gil, as informações são escritas com letras que se diferem no tamanho dentro de uma mesma palavra e em fontes que trazem uma sensação de descontração.

Inspirado nos encartes retromencionados, elaborei uma arte na qual, de modo semelhante, eu me valho da ideia de um mosaico na faixa central horizontal da capa apresentando imagens referentes a festa de São João, a Gilberto Gil, Arthur Maia, a mim mesmo e ao meu contrabaixo, sobreposto a um fundo no qual há um predomínio da cor laranja. A figura a seguir mostra a capa que produzi em tamanho reduzido. Para visualizá-la em seu formato original basta seguir até o Apêndice H, página 109 desta dissertação.



Figura 6: capa do livro Arthur Maia e o forró.

2.2.2 Estilo de texto

Para o texto do livro busquei uma linguagem informal, tentei não aprofundar muito em detalhes da teoria musical e procurei salientar o quanto e o que eu mais admiro em cada transcrição. Quase como se eu quisesse convencer o leitor a tocar a música que se apresenta na próxima página. Por exemplo: introduzo minha análise da música *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) com a frase “Ô arranjo bom da gota serena” (Apêndice H, p.131) e

sigo informando ao leitor o quanto admiro o arranjo de Gilberto Gil, para depois falar da harmonia e da levada de Arthur Maia.

Optei, do mesmo modo, por usar termos e vocabulário do dia a dia dos músicos quando conversam sobre música, como no trecho “nessa performance, Arthur Maia ‘toca para a música’ com muita precisão rítmica e ‘defendendo’ a harmonia, mantendo a fundamental dos acordes em evidência” (Apêndice H, p. 126). Aqui usei a expressão “toca para a música” tão abordada quando se elogia os contrabaixistas e outros instrumentistas que, mesmo muito virtuosos, interpretam suas linhas de forma a valorizar outros instrumentos ou vocal que estão com o protagonismo do arranjo musical.

Assim como na criação da arte da capa, os textos do livro seguem a ideia dos encartes dos álbuns *São João Vivo ao Vivo* e *Planeta Música*, que utilizaram fontes que transmitem uma ideia de descontração. À vista disso, escolhi as fontes disponíveis em meu sistema operacional o *Windows 11 Home Single Language 64 bits*.

Utilizei a fonte *Gill Sans MT* para os textos das análises musicais. Ademais, essa também foi a fonte que escolhi para o título do livro apresentado em sua capa e para o título de cada canção e seção do livro, contudo, com relação a estes itens, empreguei diferentes tamanhos para cada letra de cada palavra, remetendo aos textos dos encartes dos álbuns de Gilberto Gil e Arthur Maia, como mostra a figura abaixo.

ARTHUR MAIA E O FORRÓ

Óia eu aqui de novo

Luiz Gonzaga
Gilberto Gil - álbum *São João Vivo ao Vivo*
Transcrição: Jefferson Amorim

Baixo

♩ = 121 Intro Cm Refrão Cm G7 Cm

7 Cm G7 Cm

Figura 7: recorte do livro apresentando as diferentes fontes utilizadas nos textos deste.

Recorri à fonte *Yu Gothic UI Light* para escrever as informações do cabeçalho e roda pé, além do meu próprio nome na capa do livro.

Já a fonte *Calibri* (Corpo), aproveitei no subtítulo na capa, no texto da folha de rosto e no índice, assim como nas informações das músicas (compositor e referências da transcrição)

colocadas no topo da primeira página de cada transcrição, logo abaixo do título da música cuja linha de contrabaixo foi transcrita.

2.2.3 Informações iniciais

Alguns livros inspiraram-me para a criação deste que aqui apresento, a exemplo de *The Funk Masters - The Great James Brown Rhythm Sections*, por Allan “Dr. Licks” Slutsky e Chuck Silverman, já citado nesse trabalho, além dos livros *Música Brasileira para Contrabaixo 1 e 2* (1997 e 2002), de Adriano Giffoni, *Bass Solo: Segredos da Improvisação* (2002), de Nico Assumpção, e *Inside the Brazilian Rhythm Section*, de Nelson Faria e Cliff Korman.

Fazendo uma comparação do conteúdo destes livros, percebi a pluralidade de informações que antecedem a temática principal de cada um deles e quão variadas são as formas de abordá-las, além do fato de que em alguns livros elas estão presentes e em outros não. Nico Assumpção, por exemplo, apresenta um ‘prefácio’, ‘índice’, ‘sobre o autor’ e já parte para o conteúdo do livro. Já Nelson Faria e Cliff Korman apresentam suas biografias, *releases* dos músicos participantes das gravações musicais que acompanham o livro, propósito, filosofia, metodologia e objetivos do livro, informações gerais e diretrizes, além de muito mais textos e conteúdo. Por outro lado, Adriano Giffoni, em seu primeiro livro, inseriu ‘agradecimentos’, ‘prefácio’, ‘introdução’ e ‘sobre o autor’ antes de adentrar no conteúdo principal do livro.

Influenciado por estes livros, decidi quais informações antecederiam as transcrições em minha obra, apresentando para os leitores ‘prefácio’, ‘agradecimentos’, ‘sobre o autor’, sobre ‘Arthur Maia’, sobre ‘*São João Vivo ao Vivo* de Gilberto Gil’ e ‘Informações gerais sobre as transcrições’.

2.2.4 Margens e legibilidade das partituras

Quanto à apresentação visual do livro, meu objetivo foi o de proporcionar uma leitura fácil e fluida das partituras. Caminhando nessa direção, optei por reduzir bastante as margens das páginas, apenas 5 milímetros para todas elas (superior, inferior, esquerda e direita). Assim, tive mais espaço nas linhas e, conseqüentemente, nos compassos para distribuir as figuras musicais, evitando informações sobrepostas ou que dificultassem sua interpretação pela baixa legibilidade.

Uma vez que o livro é distribuído ao público apenas em formato digital, usar margens tão fora do padrão pareceu-me uma decisão acertada, porém, logo que apresentei as

primeiras versões do livro a amigos, a musicistas e aos revisores, todos indicaram estranhamento e me sugeriram que eu reconsiderasse tal diagramação.

Além desse estranhamento geral, passei a considerar a possibilidade de o leitor optar por imprimir e encadernar o livro, o que seria inviável, uma vez que nesse formato inicialmente proposto a encadernação cobriria parte das informações. Outra possibilidade seria o leitor optar por alterar sua formatação, o que acarretaria na diminuição do tamanho original das partituras, contrariando o objetivo inicial de leitura fácil e fluida do material.

Isto posto, adotei a distância de dois centímetros para todas as margens das páginas e revisei a distribuição das linhas e dos compassos, buscando reorganizar as informações dentro dos pentagramas e retirando qualquer sobreposição das figuras musicais.

Isso acarretou o aumento do número de páginas por música transcrita e, conseqüentemente, do livro como um todo, um efeito colateral que tive que aceitar.

No ímpeto de ver o livro ganhando forma, passei a elaborar sua identidade visual utilizando o software *Microsoft Power Point*, do qual eu dispunha integralmente em meu computador.

Quando prontas, as partituras eram exportadas do *Finale 27* utilizando a ferramenta ‘*graphics*’, que permite criar arquivos no formato ‘JPEG’ com a imagem de cada página.

Mesmo criando arquivos com boa definição (1200 dpi, o máximo possível com aquela ferramenta), ao inserir as imagens no *Microsoft Power Point* era necessário redimensioná-las, o que acarretava distorções nestas, e, como resultado, as imagens perdiam muita resolução.

O *Microsoft Power Point* não foi criado para diagramar livros, mas possibilitou-me efetivar as primeiras ideias para a minha obra e dar a ela sua “primeira cara”, ajudando-me a desenvolver toda a sua identidade visual e permitindo-me refletir sobre como ela seria apresentada. Porém, era um processo um tanto quanto trabalhoso e demorado, uma vez que aquele aplicativo não dispõe de ferramentas adequadas para esse tipo de trabalho.

Com praticamente todas as decisões editoriais tomadas, passei a utilizar o *software PDF Architect 7 Professional* para diagramar o livro *Arthur Maia e o forró*. Trata-se de um *software* bastante intuitivo e que permite criar, modificar e editar em alta qualidade arquivos em formato PDF.

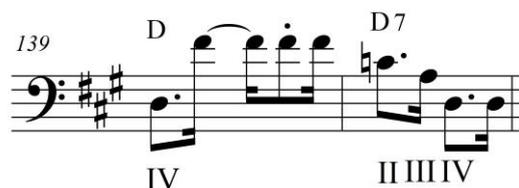
Meu processo ficou bastante simples aqui. Com as partituras finalizadas no *Finale 27*, essas foram impressas por uma impressora virtual do *software PDF Architect 7 Professional*, criando um arquivo PDF de alta resolução já com a tabulação final para o livro.

Neste arquivo originado do *Finale 27*, agora disponíveis para edição no PDF *Architect 7 Professional*, eu inseri as figuras, textos e todos os detalhes da identidade visual do livro.

As outras partes do livro como capa, índice, textos iniciais e textos sobre cada transcrição, foram todas “impressas” pela impressora virtual em seus *softwares* de origem, e organizadas e reconfiguradas no PDF *Architect 7 Professional*, finalizando o livro Arthur Maia e o forró, apresentado nesta dissertação e disponível no apêndice H, página 108.

2.3 A BASE TEÓRICA DAS ANÁLISES E TEXTOS DO LIVRO

As primeiras análises que disponibilizo no livro são as análises técnicas expostas no texto musical. Elas são representadas pelos números romanos inseridos na partitura para assinalar a corda na qual a nota escrita imediatamente acima da indicação deve ser tocada, auxiliando o leitor na interpretação do texto musical apresentado. O exemplo musical abaixo mostra exatamente como se apresentam essas informações em uma das transcrições do livro *Arthur Maia e o forró*.



Exemplo 3: trecho de uma transcrição presente no livro *Arthur Maia e o forró* com a indicação de cordas por números romanos.

Para fazer essas indicações, experimentei tocar os trechos em questão em diferentes posições no braço do contrabaixo, até encontrar uma que fosse possível tocar de forma mais orgânica, sem mudanças de posição muito abruptas ou que pudessem quebrar a ideia melódica apresentada por Arthur Maia.

Como não há vídeos de Arthur tocando essas linhas, a escolha das posições indicadas na partitura também foi feita tomando por base a sonoridade da levada, que, por vezes, pode apresentar fortes indícios de qual posição o contrabaixista tocou um trecho da linha em questão. Esses indícios podem vir do timbre da nota, o qual pode indicar que ela foi tocada em uma corda grossa ou mais fina, ou do ruído dos dedos se movendo sobre a escala do contrabaixo, indicando uma mudança de posição, por exemplo. De qualquer forma, não há indicadores

capazes de mostrar indubitavelmente em qual posição Arthur Maia tocou uma determinada nota ou frase.

O *Nuovo Metodo Per Contrabbasso* (1950), de Isaia Billé, usa os números romanos com a finalidade que assinaléi acima. Na figura abaixo, Billé apresenta a notação e a afinação das cordas do contrabaixo e como estas serão representadas por números romanos por todo o seu livro.



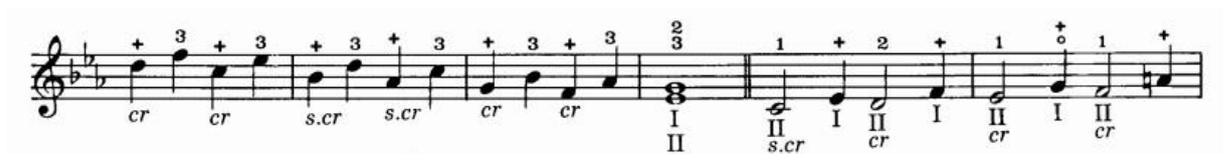
Figura 8: notação e afinação das cordas do contrabaixo por Isaia Billé. (Fonte: Billé, Isaia. *Nuovo metodo per contrabbasso*, p. 21)

Nos exercícios propostos, Billé indicou por números romanos as cordas nas quais as notas devem ser tocadas e por linhas pontilhadas quando há uma sequência de notas a serem executadas na mesma corda, como mostra o exemplo musical abaixo retirado do método de Billé.



Exemplo 4: exercício proposto por Isaia Billé em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Billé, Isaia. *Nuovo metodo per contrabbasso*, p. 24)

Francesco Petracchi também faz uso dessa indicação em seu método *Simplified higher technique for double bass* (1982). A figura que se segue mostra como Petracchi utilizou essa escrita em seu livro.



Exemplo 5: exercício proposto por Francesco Petracchi em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Petracchi, *Simplified higher technique for double bass*, p. 5)

O brasileiro Marcos Machado, professor da *University of Southern Mississippi*, escreveu o método *Tao os Bass* (2019) e optou por usar os números romanos abaixo das notas para indicar em qual corda estas devem ser tocadas.

O exemplo musical abaixo mostra um dos exercícios escritos por Machado em seu livro, com as respectivas indicações numéricas.



Exemplo 6: exercício proposto por Marcos Machado em seu método com indicação de cordas por números romanos. (Fonte: Machado, *Tao of Bass*, P. 22)

Tomando como base os métodos retromencionados, pode-se dizer que os números romanos representam as cordas do contrabaixo em sua afinação mais comum, conforme apresentado no quadro abaixo.

Quadro 1: números romanos indicando as cordas do contrabaixo e sua afinação em Hertz com a referência Lá 440Hz. Fonte: Autor

Número	Nota	Frequência em Hertz
I	sol 2	98Hz
II	ré 2	73Hz
III	lá 1	55Hz
IV	mi 1	41Hz
V	si -1	30Hz

É fato que outros músicos utilizaram formas diversas para indicar a melhor corda a se tocar uma determinada nota.

Um exemplo disso é o contrabaixista de *jazz* Ray Brown, em *Ray Brown's bass method* (1963), que indicou as cordas usando cifras alfabéticas sobre as notas.

Nos livros *Música Brasileira para Contrabaixo 1 e 2*, de Adriano Giffoni, *Arthur Maia Transcriptions* (1994), de Jorge Pescara, e *Bass Solo: Segredos da Improvisação*, de Nico Assumpção, nenhuma indicação de corda é utilizada, seja por qualquer tipo de numeração ou de cifra.

Muitos métodos de contrabaixo elétrico fazem uso de tablaturas associadas à partitura. O livro *Bass Fitness, an exercising handbook* (1991), de Josquin Des Pres, é um exemplo.

Com a partitura anexada a uma tablatura, não restam dúvidas de onde tocar as notas, uma vez que a corda e a casa do contrabaixo onde cada nota escrita na partitura deverá ser tocada estão indicadas pela tablatura. Em contrapartida, como esta não faz indicações rítmicas, para termos viabilizadas as informações da duração de suas notas e os momentos de pausa sonora, anexamo-la a uma partitura.

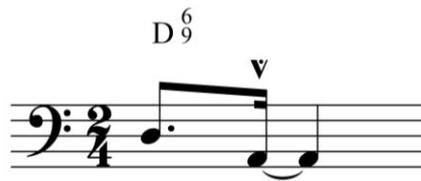
Usar tablaturas em meu livro nunca foi uma opção. Apesar de em alguns poucos trechos das transcrições eu ter visto a necessidade de indicar qual corda tocar uma nota específica, acredito que a escolha de onde tocar as notas no braço do contrabaixo elétrico é uma faculdade que cada contrabaixista tem de acordo com sua capacidade técnica e sonoridade a ser alcançada.

Na análise rítmica das levadas, busquei observar os padrões utilizados por Arthur Maia, as sutis, porém importantes nuances de acentuação e as mudanças rítmicas apresentadas em diferentes seções dos arranjos, e, por vezes, destaco a precisão rítmica com que Arthur tocava.

Em um dos textos do livro *Arthur Maia e o forró* (Apêndice H, p. 146), por exemplo, destaco essas importantes nuances dizendo:

A cada dois compassos, Arthur acentua o primeiro tempo junto com o zabumba, tocando a nota mi 1 (corda 4 solta) e deixando essa nota soar com um pouco mais de intensidade do que as próximas notas do compasso em questão e do compasso seguinte. Quando o acorde muda para A7 (Lá com sétima), Arthur já não destaca tanto o primeiro tempo do compasso e, por vezes, até desloca a acentuação para o segundo tempo do compasso, criando um contraste na linha do baixo que, se não fosse essa pequena alteração na acentuação, poderia ficar um tanto monótona, uma vez que os acordes se repetem por muitos compassos consecutivos. (Apêndice H, p. 146)

Giffoni descreve a levada do forró dizendo que “o acento na antecipação do segundo tempo é muito usado no forró” (Giffoni, 2002, p. 26). Esse acento usualmente é escrito em compasso 2/4, com uma colcheia pontuada e uma semicolcheia no primeiro pulso do compasso, sendo essa semicolcheia ligada à primeira nota do segundo tempo do compasso, criando a síncope que tanto caracteriza o forró e é representada no exemplo criado por Giffoni e reproduzido a seguir.



Exemplo 7: demonstração da síncope característica do forró criada por Adriano Giffoni para seu livro (Fonte: Giffoni, 2002, p. 26).

Arthur Maia faz uso dessa divisão rítmica do baião, mas o faz ao seu estilo, variando bastante a melodia imediatamente após a síncope, seja apenas mudando as figuras rítmicas, seja por elementos técnicos ou por elementos interpretativos, como a nota morta¹⁸ (compassos 93, 98, 99 100 e 102 do exemplo abaixo) ou a ligadura de expressão, esta última comumente chamada de *hammer*¹⁹ pelos contrabaixistas (compassos 99 e 103 do exemplo abaixo). Em alguns compassos, ele também faz variações rítmicas no seu primeiro tempo (compassos 99 e 103 do exemplo abaixo) sem deixar de executar a síncope. Uma demonstração dessa característica das levadas de Arthur Maia está destacada das transcrições e apresentada abaixo.

Exemplo 8: trecho destacado das transcrições do livro *Arthur Maia e o forró*

Arthur Maia também usa, mormente nos baiões, a divisão rítmica que descrevi no livro como “composta por colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo do compasso, e duas colcheias no segundo tempo do compasso. Por vezes o segundo tempo do compasso é preenchido por uma semínima ou uma colcheia e duas semicolcheias” (Apêndice H, p. 147).

O exemplo seguinte foi retirado das transcrições para demonstrar a abundância do uso dessa divisão rítmica por Arthur Maia.

¹⁸ Nota morta; sem altura definida. Manter a corda abafada, sem pressionar a nota. (Pescara, 1994, p.16)

¹⁹ *Hammer*. Martelar a nota assinalada com os dedos da mão esquerda sem a intervenção da mão direita. (Pescara, 1994, p. 16)

189 G7M Em7 Am7 D7 G7M D7 G7

193 C Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 G7/B

197 Cm7 F7 Bb7M Bb7

Exemplo 9: trecho destacado das transcrições do livro *Arthur Maia e o forró*.

Sobre as sutis, porém importantes nuances de acentuação e mudanças rítmicas apresentadas em diferentes seções dos arranjos que versei parágrafos acima, abordei-as no livro, a título de exemplo, no seguinte enunciado: “no solo da sanfona, quando não há a figura do cantor, da letra e nem da melodia original da música, Arthur explora mais divisões rítmicas, praticamente abandonando a colcheia pontuada no primeiro tempo dos compassos.” (Apêndice H, p. 126).

Essas nuances rítmicas trazem para o ouvinte novas sensações e capturam sua atenção mesmo que inconscientemente. Como musicista, acredito que saber realizar esses gestos musicais é algo importante e que deve ser trabalhado, por isso optei por abordar esse assunto nas análises.

“As linhas de contrabaixo criadas para o baião dão apoio à rítmica usada pelo zabumba e pelo bumbo da bateria” (Syllos, Montanhaur, 2003, p.57), algo que o Arthur Maia fez com muita precisão e musicalidade. Seu contrabaixo está sempre presente complementando todo o aparato percussivo da banda de Gilberto Gil e conduzindo a harmonia dentro das características comuns de uma levada de forró.

Ao conduzir a harmonia, Arthur Maia faz uso das notas dos arpejos dos acordes, utiliza de aproximações cromáticas e diatônicas para passar de um acorde para outro, quase sempre alcançando a nota fundamental de cada acorde no primeiro tempo dos compassos, e, por vezes, inverte os acordes dando ênfase às terças, quintas e, até mesmo, às sétimas deste.

Na citação abaixo, temos um trecho do livro *Arthur Maia e o forró* em que descrevo algumas das escolhas de Arthur para encadear os acordes em suas linhas de contrabaixo:

Arthur explora mais divisões rítmicas, praticamente abandonando a colcheia pontuada no primeiro tempo dos compassos. Ainda aproveitando a liberdade proporcionada por esse momento, Arthur faz uso da terceira e da segunda inversão do acorde G7 (Sol com sétima) no compasso 129, tocando as notas fá 2 (terceira inversão) e ré 2 (segunda

inversão). As notas tocadas por Arthur nos compassos 128 (notas si 2 e sol 2) e 129 (notas fá 2 e ré 2) formam o arpejo descendente de G7, saindo da terça do acorde e finalizando esse trecho da levada com aproximação cromática para a fundamental do acorde Cm (Dó menor), criando um efeito melódico musical novo e interessantíssimo para a linha de baixo. (Apêndice H, p. 126)

Essas descrições das linhas do baixo em relação aos acordes das canções foram feitas baseadas nas teorias sobre harmonia encontradas em diversos livros, as quais eu exponho nos próximos parágrafos, de forma a fundamentar meu entendimento sobre acordes, arpejos e suas representações em cifras alfanuméricas.

Antes de falar de acordes, faz-se necessário definir o que é intervalo. “Para a harmonia o intervalo assume importância capital, principalmente por ser considerado uma espécie de unidade construtiva do acorde” (Almada, 2009, p. 20). Med (1996) diz que “intervalo é a diferença de altura entre dois sons, é a relação existente entre duas alturas, é o espaço que separa um som do outro” (Med, 1996, p. 60). Em música “qualquer som pode suceder qualquer outro som, qualquer som pode soar simultaneamente com qualquer outro som ou sons, e qualquer grupo de sons poder ser seguido por qualquer outro grupo de sons” (Persichetti, 1961, p. 13).

Vincent Persichetti, em seu livro *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and practice* (1961), afirma que:

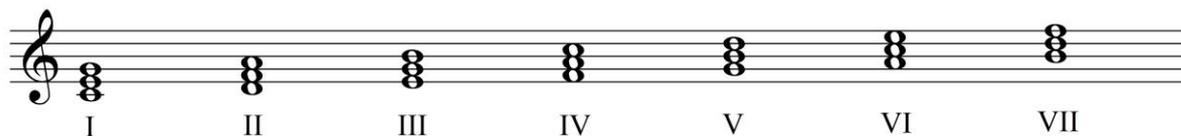
Dois ou mais intervalos ocorrendo simultaneamente formam o que geralmente é considerado um acorde. Os acordes podem ser construídos com intervalos equidistantes, por diferentes tipos (Maior, menor etc.) do mesmo número de intervalo e com intervalos mistos. (PERSICHETTI, 1961, p. 19)

Em *Harmonia* (1999), Arnold Schoenberg, após explicar a formação da escala diatônica Maior dizendo que esta seria a “imitação da natureza” (Schoenberg, 1999, p. 61) advinda da série harmônica, bem como que “a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão” (Schoenberg, 1999, p. 67), passa a explicar o acorde também como original da série harmônica, “a imitação vertical, simultânea” (Schoenberg, 1999, p. 67) do som. Ele assevera dizendo que “exige-se de um acorde que conste de três sons diferentes” (Schoenberg, 1999, p. 67), indo ao encontro da afirmação de Bohumil Med que diz que “acorde é a combinação de três ou mais sons simultâneos diferentes” (Med, 1996, p. 271).

O acorde mais simples, evidentemente, é aquele que melhor se assemelha aos efeitos mais elementares e nítidos do som, ou seja: a tríade maior constituída pela fundamental, pela terça maior e pela quinta justa. Este acorde imita a eufonia do som,

reforçando os harmônicos mais próximos e deixando de fora os mais distantes. (SCHOENBERG, 1999, p. 67)

A formação dos outros tipos de tríades (menor e diminuta), segundo Schoenberg, acontece a partir da sobreposição de terças sobre os graus da escala, utilizando apenas os sete sons próprios da escala. “Em Dó Maior, portanto, as tríades construídas sobre os sons próprios da escala são as seguintes:” (Schoenberg, 1999, p. 75).



Exemplo 10: transcrição de exemplo musical do livro *Harmonia* apresentando as tríades do campo harmônico Maior. Fonte: Schoenberg, 1999, p. 75

Aqui chegamos ao que se convencionou como tonalidade. “É o que se chama de harmonia tercial” (Almada, 2009, p,35). Como foi visto nos parágrafos anteriores, um acorde é um agrupamento de três ou mais sons simultâneos, mas, na prática, ou como diz Schoenberg, imitando a natureza, considera-se acorde os “casos em que os sons que o compõem se apresentem superpostos em intervalos de terça” (Almada, 2009, p,35).

Para ilustrar a sobreposição das terças na formação das tríades, Ian Guest (1940-2022) escreveu em um pentagrama os acordes e arpejos de Sol Maior e Sol menor, e indicou com linhas, letras e números os intervalos que os compõem. Na figura abaixo, retirada do livro *Harmonia 1*, Guest explica também, de forma simplificada, a representação em cifras alfabéticas dessas tríades.

a) Letra maiúscula sem complemento representa a *tríade maior*, cuja estrutura é:

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a box containing the letter 'G'. Three notes (G, B, D) are shown. Brackets indicate intervals: a 3M interval between G and B, a 3m interval between B and D, and a 5J interval between G and D. Labels on the right point to these intervals: 'intervalos somados ou superpostos' for the 3M and 3m intervals, and 'intervalos com a nota fundamental' for the 5J interval.

b) Letra maiúscula com *m* minúsculo representa a *tríade menor*, cuja estrutura é:

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a box containing the letter 'Gm'. Three notes (G, Bb, D) are shown. Brackets indicate intervals: a 3m interval between G and Bb, a 3M interval between Bb and D, and a 5J interval between G and D. Labels on the right point to these intervals: 'intervalos somados' for the 3m and 3M intervals, and 'intervalos com a nota fundamental' for the 5J interval.

Figura 9: scanner de trecho do livro *Harmonia 1* de Ian Guest com a explicação da composição das tríades maiores e menores. (Fonte: Guest, 2006, p.27)

Almada (2009) descreve os intervalos surgidos pelas sobreposições de terças concluindo que “o primeiro som após a fundamental é chamado de terça do acorde, logo a seguir vêm a quinta, a sétima, a nona, a décima primeira e a décima terceira” (Almada, 2009, p. 35-36). Esse entendimento é fundamental por ser a base das minhas análises no livro *Arthur Maia e o forró*. Por essa razão, indico no quadro abaixo esses intervalos advindos da sobreposição de terças a partir da fundamental.

Quadro 2: indicação dos intervalos a partir da fundamental. Fonte: Autor.

Terça	Quinta	Sétima	Nona	Décima primeira	Décima terceira
Maior ou menor	Justa, diminuta ou aumentada	menor, diminuta ou Maior	Maior, menor ou aumentada	Justa ou Aumentada	menor ou Maior

O quadro apresentado a seguir foi extraído da dissertação de mestrado *Que acorde é esse aí? Pluralidade: o processo criativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas* (2010), de Genil Castro. Nele, Castro apresenta os intervalos, suas fórmulas analíticas e algumas das várias cifragens existentes para cada um deles.

Quadro 3: quadro extraído da dissertação de mestrado de Genil Castro apresentando intervalos, fórmulas e cifras. Adaptado. Fonte: Castro, 2010, p. 9

INTERVALOS	Nas Fórmulas	Nas Cifras
Segunda menor/Nona menor	b2 / b9	b9
Segunda Maior/Nona Maior	2 / 9	9
Nona Aumentada	#9	#9
Terça menor	b3	m ou -
Terça Maior	3	* Não tem
Quarta Justa / Décima Primeira Justa	4 / 11	4 / sus4 / 11
Quarta Aumentada / Décima Primeira Aumentada	#4 / #11	#11
Quinta Diminuta	b5	b5
Quinta Justa	5	* Não Tem
Quinta Aumentada	#5	#5 ou +
Sexta menor / Décima Terceira menor	b6 / b13	b13
Sexta Maior / Décima Terceira Maior	6 / 13	13
Sétima Diminuta	bb7	°7 dim7
Sétima menor	b7	7
Sétima Maior	7	7M, maj7, Δ7 ou Δ

*Terças Maiores e quintas justas estão subentendidas na Cifra.

A identidade de um determinado acorde transcende o significado imediato propiciado pelo conjunto de intervalos que o formam e só pode ser de fato interpretada e estabelecida através das perspectivas engendradas por um contexto harmônico mais

amplo no qual o acorde esteja inserido. [...] O mesmo pode ser dito em relação às ideias melódicas que da mesma maneira podem assumir diferentes papéis dependendo do contexto. (CASTRO, 2010, p. 14)

Um adendo que faço ao quadro 3 apresentado acima é que, a cifra da tríade diminuta está consolidada com o símbolo ‘°’, no entanto, Castro não o apresentou em seu quadro quando tratou da quinta diminuta. O símbolo ‘b5’ apresentado por Castro é normalmente utilizado entre parênteses quando representando tétrades, como, por exemplo, a tétrade sobre o sétimo grau da escala Maior, o acorde também conhecido como meio diminuto, usualmente cifrado com os símbolos ‘Xm7^(b5)’. Também é preciso dizer que Castro excluiu cifragens que, apesar de não usuais, podemos encontrar em publicação de relevância no mercado de *songbooks* e *jazzbooks*, as quais trato, em parte, no decorrer deste texto.

É importante destacar que o idiomatismo de cada instrumento provoca diferentes formas de se dar som a uma cifra alfanumérica. Um violonista interpretará a indicação de um acorde de forma bastante diversa de um pianista, assim como o sanfoneiro dará sua versão ímpar para essa mesma indicação.

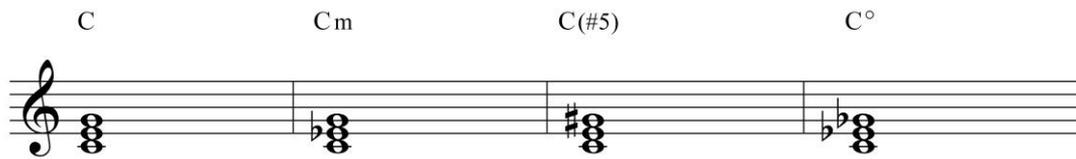
O gênero musical também instigará nuances bastante perceptíveis na forma de se apresentar sonoramente uma cifra ilustrada na partitura. A interpretação de uma cifra será determinada, em grande parte, pela soma do idiomatismo de cada instrumento às particularidades de cada gênero musical e à criatividade do intérprete. É comum que notas indicadas nas cifras sejam excluídas da interpretação, assim como notas não indicadas nas cifras sejam tocadas. Decerto, raramente os acordes são interpretados em terças sobrepostas a partir da fundamental.

Em um contrabaixo é possível tocar acordes, mas em geral, o contrabaixista toca “sons dispostos em ordem sucessiva” (Med, 1996, p.11), ou seja, melodias as quais comumente chamamos de linha do contrabaixo. Essas linhas estão intimamente ligadas aos acordes que compõem a harmonia das músicas, e, por sua vez, o contrabaixista faz uso das notas desses acordes para compor suas linhas. As notas dos acordes, quando tocadas de forma sucessiva, não simultâneas, são chamadas de arpejos.

Arpejos são sucintamente definidos por Nico Assumpção como “as notas do acorde tocadas em sequência” (Assumpção, 2002, p. 49).

Em seu livro *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra* (2009), Nelson Faria explica a formação básica dos acordes e traz a definição de tríades de forma bastante didática, dizendo que “uma tríade é formada pela superposição de duas terças, formando um acorde de três sons: uma nota fundamental (nota sobre a qual se sobrepõem as terças), [...] uma terça [...]

e uma quinta” (Faria, 2009, p. 3). O exemplo a seguir, transportado do referido livro, mostra, na partitura, como Faria entende a composição das tríades em suas diversas formas, e as representações destas em cifras alfanuméricas.



Exemplo 9: exemplos de tríades e suas representações em cifras alfanuméricas apresentadas por Nelson Faria: (Fonte: Faria, 2009, p.3)

Talvez por uma questão metodológica, Faria adotou a cifra $C^{(\#5)}$ para a tríade aumentada. Essa cifragem tem sido utilizada em diversas publicações nacionais.

Olhando para publicações antigas, tal qual o *Treatise on Harmony* (1722) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), a indicação da quinta aumentada, no baixo cifrado dos exemplos desta publicação, é feita pelo termo ‘#5’.

Parece um tanto quanto obvio utilizar os sinais musicas para indicar os intervalos nas cifras alfanuméricas. O sinal ‘#’ está consolidado quando utilizado na indicação de nona aumentada (#9) e décima primeira aumentada (#11), assim como o ‘b’ é insubstituível para indicar a nona menor (b9), décima terceira menor (b13) e a quinta diminuta (b5).

Mais à frente no texto mostrarei publicações que utilizaram a indicação ‘+11’ para décima primeira aumentada, e ‘7+’ para Sétima Maior, mas não é uma escrita usual, portanto raramente nos depararemos com ela nas estantes de partitura.

Carlos Almada, em seu livro *Harmonia Funcional* de 2009, adotou o sinal ‘+’ para indicar a tríade aumentada. “Quanto à cifragem adotada para os quatro tipos de tríades, temos: a) maior: X; b) menor: Xm; c) diminuta: X°, d) aumentada: X+.” (Almada, 2009, 37). Observa-se no exemplo extraído do referido livro e apresentado adiante, como o sinal ‘+’ é utilizado na prática.

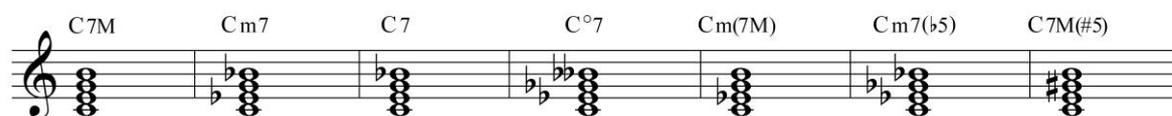


Exemplo 11: cifragem das tríades extraídas do livro *Harmonia Funcional*. Fonte: Almada, 2009, p. 37.

No livro *Arthur Maia e o forró*, assim como os exemplos que se seguem nessa dissertação, as tríades aumentadas foram cifradas utilizando o sinal ‘+’ como sugerido por

Almada. Indicar nas cifras alfanuméricas a quinta aumentada com o sinal ‘+’ parece ser a forma mais acertada de fazê-la. Adotando essa forma de indicação de acorde, acredito facilitar a interpretação para o leitor da minha obra.

Quando acrescentada mais uma terça sobre a tríade, ou seja, “a sobreposição de três terças, formando uma acorde de quatro sons: uma nota fundamental (nota sobre a qual se sobrepõem as terças), [...] uma terça, [...] uma quinta [...] e uma sétima” (Faria, 2009, p. 3), compõe-se uma téttrade. O exemplo que se segue, transportado do citado livro de Nelson Faria, mostra, na partitura, como ele entende a composição das téttrades em suas diversas formas e as representações destas em cifras alfanuméricas.



Exemplo 12: exemplos de téttrades e suas representações em cifras alfanuméricas apresentadas por Nelson Faria adaptado: (Fonte: Faria, 2009, p.3).

Originalmente, o exemplo acima foi apresentado por Faria utilizando a cifra ‘C°’ para indicar a téttrade de Dó diminuto. Sendo uma téttrade, não indicar a sétima na cifra é um equívoco, uma vez que o intérprete da referida cifra a tocará como tríade, excluindo do acorde a sétima, assim como fez o autor ao não indicá-la. Usualmente as téttrades diminutas são cifradas com os símbolos ‘°7’ ou ‘dim7’. Sendo assim, adotei, tanto para a presente dissertação quanto para o livro *Arthur Maia e o forró*, os símbolos ‘°7’ para cifrar as téttrades diminutas.

A téttrade aumentada é cifrada por Faria com os símbolos ‘#5’ entre parênteses, assim como Almada (2009, p. 45) apresenta em seu livro. Castro (2010) também sugere essa possibilidade de cifragem em sua dissertação de mestrado e reproduzido no Quadro 3 desta. Em *The Ultimate Jazz Fake Book* (1988), Hal Leonard faz uso desses mesmos símbolos nas suas transcrições de *Jazz Standards*, porém sem o uso dos parênteses, o que pode causar estranheza ao intérprete, principalmente no caso de leitura à primeira vista.

Sher, Bauer, Smolens e Krinitsky (1988) também apresentam esses símbolos colocados entre parênteses para cifrar as téttrades aumentadas no livro *The New Real Book* (1988). Os autores forneceram ao leitor, logo no início da publicação, a composição em posição fundamental de todos os acordes e suas respectivas cifras. Para as téttrades Maiores e menores, como é possível notar na figura abaixo, os autores usaram, respectivamente, os símbolos ‘ma’ e ‘mi’. O uso da letra ‘m’ minúscula logo após a indicação da fundamental do acorde pode

causar dúvida ao intérprete que, em uma leitura à primeira vista, pode ser induzido ao erro de interpretar a téttrade Maior como menor.

Figura 10: *scanner* de trecho do livro *The New Real Book* apresentando os diferentes tipos de acordes e as cifras adotadas pelos autores. Fonte: Sher, Bauer, Smolens e Krinitsky, 1988, p. 15.

No livro *Arthur Maia transcriptions* (1994), Jorge Pescara apresenta a transcrição de várias músicas de Arthur Maia; contudo, antes de abordar as transcrições em si, ele incluiu um “capítulo especial contendo diversos exercícios técnicos empregados por Arthur” (Pescara, 1996, p.9), o que nos ajuda consideravelmente a nos aproximarmos da forma como este musicista construía suas levadas. Cumpre salientar que Arthur participou diretamente da elaboração da obra em questão, restando evidenciada sua importância, tal qual podemos constatar na citação a seguir, que foi extraída daquele livro e é assinada por ele:

Quando fui procurado por Jorge para este projeto, achei uma grande ideia, não por se tratar de um livro "meu" ou porque iríamos tratar de minhas músicas e meu estilo de tocar contrabaixo, mas por saber que algumas ideias ... influências que transformei em músicas, poderiam ser úteis para outros músicos em sua edificação e aprimoramento. (MAIA, 1996, p. 6)

Desta forma, achei importante trazer para esta dissertação os exercícios de arpejos apresentados no livro *Arthur Maia transcriptions*. Pescara sugere dois exercícios de arpejos no campo harmônico de Dó Maior. Na figura que se segue apresento esses exercícios extraídos do referido livro.

The image shows a musical score for bass guitar exercises in 4/4 time, divided into two systems (I and II). Each system consists of two staves of music. The chords are indicated above the notes. System I: C7+, F7+, Bm7(b5), Em7, Am7, Dm7, G7, C. System II: C7+, Dm7, Em7, F7+, G7, Am7, Bm7(b5), C7+.

Figura 11: transcrição dos exercícios de arpejos do livro *Arthur Maia transcriptions* adaptado pelo autor. (Fonte: Pescara, 1996, p. 11)

É possível perceber, por exemplo, logo nas primeiras notas do primeiro exercício, que os acordes apontados pelas cifras sobre o pentagrama são arpejados na linha de contrabaixo escrita na clave de Fá, e que nem sempre os arpejos iniciam-se na fundamental de cada acorde. Logo no primeiro acorde a sua fundamental foi omitida na linha do contrabaixo, e os arpejos se sucedem sempre por graus conjuntos.

Minha consideração negativa sobre o livro *Arthur Maia transcriptions* é no que tange a representação dos acordes. Pescara utiliza a cifra ‘C7+’ para representar o acorde Dó Maior com Sétima Maior. O sinal ‘+’ é comumente utilizado para indicar a tríade aumentada, e utilizá-lo na forma como Pescara o fez pode induzir erros de interpretação nos musicistas menos experientes.

Há também outras representações não muito usuais, como ‘C^{power}’ e colocar os sinais de sustenido (#) e bemol (b) após a indicação numérica das extensões dos acordes, tal qual na cifra A#7+(11#) e muitas outras encontradas no livro de Pescara.

A representação de acordes por cifras alfanuméricas é desnecessariamente variada, havendo uma diversidade de formas de escrevê-las e interpretá-las. O famoso livro de partituras de temas *standards* de jazz, *The Real Book* (2004), por exemplo, utiliza o sinal ‘-’ nas cifras

para representar a terça menor dos acordes, como mostra a figura seguinte, nos acordes no primeiro, quinto, sétimo e décimo compasso, respectivamente A-7 (lá menor com sétima), F#-7 b5 (fá sustenido meio diminuto) e E- (mi menor).

(Handwritten) **AUTUMN LEAVES** - JOHNNY MERCER

Chord symbols: A-7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#-7 b5, 1. B7, E-, 2. B7, E-

Figura 12: scanner de trecho do livro *The Real Book*. (Fonte: Leonard, 2004, p.36)

Em *The Ultimate Jazz Fake Book* (1988), a téttrade Maior com sétima Maior é representada por 'XM7'. Essa mesma téttrade foi cifrada com os símbolos 'XΔ' no livro *The Colorado Cookbook* (1988). Ainda nesse mesmo compilado de partituras, encontramos a cifra 'XΔ⁺⁵' para representar a téttrade Maior com quinta aumentada, a representação alfanumérica 'X7^{#5}' para a téttrade Maior com sétima e quinta aumentada, além de o sinal '+11' ser utilizado para indicar a décima primeira aumentada. Todas as indicações não usuais, que, assim o sendo, podem causar estranheza aos intérpretes no primeiro contato com essas partituras. As figuras abaixo, retiradas da obra em questão, apontam todas essas inusitadas cifragens.

Figura 13: scanner do livro *Colorado Cookbook* (1988 p.30) apresentando as cifras descritas no texto.

Figura 14: scanner do livro *Colorado Cookbook* (1988 p.12) apresentando as cifras descritas no texto.

Por haver tantas formas de se representar acordes com cifras alfanuméricas, para representar os acordes no livro *Arthur Maia e o forró*, decidi por seguir a indicação de Nico Assumpção em seu livro *Bass Solo, segredos da improvisação*, porém realizei mudanças nas cifras nas quais achei incoerência, redundância, ou que pudessem causar dúvidas na sua interpretação.

Alguns fatores importantes embasaram essa decisão: Assumpção foi um respeitado contrabaixista; seu livro trata de harmonia e improvisação para contrabaixo com explicações sobre campo harmônico, acordes e arpejos, escalas de acordes e formas de se encadear os acordes criando melodias para o contrabaixo em uma situação de improvisação; e a teoria abordada por ele é facilmente utilizada para criar linhas de contrabaixo em diferentes gêneros musicais.

Desta feita, no exemplo abaixo relacionado trago a transcrição da representação dos acordes do campo harmônico maior criado por Assumpção. Além de expor no pentagrama as notas que compõem cada uma das sete tétrades, Assumpção inseriu, sobre cada acorde, a cifra

alfanumérica que os representa e, abaixo desses mesmos acordes, a indicação de suas funções harmônicas e grau do campo harmônico.

C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)
I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)

Exemplo 13: representação das tétrades do campo harmônico maior, suas cifras e funções harmônicas transcritas do livro *Bass Solo, segredos da improvisação* de Nico Assumpção. (Fonte: Assumpção, 2002, p. 10)

No exemplo que se segue, trago a transcrição da representação dos acordes do campo harmônico menor harmônico criado por Assumpção, com uma mudança na representação da tétrede diminuta, que foi apresentada por ele com os símbolos ‘X°’ e modificada por mim para X^{o7}.

Cm(7M)	Dm7(b5)	Eb7M(#5)	Fm7	G7	Ab7M	B°7
IIm(7M)	IIIm7(b5)	bIII7M(#5)	IVm7	V7	bVI7M	VII°7

Exemplo 14: representação das tétrades do campo harmônico menor harmônico, suas cifras e funções harmônicas transcritas do livro *Bass Solo, segredos da improvisação* de Nico Assumpção adaptado. (Fonte: Assumpção, 2002, p. 11)

Por perceber inconsistência na utilização do sinal ‘+’ em várias publicações apresentadas na presente dissertação, assim como por encontrar publicações importantes, tanto nacionais quanto estrangeiras, que utilizaram os símbolos ‘(#5)’ para representar a quinta aumentada nas tétrades, adotei para minha obra a cifra alfanumérica ‘X7M^(#5)’ representando a tétrede aumentada.

Não é de meu interesse propor uma nova forma de cifrar a referida tétrede, porém, tomando por base a literatura que sustenta essa dissertação, encontrei em outros pesquisadores, como Almada e Castro, tal qual em famosas editoras de partitura, um exemplo a ser seguido e que acredito que dará ao leitor da obra *Arthur Maia e o forró* uma leitura fluida e de fácil interpretação.

No quadro que se segue, apresento as cifras adotadas por mim para representar as tríades e tétrades, sua leitura por extenso e os intervalos a partir da fundamental com o acorde em estado fundamental.

Quadro 4: cifras adotadas, nomenclaturas e intervalos que formam os acordes que elas representam. Fonte: Autor

Cifra	Leitura por extenso	Composição dos intervalos		
		Terça	Quinta	Sétima
X	Maior	Terça Maior	Quinta Justa	
Xm	menor	terça menor	Quinta Justa	
X+	Aumentado	Terça Maior	Quinta Aumentada	
X°	diminuto	terça menor	quinta diminuta	
X7M	Maior com Sétima Maior	Terça Maior	Quinta Justa	Sétima Maior
X7	Maior com sétima	Terça Maior	Quinta Justa	sétima
X7 ^(#5)	Aumentado com Sétima	Terça Maior	Quinta Aumentada	sétima
X7M ^(#5)	Aumentado com Sétima Maior	Terça Maior	Quinta Aumentada	Sétima Maior
Xm(7M)	menor com Sétima Maior	terça menor	Quinta Justa	Sétima Maior
Xm7	menor com sétima	terça menor	Quinta Justa	sétima
Xm7 ^(b5)	menor com sétima e quinta diminuta	terça menor	quinta diminuta	sétima
X°7	sétima diminuta	terça menor	quinta diminuta	sétima diminuta

Assim como Almada, adotei o sinal ‘+’ para indicar a quinta aumentada nas tríades e o sinal ‘#5’ para indicar esse mesmo intervalo nas tétrades.

Os símbolos ‘7M’ representando a Sétima Maior foi disseminado por autores e músicos exclusivamente brasileiros e em publicações nacionais que tem grande relevância no mercado musical brasileiro. Assim, adotei esta representação em minha obra seguindo esse nicho.

A representação das tríades e tétrades no quadro acima resumem uma parte considerável do tema harmonia tratado no livro *Arthur Maia e o forró*. Não há como esgotar o assunto aqui, tanto pela complexidade dos arranjos das músicas das quais transcrevi as linhas do contrabaixo, quanto pela interpretação dos músicos que gravaram o álbum *São João Vivo ao Vivo*, uma vez que cada um acrescentou sua criatividade, musicalidade e inventividade a cada obra interpretada. Não abordo aqui, mas as extensões dos acordes como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras são frequentemente ouvidas na gravação, e, quando consideradas imprescindíveis, foram representadas nas cifras em minha obra. Além da complexidade toda dos arranjos e das interpretações, o assunto harmonia costuma instigar inflamadas discussões entre os estudiosos, tornando-se um assunto quase infundável.

Por certo, é imperativo que um músico profissional consiga interpretar corretamente as mais variadas e exóticas cifragens existentes, procurando a lógica mais simples e mais cristalizada possível dentro da teoria musical, já que, mais cedo ou mais tarde, este as encontrará em sua estante de partituras.

3 RELATO DA GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DOS VÍDEOS

Com as Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) cada vez mais presentes no dia a dia das pessoas, disponíveis na palma da mão da grande maioria daquelas que vivem no contexto urbano e facilitando o acesso à informação de todo tipo, associada à alta demanda na concorrência pelos poucos momentos de atenção dos usuários das redes sociais, o lançamento de um livro, mesmo que digital, não parece conter o apelo mercadológico almejado para esse produto. Pensando nisso, propus produzir e lançar uma série de vídeos que apresentassem um pouco sobre o conteúdo do livro, de forma a atrair a atenção dos prováveis consumidores desse tipo de material.

Decidi produzir quatro vídeos, cada um deles sobre uma música diferente dentre aquelas que transcrevi para o livro, elegendo para tal as músicas: *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião* (Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga), *Xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zedantas) e *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos). Nos subtítulos a seguir, explano os motivos para a escolha e os conteúdos dos vídeos de cada música.

Esses vídeos versam sobre a performance de Arthur Maia, relacionando aspectos de interpretação, escolhas rítmicas e harmônicas, além de questões técnicas, fazendo com que o material final tenha muita similaridade com uma videoaula de contrabaixo. Não é objetivo dos vídeos ensinar como tocar as linhas transcritas de Arthur Maia, tampouco há a pretensão de se ensinar a tocar nos mesmos moldes que Arthur Maia tocava, porém, pela forma como é feita a abordagem, os vídeos têm uma “aura” de videoaula de instrumento.

Gravar esse tipo de vídeo não é uma tarefa fácil, principalmente quando uma única pessoa faz as vezes de apresentador, roteirista, diretor de cena, técnico de iluminação, técnico de sonorização e editor final, como foi o meu caso nessa produção.

Tenho vasta experiência produzindo material audiovisual, tanto para projetos próprios quanto para atender a demanda de diferentes tipos de clientes. Quase toda minha carreira nessa área deu-se sem instrução formal, e os poucos cursos técnicos em iluminação, cinematografia e áudio que fiz foram cursos assíncronos, de curta duração e, de certa forma, superficiais. De toda maneira, minhas experiências pretéritas contribuíram sobremaneira na produção dos vídeos dessa pesquisa.

3.1 COMO FORAM ESCOLHIDOS OS CONTEÚDOS DOS VÍDEOS

No livro de partituras fruto da pesquisa aqui descrita, apresento as dez transcrições completas das linhas de contrabaixo que Arthur Maia gravou no álbum *São João Vivo ao Vivo* e teço comentários sobre trechos de cada uma delas, observando elementos rítmicos, harmonia e notas das linhas melódicas do contrabaixo, timbre e registro sonoro, elementos dos arranjos, técnica instrumental e seus desafios, criatividade e inventividade de Arthur Maia.

Somado aos elementos elencados no parágrafo anterior, para produzir os vídeos escolhi as músicas *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião* (Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga), *Xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zedantas) e *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos), que são icônicas dentro do gênero forró, e cujos arranjos de Gilberto Gil me chamaram a atenção pela sonoridade, provocando em mim um entusiasmo extra para aprender a tocá-las e transcrever suas linhas de contrabaixo. Tamanho entusiasmo, por óbvio, me instigou ao ponto de querer discorrer sobre essas levadas.

Na música *Asa Branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), por exemplo, na ponte criada para esse arranjo em específico, Arthur Maia toca a melodia em uníssono com a flauta, sanfona e violão. Além disso, ele executa uma resposta a essa melodia e mantém a levada do forró. A sonoridade da linha criada por Arthur em resposta à melodia principal chamou-me a atenção pelo desafio técnico e pelas decisões melódicas/harmônicas que ele tomou. Desta forma, tanto no livro quanto no vídeo discorro sobre esses elementos. Transcrita do livro *Arthur Maia e o forró*, a citação a seguir apresenta a forma como abordo em minha obra os elementos apontados anteriormente.

Na segunda repetição dessa ponte, Arthur Maia acrescenta uma resposta a essa frase ligeira logo no compasso seguinte à execução desta, explorando as notas do acorde E7 (Mi com sétima). Na primeira resposta, Arthur faz o floreio saindo da quinta do referido acorde (compasso 84). Na segunda vez ele executa essa pequena melodia saindo da própria fundamental (compasso 86), e o último diálogo é finalizado com o canto da asa branca iniciando na terça do acorde (compasso 88). A seção é finalizada com as notas Mi 3 e Sol sustenido 3 executadas em *double stops* na segunda oitava da escala do contrabaixo, tudo isso sem deixar que a pulsação do forró se perca. (Apêndice H, p. 131)

Destaco mais elementos melódicos/harmônicos em minhas análises, como no trecho do livro reproduzido abaixo, no qual falo sobre a música *Baião* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga):

Os acordes Maiores com sétima predominam na harmonia dessa música, e Arthur Maia explora as notas que compõem esses acordes em sua levada, especialmente no acorde E7 (Mi com sétima). (Apêndice H, p. 146)

Também dou ênfase à criatividade e inventividade de Arthur Maia, chamando a atenção para pequenas mudanças nas levadas apresentadas por ele nas gravações e que colaboram positivamente para a sonoridade do todo dos arranjos, como no seguinte trecho do livro apresentado a seguir:

Quando o acorde muda para A7 (Lá com sétima), Arthur já não destaca tanto o primeiro tempo do compasso e, por vezes, até desloca a acentuação para o segundo tempo do compasso, criando um contraste na linha do baixo que, se não fosse essa pequena alteração na acentuação, poderia ficar um tanto monótona, uma vez que os acordes se repetem por muitos compassos consecutivos. (Apêndice H, p. 146)

À vista disso, para além das emoções que as quatro músicas selecionadas provocam em mim, os elementos técnicos musicais e os desafios que estes implicam para a sua execução no contrabaixo, assim como as discussões suscitadas quanto à relação harmônica entre as notas tocadas por Arthur Maia e os acordes que harmonizam as canções, são os motes que provocaram as escolhas dos conteúdos a serem abordados nos vídeos.

Importa salientar que se trata de uma gravação ao vivo, o que proporcionou a Arthur um certo grau de liberdade para criar suas linhas. De certa forma, muitas das levadas criadas por ele foram feitas servindo-se de seus conhecimentos sobre improvisação, uma vez que não havia linhas de baixo escritas para os arranjos. Consequentemente, fui impelido, por diversas vezes, a destacar a criatividade e inventividade dele.

3.2 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO

Um dos meus objetivos, quando comecei a gravar, era estar com tudo o mais organizado possível antes de ir para o estúdio. Queria evitar, ao máximo, capturar material que não seria útil, já que isso me faria perder horas assistindo as gravações para selecionar o que pudesse ser utilizado. O foco era sair do estúdio de gravação tão somente com o material a ser aproveitado.

Dessa forma, decidi fazer uma gravação piloto com a finalidade de analisar o meu processo de gravação de audiovisual e, assim, entender quais das minhas estratégias de produção foram eficientes e quais não funcionaram tão bem e deveriam ser modificadas para as gravações definitivas.

Outras decisões importantes foram:

- 1- Tanto o vídeo piloto quanto os vídeos oficiais foram filmados por duas câmeras simultâneas, sendo uma delas fixa e que captura a imagem completa do contrabaixo, as minhas mãos, meu rosto e parte do cenário, e uma câmera móvel,

operada por *cameraman* e voltada à captura de detalhes das mãos ou das minhas expressões faciais.

- 2- Escolhi um estúdio que me proporcionou um cenário interessante, além do controle de ruídos externos e controle da iluminação.
- 3- Mesmo estando em um estúdio de gravação de áudio, utilizei este apenas pelo cenário e pelo tratamento e isolamento acústicos. Os áudios dos vídeos foram capturados com meus próprios equipamentos, e os vídeos gravados com meus aparelhos celulares.

Para a gravação do áudio utilizei um computador *Desktop Dell G3*, com processador Intel Core i5 nona geração, de 2.40GHz, 16 *gigabytes* de memória RAM e sistema operacional *Windows 11 Home Single Language 64 bits*, conectado via USB 2.0 à interface de áudio *Presonus Audiobox 1818vsl*, e servi-me da *DAW Presonus Studio One 5*.

Para a captura da voz, contei com o microfone Lapela Gravata Omnidirecional BYM1, da *Boya*, todavia a qualidade do áudio capturado ficou muito aquém do pretendido para essa produção, razão pela qual descartei aquele material. Conseqüentemente, na produção dos vídeos definitivos, deixei de utilizar referido equipamento, e o áudio da voz aproveitado no vídeo piloto foi o capturado pelo telefone *Samsung S20*, que fazia a filmagem como câmera estática, procedimento este que repeti para os vídeos definitivos.

Com relação ao áudio ambiente, acreditando que este somaria positivamente no resultado final da produção, fiz a sua gravação utilizando um par de microfones *Behringer C2*, na técnica de microfonação 'XY', posicionados a um metro e meio do centro do cenário e a um metro e vinte centímetros do chão (ver figura abaixo). Entretanto, a qualidade do material capturado não permitiu sua utilização, motivo pelo qual não me ocupei de gravar o som ambiente nos vídeos definitivos.



Figura 15: Foto do posicionamento da microfonação para captura do som ambiente da gravação piloto.

O contrabaixo elétrico que utilizei em todos os vídeos foi construído em 2011, por Ferdinand Rikkers, *luthier* holandês que tem sua oficina na cidade de Groningen, na Holanda, e que produz guitarras e contrabaixos desde 1983.

O modelo criado por Ferdinand se chama *Rikkers 5 strings Powerline Imbuia top*, com o interior do corpo construído em *American Alder*, coberto na parte frontal e traseira por Imbuia e braço em *Maple*.

A captação do *Rikkers Powerline*, como é possível visualizar na figura abaixo, é feita por um *pick-up Bartolini Jazz Bass* e um *pick-up Precision Bass*, combinado com o circuito *Aguilar OBP3*.



Figura 15: foto do contrabaixo elétrico *Rikkers Power Bass*. (Fonte: Produção do autor).

Na gravação do vídeo piloto, o som do contrabaixo foi amplificado pelo *Little Mark 250*, amplificador de contrabaixo da *Mark Bass*, e reproduzido pelas caixas acústicas SVT810E da *Ampeg*, desta forma produzi o áudio ambiente do contrabaixo, além de fazer monitoração de sua gravação.

O áudio gravado do contrabaixo foi capturado pela saída direta de áudio (*direct out*) do *Little Mark 250*, que foi conectada à *interface* de áudio por um cabo XLR, porém para os vídeos definitivos, tomei a decisão de não usar amplificador para o contrabaixo, conectando-o diretamente na *interface* de áudio e utilizando apenas o pré-amplificador desta para gravá-lo.

Para a filmagem do vídeo piloto, utilizei a câmera do telefone *Samsung S20* como câmera estática, e a câmera do telefone *iPhone SE* como a câmera móvel, que foi operada por *cameraman* para capturar detalhes das cenas. Nos vídeos definitivos o *iPhone SE* foi substituído por um *iPhone 15 pro max*.

Isso posto, formulei a seguinte estratégia para gravar o vídeo piloto, a qual mantive quase que em sua totalidade para a gravação dos vídeos definitivos:

- 1- Escolhi a música e o tema a serem abordados e passei a estudar bastante sobre o que iria explicar e tocar. A música do vídeo piloto foi *Asa Branca*, e o tema abordado foi a ponte da música, que é uma parte criada para esse arranjo e na qual o contrabaixo de Arthur Maia se destaca misturando melodia e levada em uma só linha de contrabaixo.
- 2- Formulei um roteiro para a gravação (parte dele está quadro 1 abaixo e sua íntegra no apêndice B) contendo o número das cenas, sua duração aproximada em minutos e segundos, o tipo de cena, a descrição desta e o texto que seria falado em cada cena. Na descrição da cena, indiquei os compassos da transcrição que seriam tocados nela, posicionamento em frente à câmera, quantas câmeras estariam filmando e qual tipo de corte cada câmera faria.

Quadro 5: Parte do roteiro para gravação do vídeo piloto. Fonte: Autor

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'16''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando <i>Asa branca</i> , do compasso 73 ao 92. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'17'' a 0'51''	Abertura	Sentado com o baixo no colo, olhando para a câmera, vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo, vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música <i>Asa Branca</i> , acompanhando Gilberto Gil no

				<p>álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou uma pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum, no qual o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.</p>
--	--	--	--	--

- 3- No roteiro também coloquei instruções para a inserção de caracteres no vídeo, por exemplo: Colocar a cifra E7 quando falar do acorde na cena 4. Essa parte específica da produção do vídeo é uma das últimas a ser realizada, mas eu planejei com antecedência até mesmo esse tipo de detalhe.
- 4- Para acompanhar o roteiro, confeccionei uma tabela (apêndice C) com a ordem da gravação das cenas que, por uma questão de praticidade e operacionalidade, não seguiu o roteiro do vídeo. Sendo assim, a cena 9 do roteiro, exemplificando, foi gravada antes da cena 2, porque assim a rotina da gravação era facilitada. Nessa tabela havia um espaço para dar um visto na cena capturada e indicar qual tomada gravada seria utilizada na edição.
- 5- Na partitura da música a ser explanada no vídeo, inseri marcações de cena, como é possível verificar no exemplo musical 15 abaixo, com o intuito de facilitar a execução dos trechos que foram tocados durante a gravação.

Exemplo 15: trecho da transcrição com marcação de cena para gravação do vídeo piloto.

A experiência da gravação piloto trouxe-me dois pontos técnicos a serem melhorados: a iluminação e a captura do áudio da voz.

Além das luzes do estúdio, utilizei uma lâmpada branca *Lexman* de 25w posicionada a um metro e meio de distância do centro do cenário e bem próxima ao chão, com o objetivo de eliminar as sombras dos supercílios, nariz e queixo provocadas pela iluminação posicionada no teto do estúdio. Ainda assim, por falta de um difusor de luz, a luminosidade

dessa lâmpada acabou saturando a filmagem e provocou uma incômoda sombra do meu corpo e do contrabaixo na parede situada atrás de mim, como é possível perceber na imagem abaixo.



Figura 16: *print screen* da gravação piloto apontando as sombras provocadas pela iluminação mal realizada.

A saturação da luz foi amenizada na edição do vídeo com as ferramentas de ajuste de luminosidade e ajuste de cor do *software* da *Cyberlink Power Director 16*, mas é possível perceber na figura (acima), principalmente na mão direita, o quanto a iluminação foi além do necessário.

Para que esse problema não ocorresse na gravação dos vídeos definitivos, utilizei dois difusores de luz do tipo *softbox*, sendo um posicionado de frente para o cenário como luz principal, e o outro fazendo uma “luz contra”, que é aquela posicionada opostamente à luz principal e à câmera, com menor luminosidade voltada para as costas do apresentador. A figura abaixo mostra a configuração do estúdio de gravação dos vídeos definitivos.



Figura 17: foto do estúdio de gravação dos vídeos definitivos

A figura abaixo mostra um *frame* de um dos vídeos definitivos e a iluminação realizada com a utilização dos *softbox*.



Figura 18: *frame* do vídeo definitivo de *Eu só quero um xodó* apresentando a iluminação realizada por um par de *softbox*.

Com a baixa qualidade do áudio da voz capturado pelos microfones *Behringer C2* e pelo microfone de lapela, o áudio aproveitável da gravação piloto foi o capturado pelo telefone *Samsung S20*, que foi utilizado para fazer a filmagem estática. Todavia, com o som do contrabaixo sendo reproduzido no ambiente, o microfone do aparelho *Samsung S20* o capturou junto com a voz, o que impediu um tratamento mais elaborado do som da voz, notadamente quando o apresentador falava e tocava ao mesmo tempo. Esse fato não inviabilizou a produção, passando praticamente despercebido por quem assiste ao vídeo.

Em resumo, nas gravações definitivas capturei a voz valendo-me do microfone do *Samsung S20*, e a captura do contrabaixo foi efetivada diretamente na *interface* de áudio, mas deixei de reproduzir o som ambiente deste para que ele não fosse capturado junto com a voz.

Todas as decisões tomadas de pré-produção elencadas acima e utilizadas na gravação piloto também foram empregadas na produção dos vídeos definitivos e cumpriram com seus objetivos de facilitar a edição deste.

Como a intensão dos vídeos é atrair a atenção do público para a existência do livro de partituras, decidi inserir, na parte inferior da imagem, a partitura do trecho que está sendo demonstrado, como apresenta a figura abaixo.



Figura 19: *frame* do vídeo definitivo de *Baião* mostrando a partitura na tela.

Essa partitura inserida no vídeo transmite ao espectador as primeiras impressões sobre as partituras que encontrará no livro, além de ilustrar as explicações que estão sendo realizadas por mim e trazer um visual mais interessante para o vídeo.

A primeira intenção para essa inserção era que uma seta apontasse a nota que estivesse sendo tocada por mim no exato momento de sua execução, contudo há algumas oscilações de andamento nas gravações das músicas transcritas e sincronizar o movimento da seta com a música mostrou-se um trabalho infrutífero. Por conseguinte, optei por deixar exposto de quatro a seis compassos de uma só vez e apresentar outros seis compassos no decorrer da execução do trecho musical.

Uma prática muito útil para a edição dos vídeos é, durante a gravação, sempre que for iniciar uma cena, fazer uma marcação de áudio, tal qual a ‘claquete’, de forma que a sincronização dos vídeos das câmeras e do áudio capturado seja facilmente realizada.

Nas gravações dos vídeos desta pesquisa, “fiz essa claquete” dando um leve tapa sobre as cordas do contrabaixo na altura dos captadores. Isso também pode ser feito com uma simples palma.

Essa marcação cria um pico de áudio facilmente observável no gráfico de áudio que o *software* de edição de vídeo cria em sua *interface* de edição, e, colocando esse pico de áudio existente nos vídeos das duas câmeras utilizadas e no áudio capturado pela *interface* de áudio na mesma posição do *grid* de tempo, todos os três objetos gravados estarão sincronizados e todo o material fica disponível para edição, cortes e trocas de câmeras sem perder a continuidade do vídeo.

A figura abaixo mostra a interface de edição do *software Cyberlink Power Director* durante a edição de um dos vídeos produto dessa pesquisa.

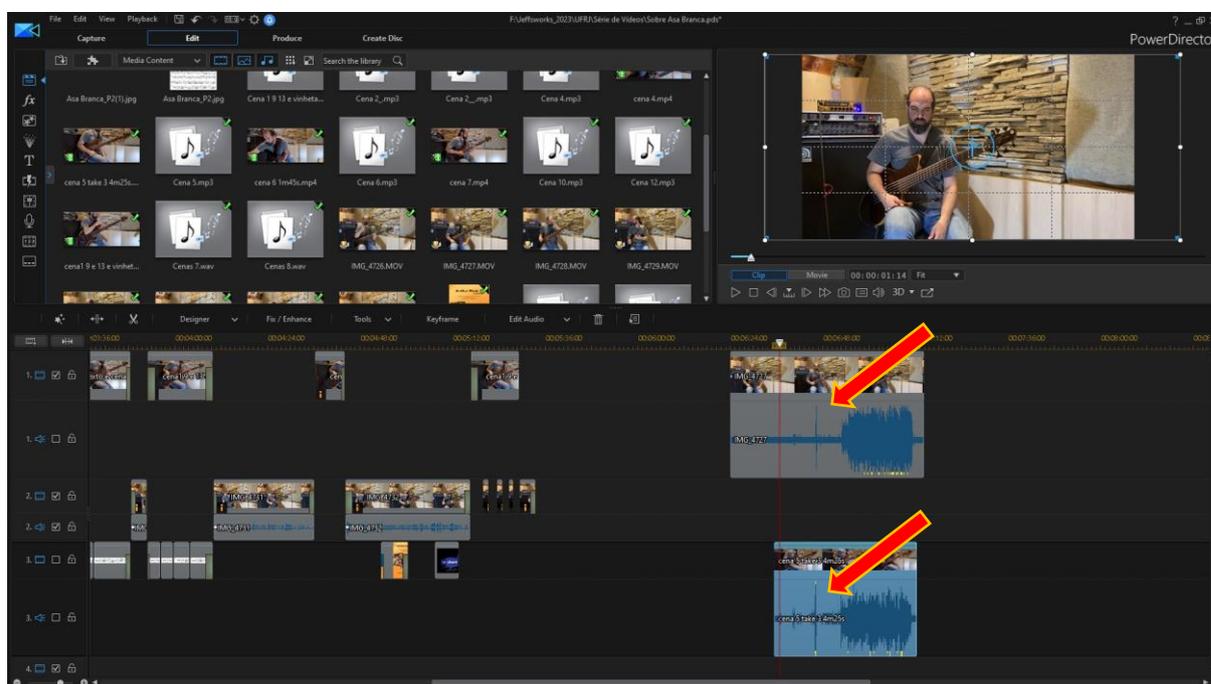


Figura 20: print screen da interface de edição do *software Cyberlink Power Director* com indicação dos picos de áudio no gráfico das trilhas de edição.

No vídeo piloto, eu apresento um trecho musical na velocidade da gravação deste e em dois outros andamentos, sendo um bem lento e outro intermediário, ambos acompanhados de metrônomo e com a partitura exposta na parte inferior do vídeo, o que trouxe características de uma videoaula, muito embora esta não seja a intenção buscada para essas produções. Conforme previamente relatado, o objetivo de produzir e disponibilizar esses vídeos é chamar a atenção para a existência do livro de partituras, e não ensinar como tocar as linhas de contrabaixo transcritas.

Além de trazer essa atmosfera de videoaula para a produção, essas duas cenas alongaram demais a duração do vídeo, que extrapolou cinco minutos de duração.

É notório que as pessoas têm tido cada vez menos interesse por conteúdos demasiadamente extensos, independente da forma como esse conteúdo é apresentado e entregue, seja áudio, vídeo ou texto. Cada vez mais as pessoas querem consumir novas informações e em um menor intervalo de tempo. Sendo assim, com o intento de deixar os vídeos com formato e duração mais próximos aos conteúdos disponibilizados na *internet*, nos vídeos definitivos retirei essas demonstrações dos trechos musicais em andamentos mais lentos.

Todos os vídeos de que tratei aqui podem ser assistidos no *YouTube* seguindo os *links*²⁰ escritos na nota de rodapé desta página, incluindo o vídeo piloto que está disponível como “não listado” e só pode ser acessado através do *link*²¹ também escrito na nota de rodapé desta página.

²⁰ <https://youtu.be/5guxYiSXGLc>
<https://youtu.be/O6y0Ga0Z8sU>

²¹ <https://youtu.be/r78ZgpJ60V0>

<https://youtu.be/yoZASI2wpfQ>

<https://youtu.be/zgA8cCSiPmM>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando, em 2018, decidi transcrever a música *Baião* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), eu ainda não tinha qualquer pretensão de elaborar um livro de transcrições com as linhas de contrabaixo gravadas por Arthur Maia no álbum *São João Vivo ao Vivo*. Até 2022, meu intuito era tão somente aprimorar minha forma de tocar forró, me espelhando na performance de Arthur Maia no álbum multicitado.

Transcrever uma música é um processo que traz ao musicista uma maior intimidade com o material musical estudado, assim como ajuda na assimilação das características de um determinado gênero musical ou estilo de um determinado artista. Wrinkler (1997, p.200) afirma que o ato da transcrição exige atenção em cada acontecimento, a fim de que se ouça tudo o que está acontecendo na execução da música estudada, comparando o material sonoro ouvido ao que é possível reproduzir ou representar em escrita musical, e aguçando a consciência sobre as nuances e detalhes desta execução. A consequência deste processo é uma transformação quase sempre positiva na forma como o musicista transcritor se relaciona com o material musical transcrito, e corresponde ao que eu buscava ao transcrever as levadas de Arthur Maia.

Ao ser aprovado no processo seletivo do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, escrever o livro *Arthur Maia e o forró* se tornou o objetivo para além do aprimoramento musical. Todo o processo de transcrição e de elaboração desta obra ganhou robusta fundamentação teórica e meu olhar sobre minha própria prática musical se tornou mais cuidadoso e criterioso.

A pesquisa artística necessita de observação, experimentação e comunicação de seus tópicos e práticas. As relações experimentais ocorrem não só dentro de práticas artísticas, mas também no plano interacional onde o mundo sensorial, criativo e estético do artista encontram o mundo da ciência, investigação e de comunicação explícita. (COESSENS, 2014, p. 17)

Observar de forma analítica, minuciosa e criteriosa a minha própria prática musical com o objetivo de autoaprimoramento, organização e divulgação dos processos foi uma das consequências positivas advindas da pesquisa aqui apresentada.

A demanda de trabalho para escrever as partituras do livro me conduziram a revisar funções e aplicações do *software Finale 27* as quais há muito eu não utilizava. Além disso, ganhei mais agilidade nos processos de editoração de partitura com este *software* e aprofundei meus conhecimentos sobre escrita musical.

O objetivo desta jornada nunca foi copiar a forma como Arthur Maia interpretava o forró, muito menos apontar para esta forma e decretá-la como a melhor forma de se tocar

forró no contrabaixo elétrico. Também não tinha a intenção de analisar as linhas transcritas de forma a traçar um perfil interpretativo musical para Arthur Maia, até porque, estamos falando de músico muito criativo e inventivo tocando ao vivo, quase sempre livre para criar suas levadas. Desenhar um único perfil seria como decretar algo estático para uma forma que está sempre em mutação, sempre em desenvolvimento, e, assim sendo, se tornaria um equívoco considerável.

Quando elegi o álbum de Gilberto Gil, o objetivo era ter um recorte relevante para o gênero e, a partir deste recorte, aprimorar-me musicalmente na forma como interpreto forró ao contrabaixo.

Por óbvio, após uma imersão tão profunda sobre as linhas gravadas por Arthur Maia, é possível descrever algumas características próprias dele, algo como seus clichês musicais. Todavia, para além disso, é possível listar características próprias do Arthur Maia as quais eu acredito que fizeram dele um baixista tão requisitado e admirado. Características essas que, como eu disse em parágrafos anteriores, não tenho a intenção de simplesmente copiar, mas que poderiam ser agregadas à minha forma de tocar ao ponto de melhorar minha sonoridade e musicalidade.

Era evidente a precisão rítmica de Arthur Maia e isso possibilitava a ele deslocar as acentuações dentro de sua levada sem se fazer perder o pulso. Assim, os arranjos ganhavam novas nuances e sonoridade, mas sem perder o *groove* que faz todo mundo querer dançar.

Sobre isso, no livro *Arthur Maia e o forró*, ao analisar a música *Olha pro céu* (José Fernandes e Luiz Gonzaga), escrevi:

Mesmo com esses deslocamentos da acentuação rítmica, o pulso está sempre claro para o ouvinte e a característica de quadrilha de festa junina da canção não se perde. A sensação, na verdade, é de uma valorização dessas características, em especial com o contraste criado com a parte B, onde o baixo caminha em uma nota por pulso. (Apêndice H, p. 121)

Outra característica de Arthur Maia que observei no decorrer desta pesquisa é que ele construía suas levadas durante a execução deixando-as mais complexas a cada repetição da forma do arranjo. Desta maneira, ele acrescentava mais informações à sua levada, notadamente na rítmica das linhas.

Algo observável nas transcrições é que Arthur Maia ‘tocava para a música’ e usava sua notável habilidade no contrabaixo em favor da melhor sonoridade da banda como um todo. Se para o arranjo e/ou o gênero musical faz-se necessário que o contrabaixo toque apenas a fundamental dos acordes, Arthur Maia tocava a fundamental dos acordes. Se ritmicamente era

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. LUIZ GONZAGA: A origem do forró. Entrevista concedida a Realização de Arquivo Nacional. Pernambuco-PB: Tv Educativa, 1977. (8 min.), son., color. 1'35". Remasterizado por Fred Alves e Lucas Monteiro em 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w14svdQtHA. Acesso em: 09 nov. 2024.
- ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009. 289 p.
- AMORIM, Oswaldo. Entrevista a Jefferson Nunes de Amorim. Brasília, 13 de maio de 2024. Áudio e texto. 8 minutos e 34 segundos. Não publicada.
- ASSUMPCÃO, Nico. **Bass solo: segredos da improvisação**. 5. ed. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 2002. 76 p.
- BAIÃO, Flávio. VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Entrevista concedida a Andrucha Waddington. 36'17". Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.
- BILLÈ, Isaia. **Billè: nuovo metodo per contrabbasso**. Itália: Ricordi, 1950. 142 p.
- BROWN, Ray. **Ray Brown's bass method**. Nova York: Ray Brown Music, 1963. 138 p.
- CASTRO, Genil. **Que acorde é esse aí? Pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas**. 2010. 128 f.' Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2010.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook Gilberto Gil**. 2. ed. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 1992. 183 p.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal: Revista de pesquisa em arte**. Brasil, julho, 2014. p. 1-20.
- DANTAS, Paulo. Entrevista a Jefferson Nunes de Amorim. Brasília, 14 de maio de 2024. Texto. Duas páginas. Não publicada.
- DEEZER (Brasil) (org.). **A playlist da minha vida: Gilberto Gil**. 2023. Podcast de Fernanda Torres. Disponível em: <https://www.deezer.com/br/show/5635187>. Acesso em: 09 dez. 2024.
- DIEGUES JÚNIOR, Manuel. LUIZ GONZAGA: A origem do forró. Entrevista concedida a Realização de Arquivo Nacional. Pernambuco-PB: Tv Educativa, 1977. (8 min.), son., color. 2'55" e 4'04". Remasterizado por Fred Alves e Lucas Monteiro em 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w14svdQtHA. Acesso em: 09 nov. 2024.
- FARIA, Nelson. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 2009. 69 p.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian rhythm section**. Petaluma, California: Sher Music Co, 2001. 105 p.

FERREIRA, Rodrigo Rafael Rodrigues da Silva. **A utilização de digital audio workstations no ensino de música**: uma proposta metodológica ativa baseada em projetos. In: INTERCOM - 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém-PA. INTERCOM - Sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo-SP: Irmãos Vitale, 1997. 56 p.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**: volume II. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 2002. 60 p.

GIL, Gilberto. VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Entrevista concedida a Andrucha Waddington. 3'10", 7'55" e 21'15". Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.

GONZAGA, Luiz. LUIZ GONZAGA: A origem do forró. Entrevista concedida a Realização de Arquivo Nacional. Pernambuco-PB: Tv Educativa, 1977. (8 min.), son., color. 0'19". Remasterizado por Fred Alves e Lucas Monteiro em 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w14svdQtHA. Acesso em: 09 nov. 2024.

GUEST, Ian. **Harmonia**: método prático 1. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 2006. 159 p.

LEONARD, Hal (comp.). **The Real Book**. 5. ed. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 2004. 512 p.

LEONARD, Hal (comp.). **The Ultimate Jazz Fake Book**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1988. 448 p.

LUIZ GONZAGA: A origem do forró. Realização de Arquivo Nacional. Pernambuco-PB: Tv Educativa, 1977. (8 min.), son., color. Remasterizado por Fred Alves e Lucas Monteiro em 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w14svdQtHA. Acesso em: 09 nov. 2024.

MACHADO, Marcos. **Tao os Bass**. Mississippi: Roberto Pineda, 2019. 222 p.

MARINÊS. VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Entrevista concedida a Andrucha Waddington. 40'58". Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília-DF: Musimed, 1996. 420 p.

MERLINO, Júlio. **Processos de formação de sentido musical na improvisação**. 2019. 410 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2019.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice**. Nova York: W W Norton & Company Inc, 1961. 287 p.

PESCARA, Jorge. **Arthur Maia Transcriptions**. Rio de Janeiro-RJ: Márcio, Oscar, Marcos, 1994. 48 p.

PETRACCHI, Francesco. **Simplified higher technique for double bass**. Itália: Yorke Edition, 1982. 35 p.

Planeta Música. Produção de Arthur Maia. Intérpretes: Arthur Maia. 2002. (70 min.), Compact Disc.

PRES, Josquin Des. **Bass Fitness: an exercising handbook**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1991. 69 p.

Presonus Audio Electronics, Inc. <https://legacy.presonus.com> Acesso em: 9 jul. 2023.

QUADROS JUNIOR, Antônio Carlos de; VOLP, Cátia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**, Rio Claro-SP, v. 11, n. 1, p. 117-120, maio 2005. Anual.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Treatise on harmony**. Chicago: Dover Publications, 1971. 667 p. Tradução: Philip Gossett.

REBELO, Samantha Cardoso. As conexões do forró com diferentes realidades na sua trajetória. In: III ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2007, Salvador-BA. **Artigo**. Salvador-BA: Faculdade de Comunicação - UFBA, 2007. p. 1-10.

RENNÓ, Carlos; GIL, Gilberto. **Todas as letras**: Gilberto Gil. 3. ed. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2022. 520 p.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A Transcrição Musical: qual sua importância, qual o seu futuro?. In: III ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2006, São Paulo-SP. **Artigo**. São Paulo-SP: ABET, 2006. p. 1-8. Disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao_importancia_futuro.pdf. Acesso em: 07 maio 2024.

RUSCH, René; SALLEY, Keith; STOVER, Chris. Capturing the Ineffable: three transcriptions of a jazz solo by sonny rollins. **A Journal Of The Society For Music Theory**. Bloomington, In, p. 1-20. Set. 2016.

São João Vivo ao vivo. Produção de Gilberto Gil. Realização de Tom Capone. Intérpretes: Gilberto Gil. São Paulo: Warner Music Brazil Ltda, 2001. (72 min.), Compact Disc.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo-SP: Editora Unesp, 1999. 580 p. Tradução: Marden Maluf.

SHER, Chuck; BAUER, Bob; SMOLENS, Michael; KRINITSKY, Ann. *The New Real Book*. Nova York: Sher Music Co, 1988. 453 p.

SIVUCA. VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Entrevista concedida a Andrucha Waddington. 22'20" e 37'20". Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.

SLUTSKY, Allan; SILVERMAN, Chuck. **The funk masters: the great James Brown rhythm sections**. Nova York: Warner Bros. Publications, 1997. 144 p.

STANYEK, J. Forum on Transcription. *Twentieth-Century Music*, v. 11, n. 1, p. 101-161, 2014.

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon. **Bateria e contrabaixo na música popular brasileira**. Rio de Janeiro-RJ: Lumiar Editora, 2003. 96 p.

The colorado cookbook. 1988. Disponível em: https://massifjazz.com/tunes/books/Colorado_Book.pdf. Acesso em: 10 dez. 24.

VALENÇA, Alceu. VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Entrevista concedida a Andrucha Waddington. 38'09". Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.

VIVA São João! Documentário com Gilberto Gil. Direção de Andrucha Waddington. Produção de Andrucha Waddington; Lula Buarque de Holanda; Leonardo Barros. Intérpretes: Gilberto Gil. Roteiro: Andrucha Waddington; Emílio Domingos; Quito Ribeiro. São Paulo-SP: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. (80 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZkBf-XHqnA>. Acesso em: 09 nov. 2024.

WRINKLER, P. Writing Ghost Notes: the poetics and politics of transcription. In: SCHWARTZ, D.; KASSABIAN, A.; SIEGEL, L. *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997. p. 169-203.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DOS DEPOIMENTOS DO DOCUMENTÁRIO *VIVA SÃO JOÃO!*: DOCUMENTÁRIO COM GILBERTO GIL

Dirigido por Andrucha Waddington

Apresentado por Gilberto Gil

14 de junho de 2002

Produzido por Lula Buarque de Hollanda, Leonardo M de Barros e Andrucha Waddington

Filmado em junho de 2001 durante a turnê de Gilberto Gil pelas festas juninas.

Gilberto Gil – 3’10” “É uma festa muito antiga e essa festa vem de uma tradição bárbara, dos povos bárbaros da Europa. Depois ela sincretiza com o cristianismo, catolicismo, aí que entra São João.”

Gilberto Gil – 7’55” “É uma festa simples. Uma festa integradora com esse relacionamento profundo do homem com a natureza, essa gratidão profunda do homem com a natureza, pela colheita, pela safra, pelo alimento, pela provisão das coisas que ele necessita e a música junina no Brasil acabou virando uma coisa maravilhosa especialmente depois de Luiz Gonzaga.”

Gilberto Gil – 21’15” “Essa foi uma das contribuições extraordinárias do Gonzaga foi isso, pegar essa coisa popular, daqui que de outra forma não sairia nunca daqui, ficaria aqui no folclore e ele levou pro pop, popularizou, levou pra canção popular e foi uma coisa que deu partida pra vários outros aproveitamentos de várias outras manifestações folclóricas de outras regiões também.”

Sivuca - 22’20” “Luiz Gonzaga foi quem começou tudo, foi quem inseriu, foi quem fez com que o zabumba e o triângulo fossem tocados pela primeira vez em uma estação de rádio no sul, foi quem levou com dignidade o ritmo nordestino...o Gonzagão pegou o nosso gênero musical do nordeste e levou pro sul onde os veículos de comunicação divulgavam a cultura. Naquele tempo até o nordeste vivia do que se tocava no Rio e São Paulo e o Gonzaga fez a operação inversa. Levou a música nordestina pro sul e conseguiu fazer um sucesso fora de série. Eu acho pouca gente igualou o sucesso do Gonzagão com a música nordestina.”

Roberto Benjamim - 33'20" "A quadrilha é um exemplo de dinâmica da cultura, sobretudo da cultura popular. Elas foram danças camponesas na Europa e depois foram incorporadas as cortes, especialmente a corte francesa. Com a vinda da Princesa Leopoldina para o Brasil, nossa primeira imperatriz, esposa de Dom Pedro I, ela trouxe um grupo de cortesão de Viena, com oficiais, soldados e damas da corte e esse pessoal introduziu nos palácios do Rio de Janeiro essa dança, mas a rapaziada também introduziu nos cabarés e nas tabernas e então a quadrilha acabou caindo no gosto popular e se incorporou as tradições brasileiras.

Tergino Gondim – 35'50" "Isso é forró. Forró é animação, diversão, bagunça. Talvez o povo nordestino, que é onde o forró nasceu de verdade, eu acho que é na precisão desse povo de brincar, de dançar, de se divertir. Eu acho que é onde eles procuram a forma melhor que o nordestino, que o povo brasileiro nordestino tem de expressar sua alegria, sua vontade de se divertir, de brincar, de criar.

Flávio Baião - 36'17" "Vem do forrobodó o forró. Abreviado do forrobodó que é a festa, a animação que representa toda a cultura de um povo. O forró pé de serra com sanfona, zabumba e triângulo é que animava nosso povo."

Sivuca - 37'20" "O Nordeste é fortíssimo nas suas manifestações culturais notadamente no ritmo do forró que o ritmo da alegria das pessoas, do fim de semana."

Alceu Valença - 38'09" "O forró é o fruto dos vaqueiros, do aboio...é o xaxado, é xote. Tudo isso é o forró, é o genérico."

Marinês - 40'58" "Uma festa muito bonita. É a nossa festa, é o que a gente entende mesmo. É o que a gente faz com perfeição porque nós gostamos. As canções, a alegria, a claridade, a fogueira, o milho, a fartura. É o santo da fartura."

Sivuca – 42'48" "A festa de São João é profana e religiosa ao mesmo tempo. Cheia de adivinhações, de culto ao encontro casamenteiro. É uma festa cheia de misticismo. Do misticismo alegre e inocente. Uma festa acima de tudo é um encontro."

APÊNDICE B – ROTEIRO DO VÍDEO PILOTO

ROTEIRO VÍDEO

Asa Branca

Colocar as indicações de compasso nos caracteres do vídeo

Colocar a cifra E7 quando falar do acorde na **cena 4**

Colocar a cifra E7 e as notas deste acorde quando falar dela na **cena 6**

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'16''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando Asa branca do compasso 73 ao 92 . Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'17'' a 0'51''	Abertura	Sentado com o baixo no colo, olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música Asa Branca acompanhando Gilberto Gil no álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou uma pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum, no qual o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.
3	0'52 a 0'57	Vinheta 5''	Uma frase groovada de baixo gravada para utilizar nas transições	
4	0'58 a 1'36''	Apresentação	Sentado com o baixo no colo, olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Nesse arranjo do Gil para Asa Branca, tem uma introdução e que depois é utilizada como uma segunda ponte entre os versos da música. Uma ponte além daquela original que todo mundo conhece – tocar a ponte original – Além dessa, o Gil propõe também sobre o

				acorde E7, uma ideia melódica que me remete ao canto de um pássaro bem ligeiro e agudo e que a sanfona, a flauta, a guitarra e o baixo tocam juntos. Aí o Arthur faz o groove e a frase, mais ou menos assim:
5	1'37" a 1'45"	Tocando	Tocar o groove explicado na cena anterior. Utilizar o primeiro C da transcrição	
6		Apresentação	Sentado com o baixo no colo, olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Nas repetições dessa ponte o Arthur faz essa frase junto com os outros instrumentos e no compasso seguinte, sozinho, ele faz uma resposta à essa frase. A divisão rítmica é a mesma, mas ele muda a altura de forma a concluir a frase em uma das notas do acorde E7 que não necessariamente é a nota fundamental do acorde, ou seja, a nota Mi. Ele toca o groove e a frase do arranjo – tocar o compasso 83 – e toca o groove e a resposta. e 84. A frase do arranjo começa na terça do E7, na nota Sol sustenido e termina no próprio Mi. A primeira resposta à frase começa na quinta do E7, a nota Si, e termina na terça, Sol sustenido – Falar isso tocando o que está sendo narrado – A segunda resposta ele sai da nota Mi e termina na nota Si, quinto grau do acorde. A terceira resposta ele sai da terça do acorde, Sol sustenido, aqui na casa 13, corda 1, e termina no Mi.
7		Tocando após a fala.	Tocar em andamento lento o groove do segundo C da transcrição. Uma	Vamos lento do começo dessa parte.

			câmara fixa e uma com detalhes.	
8		Tocando após a fala.	Tocar em andamento médio o groove do segundo C da transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Agora um pouco mais rápido.
9		Tocando após a fala.	Tocar com o play back do segundo C da transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Agora com a banda maravilhosa do Gil e ele próprio.
10				É impressionante como o Arthur era inventivo e nunca perdia o groove. Sempre entregava com muito bom gosto e som limpo o que a música pedia. Uma inspiração para mim como baixista, e espero que essa conversa groovada aqui inspire a vocês também.
11		Vinheta 5''	Repetir cena 3	
12		Despedida	Sentado com o baixo no colo, olhando para a câmera vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmera fixa.	Obrigado por assistir a esse vídeo. Que a nossa conversa aqui possa servir de inspiração para o som de vocês. O livro com as transcrições dos grooves do Arthur Maia no disco São João Vivo ao Vivo está disponível para download gratuito no link da descrição desse vídeo. Pode baixar e utilizar à vontade, porque não gasta e é de graça. Aproveita para seguir o canal, deixar seu like, opinião, sugestão e assistir os conteúdos que estão disponíveis aqui. Um abraço e até o próximo vídeo.
13		Tocando	Repetir a cena 1	

APÊNDICE C – ORDEM DA GRAVAÇÃO DO VÍDEO PILOTO

Visto	Ordem	Cenas
	1	Vinheta de 5 segundos Cena 3/11
	2	Cena 1/13
	3	Cena 9
	4	Cena 7
	5	Cena 8
	6	Cena 5
	7	Cena 4
	8	Cena 6
	9	Cena 2
	10	Cena 10
	11	Cena 12

APÊNDICE D – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – ASA BRANCA

ROTEIRO VÍDEO

Asa Branca

Colocar as indicações de compasso nos caracteres do vídeo

Colocar a cifra E7 quando falar do acorde na **cena 4**

Colocar a cifra E7 e as notas deste acorde quando falar dela na **cena 6**

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'16''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando Asa branca do compasso 73 ao 92. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'17'' a 0'51''	Abertura	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música Asa Branca acompanhando Gilberto Gil no álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum onde o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.
3	0'52 a 0'57	Tocando	Igual cena 1	
4	0'58 a 1'36''	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Nesse arranjo do Gil para Asa Branca, tem uma introdução e que depois é utilizada como uma segunda ponte entre os versos da música. Uma ponte além daquela original que todo mundo conhece – tocar a ponte original – Além dessa o Gil propõe, também sobre o acorde E7, uma ideia melódica que me

				remete ao canto de um pássaro bem ligeiro e agudo e que a sanfona, a flauta, a guitarra e o baixo tocando juntos. Aí o Arthur faz o groove e a frase, mais ou menos assim:
5	1'37'' a 1'45''	Tocando	Tocar o groove explicado na cena anterior. Utilizar o primeiro C da transcrição Com metrônomo	
6		Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Nas repetições dessa ponte o Arthur faz essa frase junto com os outros instrumentos e no compasso seguinte, sozinho, ele faz uma resposta a essa frase. A divisão rítmica é a mesma, mas ele muda a altura de forma a concluir a frase em uma das notas do acorde E7 que não necessariamente é a nota fundamental do acorde, ou seja, a nota Mi. Ele toca o groove e a frase do arranjo – tocar o compasso 83 – e toca o groove e a resposta. e 84. A frase do arranjo começa na terça do E7, na nota Sol sustenido e termina no próprio Mi. A primeira resposta a frase começa na quinta do E7, a nota Si e termina na terça, Sol sustenido – Falar isso tocando o que está sendo narrado – A segunda resposta ele sai da nota Mi e termina na nota Si, quinto grau do acorde. A terceira resposta ele sai da terça do acorde, Sol sustenido aqui na casa 13, corda 1 e termina no Mi.
9		Tocando após fala	Tocar com o play back do segundo C da	

			transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes. No metrônomo	
10		Apresentação		É impressionante como o Arthur era inventivo e nunca perdia o groove. Sempre entregava com muito bom gosto e som limpo o que a música pedia. Uma inspiração para mim como baixista e espero que essa conversa groovada aqui inspire a vocês também.
11		Tocando	Igual cena 1	
12		Despedida	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Obrigado por assistir a esse vídeo. Que a nossa conversa aqui possa servir de inspiração para o som de vocês. O livro com as transcrições dos grooves do Arthur Maia no disco São João Vivo ao Vivo está disponível para download gratuito no link da descrição desse vídeo. Pode baixar e utilizar à vontade porque não gasta e é de graça. Aproveita para seguir o canal, deixar seu like, opinião, sugestão e assistir os conteúdos que estão disponíveis aqui. Um abraço e até o próximo vídeo.
13		Tocando	Igual cena 1	

ORDEM DA GRAVAÇÃO

Visto	Ordem	Cenas
	1	Vinheta de 5 segundos Cena 3/11
	2	Cena 1/13
	3	Cena 9
	4	Cena 7
	5	Cena 8
	6	Cena 5
	7	Cena 4

	8	Cena 6
	9	Cena 2
	10	Cena 10
	11	Cena 12

APÊNDICE E – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – BAIÃO

ROTEIRO VÍDEO

Baião

Colocar as indicações de compasso nos caracteres do vídeo

Colocar a partitura com os compassos falados na **cena 6** compassos 18 ao 26.

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'20''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando Baião no solo de sanfona, compasso 70 ao 85 . Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'21'' a 0'52''	Abertura	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música Eu só quero um xodó acompanhando Gilberto Gil no álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum onde o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.
3	0'52 a 1'12	Vinheta''	Igual cena 1	
4	1'13 a 1'33''	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Essa é a música que deu origem a todo o trabalho de transcrição das linhas de baixo do Arthur Maia no álbum São João Vivo ao vivo. Realizei essa transcrição em 2018, gravei um vídeo tocando ela completa e disponibilizei aqui nesse canal. Depois de um tempo realizei as outras transcrições e montei o livro.

5	1'34" a 2'04"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	<p><i>Baião</i>, canção icônica que lançou Luiz Gonzaga e a música nordestina para todo o Brasil, tem sua releitura na faixa seis do álbum <i>São João Vivo ao Vivo</i>.</p> <p>Os acordes Maiores com sétima predominam na harmonia dessa música, e Arthur Maia explora as notas que compõem esses acordes em sua levada, especialmente no acorde E7 (Mi com sétima).</p> <p>Usando apenas as notas mi, si e ré para fazer sua levada, que está intimamente relacionada à execução rítmica do zabumba, Arthur “entrega” a sonoridade da sétima dos acordes para o ouvinte e destaca as características rítmicas do baião em sua linha de baixo. A cada dois compassos, Arthur acentua o primeiro tempo junto com o zabumba, tocando a nota mi 1 (corda 4 solta) e deixando essa nota soar com um pouco mais de intensidade do que as próximas notas do compasso em questão e do compasso seguinte. Mais ou menos assim.</p>
6	2'04" a 2'18"	Tocando após fala	Tocar o groove dos compassos 18 ao 26) da transcrição utilizando o metrônomo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
7	2'19" a 2'29"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma	Quando o acorde muda para A7 (Lá com sétima), Arthur já não destaca tanto o primeiro tempo do compasso e, por vezes, até desloca a acentuação para o segundo tempo do

			câmara fixa e uma com detalhes.	compasso, criando um contraste na linha do baixo que, se não fosse essa pequena alteração na acentuação, poderia ficar um tanto monótona, uma vez que os acordes se repetem por muitos compassos consecutivos.
8	2'30" a 2'50"	Tocando após fala	Tocar o groove do compasso 34 ao 42 da transcrição utilizando o metrônomo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
9	2'51" a 3'00"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Trata-se de uma levada que soa incrivelmente musical, porém sua execução no contrabaixo não é tão complicada e exige poucos deslocamentos da mão esquerda. Uma parte considerável da levada pode ser tocada posicionando o dedo um da mão esquerda na casa 5 do braço do contrabaixo. O desafio dessa levada é manter-se no pulso do zabumba e tocar as divisões rítmicas com precisão. A parte B da transcrição, por exemplo, é bastante sincopada e o Arthur explorou bastante as aproximações cromáticas.
10	3'01" a 3'44"	Tocando após fala	Tocar o groove da parte B (compassos 50 ao 62) da transcrição com metrônomo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
11	3'44" a 3'55"	Apresentação		É impressionante como o Arthur era inventivo e nunca perdia o groove. Sempre entregava com muito bom gosto e som limpo o que a música pedia. Uma

				inspiração para mim como baixista e espero que essa conversa groovada aqui inspire a vocês também.
12	3'56" a 4'44"	Tocando após fala	Tocar o groove da forma inteira, partes A e B (compassos 27 ao 70) da transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
13	4'44" a 5'10"	Despedida	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Obrigado por assistir a esse vídeo. Que a nossa conversa aqui possa servir de inspiração para o som de vocês. O livro com as transcrições dos grooves do Arthur Maia no disco São João Vivo ao Vivo está disponível para download gratuito no link da descrição desse vídeo. Pode baixar e utilizar à vontade porque não gasta e é de graça. Aproveita para seguir o canal, deixar seu like, opinião, sugestão e assistir os conteúdos que estão disponíveis aqui. Um abraço e até o próximo vídeo.
14	5'11" a 5'30"	Vinheta	Igual cena 1	

ORDEM DA GRAVAÇÃO.

Visto	Ordem	Cenas
	1	Vinheta cenas 1, 3 e 14 Solo da sanfona
	2	Cena 10, parte B compassos 50 ao 62
	3	Cena 6, compassos 18 ao 26 com metrônomo
	4	Cena 8 compassos 34 ao 42 com metrônomo
	5	Cena 12 forma inteira compassos 27 ao 70
	6	Cena 2
	7	Cena 4
	8	Cena 5
	9	Cena 7
	10	Cena 9
	11	Cena 11
	12	Cena 13

APÊNDICE F – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – EU SÓ QUERO UM XODÓ

ROTEIRO VÍDEO

Eu só quero um xodó

Colocar as indicações de compasso nos caracteres do vídeo

Colocar a partitura com os compassos falados na **cena 5** compassos 36, 37 e 38.

Colocar a partitura com os compassos citados na **cena 7** compassos 44 e 45.

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'25''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando Eu só quero um xodó da ponte, compasso 55 ao 71. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'26'' a 0'58''	Abertura	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música Eu só quero um xodó acompanhando Gilberto Gil no álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum onde o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.
3	0'58 a 1'23	Vinheta''	Igual cena 1	
4	1'24 a 1'50''	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Arthur Maia criou uma linha de baixo gostosa. Cheia de sínopes e contratempos com uma malemolência especial. Um xote com um toque de <i>reggae</i> . Acredito que Arthur Maia criou a levada do contrabaixo para esse arranjo com grande liberdade, preocupando-se apenas em entregar

				claramente a harmonia para Gilberto Gil cantar, e, desta forma, ele utilizou diversas divisões rítmicas. Praticamente nenhum compasso repete a rítmica do compasso anterior. O mais interessante é que as características rítmicas do xote não se perdem em momento algum. A malemolência da condução do baixo nesse gênero e que faz todo mundo querer dançar está presente o tempo todo na levada gravada por Arthur.
5	1'51" a 2'10"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	É possível perceber que Arthur Maia tinha muito bem internalizado a subdivisão rítmica dos compassos em oito partes de tempo. Isso quer dizer que, apesar do xote ser compreendido em compasso binário composto, Arthur estava subdividindo cada pulso em quatro micro pulsos. Escrevendo a música 2/4, podemos dizer que Arthur criou sua levada pensando em semicolcheias. Dessa forma, ele varia a acentuação de cada pulso em diferentes momentos, ou em diferentes semicolcheias. Os compassos 24 ao 28 da transcrição ilustram essa percepção com bastante clareza.
6	2'11" a 2'18"	Tocando após fala	Tocar o groove dos compassos 24 ao 28) da transcrição utilizando o metrônomo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
7	2'19" a 2'29"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre	Uma vez que a percepção rítmica está subdividida em porções tão pequenas e precisas, quando notas longas

			amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	são tocadas geram ao ouvinte um contraste magnífico. Os compassos 44 e 45 apresentam essas notas longas em contraste com as subdivisões representadas por semicolcheias nos compassos anteriores.
8	2'30" a 2'50"	Tocando após fala	Tocar o groove da parte B (compassos 40 ao 47) da transcrição utilizando o metrônomo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
9	2'51" a 3'00"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Estamos falando de um lindo e cantável xote, uma obra prima da música nordestina. Portanto, Arthur Maia se valeu, primordialmente, das fundamentais e das quintas dos acordes para conduzir sua linha. Exatamente como manda a cartilha do bom baixista de forró. Linha de baixo de xote perfeita. Uma delícia de se ouvir e ainda mais prazerosa de tocar. Como foi dito no começo desta página: Ô música arretada de boa! Acompanha aí um pedacinho dela que você vai entender o que estou falando.
10	3'01" a 3'44"	Tocando após fala	Tocar o groove da parte A e B (compassos 24 ao 54) da transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
11	3'44" a 3'55"	Apresentação		É impressionante como o Arthur era inventivo e nunca perdia o groove. Sempre entregava com muito bom gosto e som limpo o que a música pedia. Uma inspiração para mim como baixista e espero que essa

				conversa groovada aqui inspire a vocês também.
12	3'56" a 4'20"	Vinheta	Igual cena 1	
13	4'20" a 4'30"	Despedida	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmera fixa	Obrigado por assistir a esse vídeo. Que a nossa conversa aqui possa servir de inspiração para o som de vocês. O livro com as transcrições dos grooves do Arthur Maia no disco São João Vivo ao Vivo está disponível para download gratuito no link da descrição desse vídeo. Pode baixar e utilizar à vontade porque não gasta e é de graça. Aproveita para seguir o canal, deixar seu like, opinião, sugestão e assistir os conteúdos que estão disponíveis aqui. Um abraço e até o próximo vídeo.
14	4'31" a 4'56"	Vinheta	Igual cena 1	

ORDEM DA GRAVAÇÃO.

Visto	Ordem	Cenas
	1	Vinheta cenas 1, 3 e 12 e 14 Ponte
	2	Cena 10, parte A e B inteiras
	3	Cena 6, compassos 36, 37 e 38 com metrônomo
	4	Cena 8 parte B, compassos 40 ao 47 com metrônomo
	5	Cena 2
	6	Cena 4
	7	Cena 5
	8	Cena 7
	9	Cena 9
	10	Cena 11
	11	Cena 13

APÊNDICE G – ROTEIRO DOS VÍDEOS DEFINITIVOS – XOTE DAS MENINAS

ROTEIRO VÍDEO

Xote das Meninas

Colocar as indicações de compasso nos caracteres do vídeo

Colocar a partitura com as divisões rítmicas contextualizadas na **cena 4** compassos 54 e 55 e depois compassos 62 e 63.

Colocar as a partitura com os compassos citados na **cena 6** compassos 113 e 116.

Colocar as a partitura com os compassos citados na **cena 8** compassos 126 e 127.

Nº	Minutagem	Tipo de cena	Descrição da cena	Texto
1	0'' a 0'13''	Tocando	Iniciar o vídeo tocando Xote das meninas da ponte, compasso 98 ao 105. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
2	0'14'' a 0'48''	Abertura	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmara fixa	Olá pessoal! Eu sou Jefferson Amorim. Sejam bem-vindos a mais um vídeo do meu canal. Nesse vídeo vamos falar da linha de baixo que o Arthur Maia gravou ao vivo na música Xote das menias acompanhando Gilberto Gil no álbum de 2001, São João Vivo ao Vivo. Esse é mais um vídeo onde eu dou pincelada nas transcrições que fiz de várias músicas desse álbum onde o Arthur Maia toca magistralmente o forró e todas as suas ramificações. Segue aqui comigo que tem muito groove pra gente falar sobre.
3	0'49 a 1'02	Vinheta''	Igual cena 1	
4	1'03 a 1'30''	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmara em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Vamos encontrar uma certa simplicidade, porém muita precisão rítmica, como é usual nas linhas de Arthur Maia. Ele praticamente não abandona a divisão rítmica de colcheia pontuada

				<p>seguida de semicolcheia no primeiro pulso, e duas colcheias no segundo tempo dos compassos. Divisão essa que caracteriza a levada do zabumba no xote e consequentemente a levada do contrabaixo. Quando nesse primeiro pulso a colcheia pontuada foi tocada de forma mais curta, fiz questão de escrever colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia, sendo que está última quase sempre foi executada como nota morta, dando uma sonoridade percussiva à linha.</p> <p>Essa nota morta é junto com o bacalhau do zabumba. A nota mais aguda desse instrumento de percussão tão importante no forró.</p>
5	1'31" a 1'47"	Tocando	Tocar o groove explicado na cena anterior. Utilizar o primeiro A da transcrição	
6	1'48 a 2'15	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Arthur Maia explora as fundamentais e as quintas dos acordes, mas em alguns momentos ele utiliza as terças para fazer a passagem diatônica de acorde a outro. Isso ocorre nos compassos 113 (F para Bb passando pela nota Lá 2), 116 (C7 para F passando pela nota Mi 1) por exemplo. Ao utilizar essas terças Arthur passa para o ouvinte uma nova sensação e deixa a levada com um movimento, uma certa malemolência que não existia até então. Ouve isso aí.

7	2'16" a 2'39"	Tocando após fala	Tocar o groove do segundo A (compassos 106 117) da transcrição. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
8	2'40" a 3'00"	Apresentação	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera em tom de conversas entre amigos vai iniciar a explicação sobre a linha de baixo. Uma câmara fixa e uma com detalhes.	Arthur consegue certa tensão harmônica, ou melhor, reforça a cadência harmônica utilizando mudanças rítmica. Olhando os compassos 126 e 127 da transcrição a gente nota que ele toca as fundamentais dos acordes, porém como uma nova divisão rítmica, e isso chama a atenção do ouvinte. Algo importante na harmonia está acontecendo. Veja como soa interessante.
9	3'01 a 3'13"	Tocando após fala	Tocar segundo B (compassos 122 a 129) . Uma câmara fixa e uma com detalhes.	
10	3'14" a 3'24"	Apresentação		Nesse arranjo, Arthur Maia mostrou como se faz uma linha de baixo sólida empregando as características rítmicas do xote, utilizando pequenas e pontuais variações rítmicas para criar contraste, apresentando com clareza as cadências harmônicas para o cantor e para os outros instrumentistas e, com simplicidade, se é que posso utilizar esse termo para descrever essa linha de baixo, engrandece o arranjo como um todo.
11	3'25" a 3'35"	Apresentação		É impressionante como o Arthur era inventivo e nunca perdia o groove. Sempre entregava com muito bom gosto e som limpo o que a música pedia. Uma inspiração para mim como baixista e espero que essa conversa groovada

				aqui inspire a vocês também.
12	3'36" a 3'49"	Vinheta	Igual cena 1	
13	3'50" a 4'00"	Despedida	Sentado com o baixo no colo olhando para a câmera vai apresentar o canal e o conteúdo. Apenas câmera fixa	Obrigado por assistir a esse vídeo. Que a nossa conversa aqui possa servir de inspiração para o som de vocês. O livro com as transcrições dos grooves do Arthur Maia no disco São João Vivo ao Vivo está disponível para download gratuito no link da descrição desse vídeo. Pode baixar e utilizar à vontade porque não gasta e é de graça. Aproveita para seguir o canal, deixar seu like, opinião, sugestão e assistir os conteúdos que estão disponíveis aqui. Um abraço e até o próximo vídeo.
14	4'13"	Tocando	Coda	

ORDEM DA GRAVAÇÃO.

Visto	Ordem	Cenas
	1	Vinheta cenas 1, 3 e 12 Ponte
	2	Cena 5, primeiro A
	3	Cena 7, segundo A
	4	Cena 9 segundo B
	5	Cena 14 Coda
	6	Cena 2
	7	Cena 4
	8	Cena 6
	9	Cena 8
	10	Cena 10
	11	Cena 11
	12	Cena 13

APÊNDICE H – ÍNTEGRA DO LIVRO ARTHUR E O FORRÓ

Arthur Maia e o forró
Transcrições e análises das linhas melódicas do
contrabaixo no álbum
São João Vivo de Gilberto Gil
Por Jefferson Amorim

Programa de Pós-Graduação Profissional
em Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
PROMUS

Primeira edição

2025

Este livro é produto de pesquisa de mestrado
profissional em música pelo Programa de Pós-
Graduação Profissional em Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro PROMUS

Rio de Janeiro-RJ

2025

Orientador

Júlio Merlino

Transcrições, capa e projeto gráfico

Jefferson Amorim

Revisão das cifras e harmonias

Luis Henrique Silva

Revisão ortográfica

Priscila Cassimiro Santiago

Foto Gilberto Gil

Priscila Casaes Franco

Foto Arthur Maia

Leonardo Zulluh

Foto Jefferson Amorim com baixo elétrico

Lucélia Mendanha

Foto Jefferson Amorim com contrabaixo acústico

Priscila Cassimiro Santiago

Amorim, Jefferson Nunes de

Arthur Maia e o forró: transcrições e análises das
linhas melódicas do contrabaixo no álbum São João Vivo de
Gilberto Gil. – 1ª Edição – Rio de Janeiro : PROMUS, 2025.

Índice para catálogo sistemático:

Forró : Contrabaixo : Linha de contrabaixo : Arthur Maia :

Transcrição musical : Gilberto Gil

Jefferson Amorim
najefferson@gmail.com
@jeffersonnunesdeamorim
+55 61 99269-2086

Prefácio

É com muito orgulho que venho falar desse trabalho do meu ex-aluno Jefferson Amorim. Eu o conheci numa turma do Curso de Verão da Escola de Música de Brasília, edição ano 2005. O recém-formado mestre foi responsável por apresentar meus livros “Música Brasileira para Contrabaixo Vol. 1 e Vol 2”, lançados pelas respectivas editoras Irmãos Vitale e Lumiar, para os mestres da Örebro University em 2012, instituição sueca onde completou sua graduação em Música.

A pesquisa “Arthur Maia e o Forró”, baseada no show São João Vivo ao vivo, de Gilberto Gil, mostra a grandiosidade desse super contrabaixista brasileiro autodidata. Através de dissertações como essa, Arthur merece cada vez mais o reconhecimento da Comunidade Acadêmica, dada sua intensa contribuição para a musicalidade do País. Sua versatilidade o fez transitar por vários estilos com muita liberdade rítmica, completando muito bem a base feita pelos músicos que gravaram e excursionaram com esse espetáculo.

Gostei muito da pesquisa sobre estilos e detalhes sobre os artistas que foram importantes para o sucesso dos ritmos nordestinos. Em cada música, Arthur Maia colocou elementos da sua técnica, dando muita qualidade às conduções de baixo. Seu bom gosto na escolha das regiões e oitavas do contrabaixo de 5 cordas o destacou em todos os arranjos.

Quero dar parabéns pelo registro desse trabalho, com ótimas transcrições! Será muito importante para o legado de novas gerações de contrabaixistas, tanto no país quanto pelo mundo todo.

Adriano Giffoni

Contrabaixista, professor, arranjador, escritor e produtor fonográfico

Prefácio

Tive o prazer de ter sido professor do Jefferson Amorim por seis anos na Escola de Música de Brasília, de 2003 a 2009. Músico inquieto e questionador, com personalidade forte e empreendedor, organizou e produziu o Just Jazz, Primeiro Festival de Jazz de Brasília, em 2007, na Sala Villa Lobos do Teatro Nacional de Brasília, com apenas vinte e poucos anos, tendo como artistas convidados grandes nomes da nossa música instrumental brasileira, tais como: Egberto Gismonti, Hamilton de Holanda, Hermeto Paschoal, entre outros.

Depois de concluir o Curso na Escola de Música de Brasília, graduar-se em Licenciatura em Música pela UnB e Örebro University (Suécia), chega em minhas mãos esse belíssimo trabalho, fruto de sua dissertação de mestrado, sob a orientação do grande músico, Júlio Merlino.

Este livro nasce de uma encantadora história de amor, em que o autor, ao embalar o sono de sua filha, recém-nascida, começa a compor inúmeras melodias, quase todas em ritmo de xote, que viriam a ser gravadas meses depois. Em sua insatisfação com o resultado e em busca da perfeição, vê-se compelido a pesquisar grandes nomes do forró, como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Elba Ramalho, além do belíssimo álbum São João Vivo ao vivo de Gilberto Gil, que conta com a participação de grandes músicos. O início da transcrição desse álbum, através das levadas do exímio Arthur Maia, seria o embrião do presente livro, objeto do seu mestrado.

Arthur foi um dos maiores baixistas de todos os tempos. Tive o privilégio de conviver com ele e assisti-lo em inúmeros shows, fosse como músico acompanhante ou como artista principal. Arthur era brilhante em qualquer estilo e esbanjava musicalidade. Era dono de uma sonoridade ímpar e tocava com uma facilidade invejável. Arthur ousava, arriscava e não tinha medo de errar, tudo em nome da música e do groove. Acredito que se tivesse nascido nos EUA, teria a mesma fama de um Jaco Pastorius ou Marcus Miller, pois tinha a mesma genialidade e musicalidade desses dois ícones do contrabaixo.

Neste livro, Jeff nos presenteia com 10 transcrições desse grande mestre dos graves, fazendo uma análise minuciosa de algumas das levadas do gigante Arthur Maia, que desfila bom gosto, suingue e brasilidade em suas linhas.

Jefferson foi preciso em suas análises e transcrições, resultando em um trabalho valiosíssimo para o contrabaixo na música brasileira, especialmente, o forró.

Viva São João, viva Arthur Maia e viva a nossa música brasileira!

Obrigado Jefferson, por nos proporcionar esse belíssimo trabalho.

Oswaldo Amorim

Contrabaixista, professor, arranjador

Índice

Introdução	6
Sobre o autor	7
São João Vivo ao vivo de Gilberto Gil	8
Arthur Maia	9
Informações gerais sobre as transcrições	11
Olha pro céu	12
Óia eu aqui de novo	17
Asa branca	22
Baião da Penha	27
Qui nem jiló	32
Baião	37
De onde vem o baião	38
Respeita Januário	46
Xote das meninas	49
Eu só quero um xodó	53

Introdução

No ano de 2018 tive a graça de me tornar pai. Em meio às virtudes de uma nova rotina, por meses, ao embalar o sono da minha filha cantarolando em sussurros, compus um sem-número de melodias, quase todas com características de xote. Para algumas dessas melodias, eu acabei por finalizar a composição escrevendo arranjos e, até mesmo, algumas letras.

Nos meses seguintes convidei alguns amigos para gravarem zambumba, triângulo, sanfona e voz para quatro dessas composições, e me encarreguei de gravar as linhas de contrabaixo. Mas não me surpreendi com a minha insatisfação ao ouvir o resultado sonoro dessas linhas por mim criadas para as referidas composições.

Induzido por esta insatisfação, busquei ouvir de forma analítica diversas gravações do gênero nas quais o contrabaixo participava da interpretação das obras. Os álbuns *Domingo, Menino Dominginhos* (1976) e *Quem me levará* (1980), ambos de Dominginhos, *Gonzagão & Fagner* (1991), de Luiz Gonzaga (1912-1989) e Fagner (1949), e *Elba Canta Luiz* (2002), de Elba Ramalho (1951), são algumas das gravações pesquisadas antes que fosse eleito como referência para o instrumento em questão o álbum *São João Vivo ao Vivo* (2001), de Gilberto Gil, que conta com a participação do contrabaixista Arthur Maia (1962-2018).

Ainda em 2018 transcrevi a sexta faixa deste álbum, que é uma junção das músicas *Baião* (Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga) e *De onde vem o baião* (Gilberto Gil). Em seguida, no ano de 2022, o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS) recebeu, sob as orientações do Professor Doutor Júlio Merlino, minha pesquisa sobre as linhas de contrabaixo no forró executadas por Arthur Maia, possibilitando um aprofundamento no trabalho que eu havia iniciado quatro anos antes.

Dessa forma, as linhas de contrabaixo gravadas nesse álbum se tornaram o objeto do meu anteprojeto para a realização deste trabalho no PROMUS e, assim, selecionei as músicas *Olha pro céu* (José Fernandes e Luiz Gonzaga), *Óia eu aqui de novo* (Antônio Barros), *Asa branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião da Penha* (David Nasser e Guio de Moraes), *Qui nem jiló* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Baião/De onde vem o baião* (Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga e Gilberto Gil), *Respeita Januário* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zedantas) e *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos), do álbum em questão, transcrevi as linhas de baixo nelas executadas por Arthur Maia, e produzi este livro de partituras. Nele, exponho análises de trechos das linhas de baixo transcritas, observando elementos rítmicos característicos do gênero forró e a harmonia, e que influenciaram escolhas melódicas de Arthur Maia na execução das levadas de baixo, de forma a ajudar o leitor deste produto a entender melhor as funções, variações, criatividade e musicalidade do contrabaixo no forró.

Sobre o autor

Jefferson Amorim atua como músico profissional no cenário cultural brasiliense desde 2000, e como professor de música e produtor musical e cultural desde 2005.

Licenciado em música pela Universidade de Brasília UnB em 2013, com graduação sanduíche pela Örebro University na cidade de Örebro na Suécia (2012/2013), onde produziu e atuou nos dois concertos intitulados *Brazilian Night* e o show Jefferson Amorim *Quartet Scandinavian Version*.

Atualmente, Jefferson Amorim é mestre em música pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolveu a pesquisa que deu origem ao presente livro.

Em 2009 concluiu o Curso Técnico em Música e em Baixo Elétrico com o professor Oswaldo Amorim, e em 2023 concluiu o Curso Técnico em Contrabaixo Acústico Popular com o professor Paulo Dantas, ambos pela Escola de Música de Brasília. Também por essa instituição participou do 27°, 28°, 29° e 36° Curso Internacional de Verão.

Ainda pela Escola de Música de Brasília, ministrou aulas de contrabaixo elétrico nas Oficinas Pontuais no ano de 2012.

Compositor, arranjador e produtor musical, Jefferson já atuou em inúmeras e diferentes produções culturais. Em destaque, está o Jazzmine, trio instrumental com composições próprias no gênero jazz progressivo, com dois álbuns lançados, *Three song album* (2015) e *A tale of no one's savior* (2017).

Um projeto especial de Jefferson Amorim é o Duo de Viola Caipira e Baixo Elétrico, com o violeiro Pedro Vaz, trabalho esse que gerou o álbum *Duo* (2022).

Cabernet Project, grupo que faz arranjos jazzísticos ou em Bossa Nova e samba para músicas pop dos anos 1980, 1990 e 2000 é outro importante projeto artístico musical de Jefferson, que ainda trabalha como músico acompanhador de diversos artistas de destaque no cenário musical da capital federal.

São João Vivo ao vivo de Gilberto Gil

O termo forró, segundo o músico Flávio Baião (1968), é a abreviação da palavra forrobodó “que é a festa, a animação que representa toda a cultura de um povo” (Flávio Baião, 2002).

Marinês (1935-2007) sintetiza o sentimento do nordestino sobre a Festa de São João, dizendo que é “uma festa muito bonita. É a nossa festa, é o que a gente entende mesmo. É o que a gente faz com perfeição porque nós gostamos. “

Gilberto Gil (1942) complementa as palavras de Marinês e descreve a Festa de São João como “uma festa simples. Uma festa integradora com esse relacionamento profundo do homem com a natureza, essa gratidão profunda do homem com a natureza, pela colheita, pela safra, pelo alimento, pela provisão das coisas que ele necessita e a música junina no Brasil acabou virando uma coisa maravilhosa, especialmente depois de Luiz Gonzaga (1912-1989).”

Luiz Gonzaga foi o responsável por popularizar a música nordestina, “foi quem fez com que o zabumba e o triângulo fossem tocados pela primeira vez em uma estação de rádio no sul” (Sivuca, 2002).

A Festa de São João, portanto, integra vários aspectos da cultura nordestina, a comida, a vestimenta, a religiosidade, as crenças e a música, o forró “que é o fruto dos vaqueiros, do aboio...é o xaxado, é xote. Tudo isso é o forró, é o genérico” (Alceu Valença, 2002).

Essa afirmação de Alceu Valença (1946) vai ao encontro do meu entendimento de que a palavra forró não indica apenas um gênero musical, mas sim engloba vários gêneros musicais oriundos do nordeste e representa uma série de manifestações musicais fortemente ligadas às comemorações de São João.

Podemos dizer, então, que “o termo forró, a princípio, designa a festa onde se dança, se toca, enfim, onde há diversão. Mas não qualquer festa, qualquer música. Deve ser uma sequência de ritmos nordestinos” (Quadros Junior e Volp, 2005), e o álbum *São João Vivo Ao vivo* (2001) é exatamente uma festa de ritmos nordestinos que junta três notoriedades musicais em um único produto. Nesse álbum, o forró é apresentado no palco de forma magistral por Gilberto Gil e seus músicos, Gustavo de Dalva e Marcio Brasil na percussão, Carlos Malta tocando pífano, flauta e sax soprano, Cláudio Andrade nos teclados, Sergio Chiavazzoli tocando guitarra, bandolim, viola de 12 cordas e banjo, Jorginho Gomes no zabumba, Cichinho no acordeom, Ângela Lobo e Tita Alves nos vocais e Arthur Maia no contrabaixo. No repertório estão presentes títulos clássicos do forró, como *Respeita Januário* (Luiz Gonzaga) e *O xote das meninas* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), fazendo com que o recorte que aqui propus tenha relevância musical e histórica, produzindo um conteúdo importante para o contrabaixo brasileiro e para a música brasileira.

Arthur Maia

Não sei precisar o ano (2003 ou 2004), mas a primeira das três vezes que me encontrei pessoalmente com Arthur Maia foi no *workshop* ministrado por ele no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) para divulgar seu mais recente álbum, *Planeta Música* (Cabeça Dura, 2002).

Eu já tocava profissionalmente, já conhecia o trabalho do Arthur Maia, mas vê-lo pessoalmente, assistir ao vivo e bem de perto sua técnica, inventividade e musicalidade e ouvi-lo falar tão apaixonadamente sobre música me deu a certeza que a música tinha que ser a minha profissão.

Anos depois eu voltei a encontrá-lo no camarim do Goiânia Jazz Festival, na capital do estado de Goiás, e em um festival de música produzido pelo baixista Hamilton Pinheiro em Brasília-DF. Nesses encontros, pude constatar o que os amigos de Arthur sempre falam sobre ele. Uma pessoa alegre, de bem com a vida, conversador, cheio de história para contar. Uma pessoa e um musicista admirável.

Arthur Maia tem em seu curriculum trabalhos com artistas como Ivan Lins, Jorge Benjor, Gal Costa, Djavan, Dominguinhos e Gilberto Gil, além de três álbuns solos e de ter feito parte de bandas importantes, como a *Black Rio* e o *Cama de Gato*, e um prêmio *Sharp*, em 1991, como “revelação instrumental” com seu primeiro álbum solo, “Maia” (1990).

O crítico musical Regis Tadeu (1960) escreveu em seu site, logo que soube do falecimento de Arthur Maia, a seguinte afirmação:

“Ele foi um dos maiores baixistas do planeta – sim, é isso mesmo o que você acabou de ler - é um exemplo para todo músico que não tem medo de expandir seus horizontes musicais. Sempre mandando *grooves* matadores, Arthur era capaz de tocar qualquer gênero e estilo e deixar todo mundo de boca aberta. Não foi à toa que ele, desde muito jovem, esteve presente nos discos e shows de gente graúda da música brasileira.” (Tedeu, 2018)

Em uma conversa que tive com Gilberto Gil em São Paulo, em 2022, ele me contou a história de como conheceu Arthur Maia, a quem chamava de “amigo de longas datas”. Essa história Gilberto Gil já contou em entrevistas, mas foi uma experiência e tanto ouvi-lo recontá-la enquanto ele saboreava um mousse de maracujá no restaurante *Camélia Ôdôdô*. Em resumo, o produtor Liminha estava dirigindo os trabalhos da gravação do álbum *A raça humana* (Warner Music Brazil, 1984), do Gilberto Gil, e convidou Arthur Maia para gravar o solo de baixo na música *Vem morena* (José de Souza Dantas Filho e Luiz Gonzada). Assim, apresentou um ao outro, iniciando ali uma amizade de décadas, inúmeros shows, turnês, gravações e parcerias.

No álbum *São João Vivo ao Vivo*, Arthur Maia mostra toda sua musicalidade tocando o

forró. Tenho que dizer que, na sua antiga vídeo aula, Arthur Maia diz que “o baião é simplesmente um estilo, não tem técnica e nem requer nenhum outro conhecimento de harmonia”, porém suas linhas de contrabaixo tocando o forró nesse álbum apresentam técnica instrumental apurada e demonstram muito conhecimento harmônico em soluções criativas nos “caminhos” que o baixo percorre para encadear os acordes, e apresento parte disso neste livro.

Informações gerais sobre as transcrições

Para a indicação das notas musicais nos textos desta obra foi utilizada a Escala Geral, na qual temos 97 sons, iniciando no mais grave, dó - 2 (16Hz), até o mais agudo, o dó 7 (4096Hz). Assim, temos oito oitavas e mais a nota dó 7. O contrabaixo elétrico de cinco cordas e vinte e quatro casas tem sua tessitura entre a nota si -1 (30Hz) e sol 4 (392Hz).

Corda	Nota	Freq. (Hz)
I	sol 2	98Hz
II	ré 2	73Hz
III	lá 1	55Hz
IV	mi 1	41Hz
V	si -1	30Hz

Arthur Maia gravou o álbum São João Vivo ao vivo utilizando um contrabaixo elétrico de cinco cordas com a seguinte afinação:

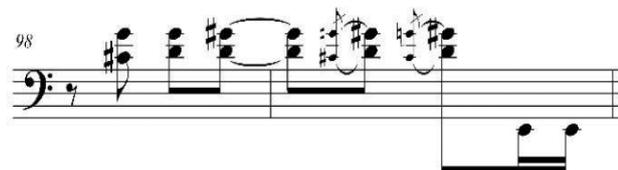


A marcação com números romanos I, II, III e IV indicam a corda na qual a nota escrita imediatamente acima da indicação deve ser tocada, auxiliando o leitor na interpretação do texto musical apresentado.

A nota escrita com sua cabeça substituída por um 'X' indica que esta deve ser tocada abafada, sem pressionar a corda até esta encostar no traste, fazendo com que ela fique sem altura definida. As notas tocadas dessa forma são chamadas de notas mortas.



Double Stops é a técnica de tocar duas notas simultaneamente. Sendo assim, as notas Mi e sol sustenido escritas no segundo tempo dos compassos transcritos ao lado devem ser executadas simultaneamente, acionando as cordas I e II com os dedos 2 e 3 da mão direita. Arthur Maia usa essa técnica em todas as linhas de contrabaixo transcritas neste livro.



Como no exemplo ao lado, por vezes foi inserido um pequeno trecho da letra da canção na partitura do contrabaixo com o objetivo de orientar o leitor em sua performance, mormente quando este for tocar as linhas de Arthur Maia acompanhando as gravações do álbum São João Vivo ao Vivo.



Porem se a gente...

olha pro céu

José Fernandes e Luiz Gonzaga

O show *São João Vivo ao vivo* começa ao som de uma linda quadrilha de festa junina aquecendo a pista de dança para tudo mais que virá na sequência desse espetáculo em homenagem a toda cultura nordestina.

“O céu estava assim, em festa, porque era noite de São João. Havia balões no ar, xote, baião no salão”, canta Gilberto Gil, os versos de José Fernandes e Luiz Gonzaga: “Olha pro céu, meu amor! Vê como ele está lindo.” Afinal é a festa de São João começando. “Uma festa muito bonita. É a nossa festa, é o que a gente entende mesmo. É o que a gente faz com perfeição porque nós gostamos. As canções, a alegria, a claridade, a fogueira, o milho, a fartura. É o santo da fartura.” (Marinês, 2002).

No contrabaixo elétrico, Arthur Maia toca para a música com precisão rítmica e sem economizar semínimas (a música foi transcrita em compasso 2/4). Sim, a semínima é a figura predominante nessa linha de baixo, afinal, se trata de uma quadrilha de festa junina. Desse modo, é importante que o baixo mantenha o pulso claro com uma sutil acentuação no segundo tempo dos compassos, deixando muito evidente para todos a harmonia e destacando as fundamentais dos acordes e suas quintas.

Na parte A da canção, por vezes Arthur Maia deixa o primeiro pulso dos compassos em pausa. Em outros momentos ele antecipa o primeiro pulso para o contratempo do compasso anterior. Quase sempre as notas tocadas nesse primeiro pulso são em *staccato* e mais suaves do que as notas tocadas no segundo pulso.

Mesmo com esses deslocamentos da acentuação rítmica, o pulso está sempre claro para o ouvinte e a característica de quadrilha de festa junina da canção não se perde. A sensação, na verdade, é de uma valorização dessas características, em especial com o contraste criado com a parte B, onde o baixo caminha em uma nota por pulso (semínimas no compasso 2/4), uma leve acentuação no segundo pulso dos compassos e apresentando arpejos e trechos de escalas.

Esse gênero musical “pede” ao baixista que utilize, preferencialmente, a fundamental e quinta dos acordes na construção das linhas de contrabaixo. Porém, Arthur Maia, na parte A do arranjo, quando o acorde Dm (Ré menor) se repete por vários compassos seguidos, apresenta a terça menor do acorde em questão, a nota fá², evidenciando-a ao tocá-la no contratempo do segundo pulso e sustentando seu som até o fim o primeiro pulso do compasso seguinte. Desta feita, entrega ao ouvinte uma experiência diferente e quebra a monotonia da repetição de um único acorde. Os compassos 121 ao 124 apresentam um dos momentos em que Arthur Maia utilizou a terça do acorde para dar um colorido a sua linha.

¹ Para a indicação das notas musicais nos textos desta obra foi utilizada a Escala Geral

olha pro céu

José Fernandes e Luiz Gonzaga
 Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo
 Transcrição: Jefferson Amorim

♩ = 136 Percussão 8

Baixo

13

Tema instrumental

Intro

G G#° D/A Bm7 E7 A7 Am D7

17

25 G G#° D/A B7 E7 A7 Dm Bb A7

25

A Dm Dm D7 Gm

33

Olha pro céu meu amor...

41 Gm Dm G7/B A7/C#

41

49 Dm Dm D7 Gm

49

57 Gm Dm G7/B A7/C#

57

B D6 A7

65

73 A7 A7 D

81 C7 B7 C7 B7 Em7

89 G G#° D/A B7 E7 A7 Dm Bb A7

Ponte tutti Dm

97

A Dm Dm D7 Gm

105

113 Gm Dm G7/B A7/C#

121 Dm Dm G7 Gm

129 Gm Dm G7/B A7/C#

B D6 D6 A7

137

Foi numa noite...

Olha pro céu

145 A7 A7 D

153 C7 B7 C7 B7 Em

161 G G#° D B7 E7 A7 Dm Bb A7

169 Solos Dm Dm D7 Gm

177 Gm Dm G7/B A7/C#

185 Dm Dm D7 Gm

193 Gm Dm G7/B A7/C#

201 D6 A7

209 A7 A7 D

217 C7 B7 C7 B7 Em

225 G G#° D/A B7 E7 A7 Dm Bb A7

Coda
Tema instrumental
233 G G#° D B7 E7 A7 Am7

240 D7 G G#° D B7 Em7 A7

247 Dm Bb A7 Dm

Óia eu aqui de novo

Antônio Barros

A segunda faixa do álbum é de colocar o povo pra dançar e fazer a poeira subir.

No contrabaixo, Arthur Maia utiliza a fundamental e a quinta dos acordes para construir sua condução de xaxado seguindo o ritmo característico do zabumba nesse gênero. Colcheia pontuada seguida de semicolcheia ligada a uma colcheia no pulso do segundo tempo do compasso, compondo a síncope que tanto figura esse estilo de música. No contratempo do segundo pulso do compasso, em que o zabumbeiro toca o bacalhau, Arthur Maia costuma tocar a nota mais aguda do compasso, incluindo na relação contrabaixo-zabumba as alturas dos sons.

Nessa performance, Arthur Maia “toca para a música” com muita precisão rítmica e “defendendo” a harmonia, mantendo a fundamental dos acordes em evidência.

A síncope característica do gênero é executada tão precisamente que, quando Arthur toca um compasso preenchido de colcheias, a exemplo do compasso 43 da transcrição, há um estranhamento do ouvinte, como se a divisão do compasso em apenas colcheias fosse algo extremamente incomum na música.

No solo da sanfona, quando não há a figura do cantor, da letra e nem da melodia original da música, Arthur explora mais divisões rítmicas, praticamente abandonando a colcheia pontuada no primeiro tempo dos compassos. Ainda aproveitando a liberdade proporcionada por esse momento, Arthur faz uso da terceira e da segunda inversão do acorde G7 (Sol com sétima) no compasso 129, tocando as notas fá 2 (terceira inversão) e ré 2 (segunda inversão). As notas tocadas por Arthur nos compassos 128 (notas si 2 e sol 2) e 129 (notas fá 2 e ré 2) formam o arpejo descendente de G7, saindo da terça do acorde e finalizando esse trecho da levada com aproximação cromática para a fundamental do acorde Cm (Dó menor), criando um efeito melódico musical novo e interessantíssimo para a linha de baixo.

Ainda nessa seção, nos compassos 134, 135 e 136, Arthur aproveitou para explorar as sétimas dos acordes Ab7 (Lá bemol com sétima) e Db7 (Re bemol com sétima), incluindo um *double stop* com as notas Lá bemol 2 e Sol bemol 3 (compasso 134), trazendo mais uma nova sonoridade à música e à sua linha de contrabaixo sem perder a pulsação do xaxado em momento algum.

Esse é um dos muitos motivos que explicam o porquê de Arthur Maia ser um contrabaixista tão requisitado. Sua inventividade e criatividade nunca atrapalhavam seu *groove* e sempre somavam para suas linhas de contrabaixo.

Óia eu aqui de novo

Antônio Barros
 Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao Vivo
 Transcrição: Jefferson Amorim

♩ = 121 **Intro** Cm **Refrão** Cm G7 Cm

Baixo

7 Cm G7 Cm

13 G7 Cm G7 Cm

A 19 Cm Eb D7 G

24 G/B G7 Cm7 F7 Bb7

29 Bb Eb7 Ab Db G7 Cm

B 35 Cm Bb7 G7

40 G7 Cm G7

45 G7 Cm G7

50 Cm G7 Cm

Refrão 55 Cm G7 Cm

60 Cm G7 Cm

65 G7 Cm G7 Cm

A 71 Cm Eb D7 G

76 G/B G7 C7 F7 Bb7

81 Eb7 Db7M Ab7 Db G7 Cm

B 87 Cm Bb7 G7

92 G7 Cm G7

Óia eu aqui de novo

ARTHUR MAIA E O FORRÓ

97 G7 Cm G7

102 Cm G7 Cm

Refrão Cm G7 Cm

112 Cm G7 Cm G7

118 Cm G7 Cm

C Solo de sanfona Cm Eb D7 G

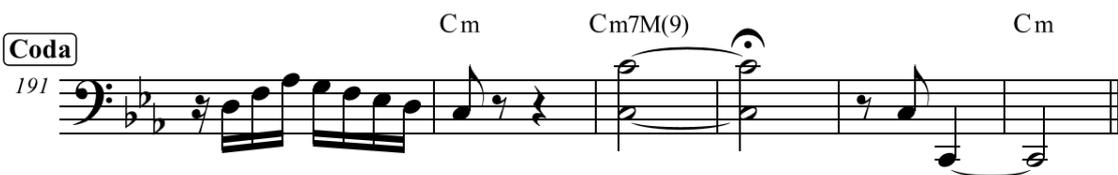
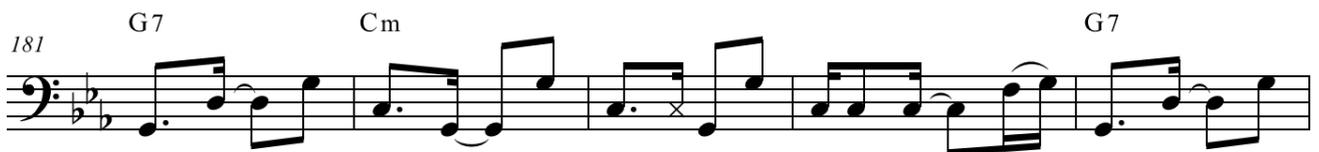
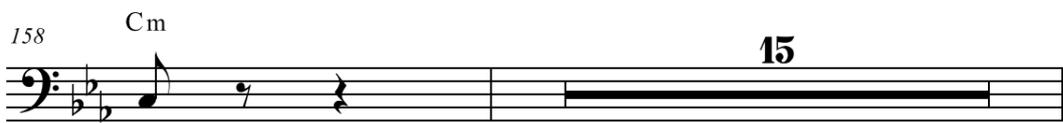
128 G/B G7 C7 F7 Bb7

133 Eb7 Ab7 Db7 G7 Cm

D Cm Bb7 G7

144 G7 Cm G7 Cm G7

Óia eu aqui de novo



asa branca

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Ô arranjo bom da gota serena!

O que Gilberto Gil e seus músicos no palco do show *São João Vivo ao Vivo* fizeram nessa performance me deixou quase emudecido.

A música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, já é uma música icônica, e nesse arranjo em especial está maravilhosa. Alguma coisa dentro de mim balança diferente quando ouço essa versão.

Arthur Maia é sublime no contrabaixo. Ele conduz esse forró com maestria, precisão rítmica impressionante e usa de todo seu conhecimento musical e técnica para que, a cada repetição da forma, algo novo e interessante seja apresentado na linha de contrabaixo, enriquecendo cada vez mais a música como um todo.

A vontade que tenho é de discorrer sobre cada seção dessa linha de contrabaixo, mas isso faria com que esse texto ficasse enorme. Sendo assim, irei me atentar à seção “C” da transcrição, mais precisamente do compasso 81 ao 91.

Nesse arranjo, Gilberto Gil, além da ponte original da música, acrescentou uma segunda ponte na qual flauta, sanfona, violão e contrabaixo executam uma melodia aguda e ligeira que me remete ao canto da asa branca. Um simbolismo musical em alusão à ave que dá nome a canção.

Na segunda repetição dessa ponte, Arthur Maia acrescenta uma resposta a essa frase ligeira logo no compasso seguinte à execução desta, explorando as notas do acorde E7 (Mi com sétima). Na primeira resposta Arthur faz o floreio saindo da quinta do referido acorde (compasso 84). Na segunda vez ele executa essa pequena melodia saindo da própria fundamental (compasso 86), e o último diálogo é finalizado com o canto da asa branca iniciando na terça do acorde (compasso 88). A seção é finalizada com as notas Mi 3 e Sol sustenido 3 executadas em *double stops* na segunda oitava da escala do contrabaixo, tudo isso sem deixar que a pulsação do forró se perca.

Trata-se aqui de uma execução musical bastante desafiadora, seja pela precisão rítmica necessária para se manter a pulsação do forró constante, seja pela inventividade apresentada por Arthur Maia, sempre acrescentando novos e cada vez mais complexos elementos a cada repetição da forma, seja pela velocidade com que a música é apresentada.

Fico impelido a repetir: Ô arranjo bom da gota serena!

asa branca

Luiz Gonzaga

Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

Baixo $\text{♩} = 139$ **Intro** 8

Quando olhei... III

A 13 A7 E B7 E7 IV

19 E/D A/C# F#m B7 E7 3

26 E7 A F#m B7

B 33 E7

37 E7

C 41 E7 3 3

46 E7 3

A 51 E7 A E7 B7 E7

59 E7 E/D A/C# F#m B7 E7

67 E7 A F#m B7

B 73 E7

77 E7

C 81 E7

86 E7

A 92 E7 A E7 B7 E7

99 E/D A/C# F#m B7 E7

107 E7 A F#m B7

B 113 E7

117 E7

121 **C** E7

126 E7

131 **A** E7 A E7 B7 E7

138 E7 E/D A/C# F#m B7

145 E7 A F#m B7

153 **B** E7

157 E7

161 **C** E7

166 E7

171 **A** E7 A7 E7 B7 E7

179 E/D A/C# F#m B7 E7

186 E7 A F#m B7

B 193 E7

197 E7

C 201 E7

204 E7

207 E7

211 E7 E7

baião da penha

Guio de Moraes e David Nasser

Groove, palavra usada no meio musical para descrever a sensação rítmica e a pulsação que faz com que uma música seja irresistível de se ouvir e dançar, também poderia ser o sobrenome de Arthur Maia, pois o que ele fazia tocando era puro *groove*, e as suas linhas em *Baião da Penha* de David Nasser e Guio de Moraes é a prova disso que estamos falando aqui.

Na harmonia simples deste baião, o acorde D7 (Ré com sétima) se repete por muitos compassos consecutivos, e Arthur faz uso sistemático da nota ré 1 na corda Si (corda 5) do contrabaixo, construindo sua levada sempre em direção a essa nota.

Lendo essa descrição da levada de Arthur Maia o leitor pode ser levado a pensar que, pelo excesso de repetição desse som tão grave, a linha do contrabaixo soaria embolada e sem definição, mas isso não acontece em momento algum.

Arthur Maia é preciso ritmicamente e o timbre do contrabaixo fez com que seu som se diferenciasse do som do zabumba, criando uma sintonia sonora entre esses dois instrumentos e compondo com o restante da banda de Gilberto Gil um arranjo musical irresistível de se ouvir e dançar.

Em especial na introdução, na parte “A” e na ponte do arranjo, Arthur usa e abusa da nota Ré 1 e isso para mim é fascinante. O som dessa nota sempre mexeu muito comigo, ao ponto de, em 2016², eu compor uma música para essa nota.

Para criar contraste entre as partes da música e na linha do contrabaixo, na parte B, onde a harmonia se movimenta para o acorde G7 (Sol com sétima) e A7 (Lá com sétima), Arthur Maia passou a utilizar menos a nota ré 1, dando ênfase a nota Ré 2 quando o acorde do trecho é o D7 (Ré com sétima), e também passou a “caminhar” mais com sua linha melódica usando floreios (compasso 40), aproximações cromáticas (compasso 42), inversões de acordes (compasso 130) e mais variações rítmicas, com destaque para a divisão rítmica composta por colcheia pontuada seguida de semicolcheia ligada à uma colcheia no pulso do segundo tempo do compasso.

Nessa linha de contrabaixo, Arthur Maia demonstra como as notas mais graves do contrabaixo podem soar bem na levada de forró e podem ser bem aproveitadas para criar contraste na melodia do contrabaixo sem perder o *groove*.

Inspirem-se nessa performance para explorar todos os sons que o contrabaixo nos disponibiliza.

² Outsider, composição de Jefferson Amorim em parceria com Luis Henrique Silva e Alan Diego gravada e lançada em 2017 pelo Jazzmine.

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6snOZ3bc7kxmuXObh90m4M?si=94ba4d2c7c6645fe>

baião da penha

David Nasser e Guio de Moraes

Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

♩ = 121

Intro D7(9)

Baixo

2

8 D7(9)

13 D7(9)

Demonstrando a minha fé...

A D7 G7

18

23 D7 D7 G7

28 G7 D7 A7 D7

B D7 G7 A7

33

38 A7 D7

43 G7 D7 A7 D7

Ponte D7 D7

48

56 D7 D7

Nossa Senhora ...

A D7 G7

63

68 D7 G7

73 G7 D7 A7 D7

B D7 G7 A7

78

83 A7 D7

88 G7 D7 A7 D7

Ponte D7 D7

93

100 D7 D7

A 108 D7 G7

113 D7 G7

118 G7 D7 A7 D7

B 123 D7 G7 A7

128 A7 D7

133 G7 D7 A7 D7

Ponte 138 D7 D7

145 D7 D7

C 153 D7 G7

Nossa Senhora ...

158 D7 G7

163 G7 D7 A7 D7

168 **D** D7 G7 A7

173 A7 D7

178 G7 D7 A7 D7

183 **Ponte** D7

188 D7

194 D7

199 **Coda** D7

203 D7

208 D7

212 D7 D7

qui nem jiló

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga

“Saudade, o meu remédio é cantar!”

Que baião gostoso de ouvir!

Que canção gostosa de cantar!

Uma obra prima de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

Um arranjo e interpretação magistrais de Gilberto Gil.

E, é claro, Arthur Maia não deixa por menos em sua linha de contrabaixo.

É notável como Arthur Maia vai acrescentando informações, sobretudo rítmicas, a cada repetição da forma. Nesse arranjo em especial, na introdução, o ritmo característico do baião, na escrita em 2/4, com colcheia pontuada no primeiro tempo e o deslocamento da acentuação do segundo tempo em uma semicolcheia, é destacado se repetindo por vários compassos. Na ponte do arranjo, que é uma repetição da introdução, Arthur Maia acrescenta mais notas ao primeiro tempo, utilizando quatro semicolcheias ou semicolcheia seguida de colcheia e mais uma semicolcheia. No *coda*, terceira e última repetição desse trecho do arranjo, Arthur acrescenta novas divisões rítmicas também no segundo tempo, que antes era sempre preenchido por uma semínima, mas, agora, diferentes ritmos são empregados.

Ritmo, groove, pulsação. Gustavo de Dalva e Marcio Brasil, na percussão, Jorginho Gomes, no zabumba, e Arthur Maia, no contrabaixo, estão em sincronia. O ritmo é preciso, dançante, contagiante.

Apoiado pela seção rítmica da banda de Gilberto Gil, Arthur Maia conduz o baião se aproveitando das características mais latentes deste gênero. Para a base harmônica, fundamental e quinta dos acordes foram tocadas em abundância. Sobre o ritmo do baião, o deslocamento do segundo pulso dos compassos em uma semicolcheia (as transcrições desta obra foram feitas em compasso 2/4) conduz a levada como um todo. Porém, essa levada com a dose certa de técnica, criatividade e musicalidade foi temperada pelas variações e nuances que, por vezes, apenas acrescentaram uma nota no primeiro tempo, ou uma nota no segundo tempo, em outro momento ocuparam o compasso inteiro com um único som, e, mais raramente, sete ou oito semicolcheias floream um compasso inteiro,

qui nem jiló

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga
 Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo
 Transcrição: Jefferson Amorim

Intro

♩ = 120

Baixo

2 Em7 Dm7 C Bb Em7

8 Dm7 C Bb Em7 Dm7

13 C Bb Em7 Dm7 C Bb

A

19 C7M B7 C7M B7 C B7

Se a gente...

25 Em7 C7 F7M F#m7(b5) B7 Bb7

30 A7 A+ Abm6 Am7 Dm7 G7

35 C7M B7 C7M B7 C7M

Porem se a gente...

40 B7 Em7 C F7M F#m7(b5) B7

45 Bb7 A7 Dm7 G7 C

B 51 *G7 G/F C/E*

Aí quem me dera...

55 *G7 G/F C/E*

59 *G7 G/F C/E C7*

63 *F G Am7 C7*

67 *F G Am7 C7*

Vocalize **C** 71 *F7M B7/F# Bb7 A7 Dm7*

76 *G7 C C7 F7M B7*

81 *Bb7 Am7 Dm7 G7*

Ponte 85 *Em7 Dm7 C Bb Em7*

90 Dm7 C Bb Em7 Dm7

95 C Bb Em7 Dm7 C Bb

A 101 C7M B7 C7M B7 C7M

Se a gente...

106 B7 Em7 C F F#m7(b5) B7

111 Bb7 A7 A+ Abm6 Am7 Dm7 G7

117 C7M B7 C7M B7 C7M

Porem se a gente...

122 B7 Em7 C7 F7M F#m7(b5) B7

127 Bb7 Am7 Dm7 G7 C7M

B 133 G7 G/F C/E

Aí quem me dera...

137 G7 G/F C/E

Qui nem jiló

141 G^7 G/F C/E C^7

145 F G A^m7 C^7

149 F G A^m7 C^7

Sanfona F^7M $B^7/F^\#$ B^b7 A^7

C 153

157 D^m7 G^7 C C^7 F^7M

162 $B^7/F^\#$ B^b7 A^7 D^m7 G^7

Coda E^m7 D^m7 C B^b E^m7

167

172 D^m7 C B^b E^m7 D^m7

177 C B^b E^m7 D^m7 C B^b7M

Baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Baião, canção icônica que lançou Luiz Gonzaga e a música nordestina para todo o Brasil, tem sua releitura na faixa seis do álbum *São João Vivo ao Vivo* em um arranjo no qual Gilberto Gil uniu esta composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com *De onde vem o baião*, de sua própria autoria.

Os acordes Maiores com sétima predominam na harmonia dessa música, e Arthur Maia explora as notas que compõem esses acordes em sua levada, especialmente no acorde E7 (Mi com sétima).

Usando apenas as notas mi, si e ré para fazer sua levada, que está intimamente relacionada à execução rítmica do zabumba, Arthur “entrega” a sonoridade da sétima dos acordes para o ouvinte e destaca as características rítmicas do baião em sua linha de baixo.

A cada dois compassos, Arthur acentua o primeiro tempo junto com o zabumba, tocando a nota mi I (corda 4 solta) e deixando essa nota soar com um pouco mais de intensidade do que as próximas notas do compasso em questão e do compasso seguinte.

Quando o acorde muda para A7 (Lá com sétima), Arthur já não destaca tanto o primeiro tempo do compasso e, por vezes, até desloca a acentuação para o segundo tempo do compasso, criando um contraste na linha do baixo que, se não fosse essa pequena alteração na acentuação, poderia ficar um tanto monótona, uma vez que os acordes se repetem por muitos compassos consecutivos.

Trata-se de uma levada que soa incrivelmente musical, porém sua execução no contrabaixo não é tão complicada e exige poucos deslocamentos da mão esquerda. Uma parte considerável da levada pode ser tocada posicionando o dedo um da mão esquerda na casa 5 do braço do contrabaixo.

O desafio dessa levada é manter-se no pulso do zabumba e tocar as divisões rítmicas com precisão.

Arthur Maia nos deixou um desafio musical gostoso de se tocar. Aproveitem!

de onde vem o baião

Gilberto Gil

De onde vem o baião é uma canção incrível que fala da força quase que divina da música nordestina. Sim, Gilberto Gil, nesse poema maravilhoso, fala que “é como se Deus irradiasse uma forte energia” que sobe do “barro do chão da pista onde se dança”, e essa energia se transforma em baião, xaxado, xote e na esperança por dias melhores.

A harmonia dessa música apresenta uma variedade de acordes e progressões harmônicas que tradicionalmente não encontramos no baião. Há cadências do tipo $VIm7-IIIm7-V7-I7M$ e $IIIm7(b5)-V7-Im7$, que levam a harmonia para diferentes direções.

Predomina na levada do contrabaixo a divisão rítmica composta por colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo do compasso, e duas colcheias no segundo tempo do compasso. Por vezes o segundo tempo do compasso é preenchido por uma semínima. Observam-se essas divisões rítmicas logo nos primeiros compassos da transcrição.

Usando apenas a fundamental e a quinta de cada acorde em grande parte de sua levada, a precisão rítmica da execução de Arthur Maia é um destaque nessa performance, notadamente na parte C' do arranjo, onde Arthur usa a fundamental e a oitava dos acordes de C (Dó Maior) e B (Si Maior), deslocando a acentuação rítmica e executando as notas de forma percussiva, criando uma sonoridade especial para esse trecho da música.

Por vezes Arthur utiliza aproximação cromática para passar de um acorde para outro, como na cadência $Bm7(b5)-E7(b9)-Am7$ nos compassos 194 e 195, nos quais Arthur caminha do acorde $E7(b9)$ para o acorde $Am7$, saindo da nota Si I e passando pela nota Si bemol I, até chegar na nota Lá, que é a nota fundamental do segundo acorde.

São escolhas melódicas que Arthur Maia fez e que dão dinamismo e musicalidade para sua levada de forró que valem a pena serem observadas.

baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Gilberto Gil - álbum São João ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

Viola E9(#11) a tempo 8 **Intro** E7

Baixo

13 E7

18 A7

22 A7 D7 B7

26 E7

30 E7 E7

A E7 *Eu vou contar pra você...*

38 E7

42 A7

46 A7 D7 B7

50 E7

54 E7 A7

B A7

62 A7 E7

66 E7 D7 B7

70 E7

74 E7

Solo sanfona E7 E7

81 E7

85 A7

89 A7 D7 B7

93 E7

97 E7 A7

Eu já cantei no Pará...

C A7

105 A7

108 E7 D7 B7

113 E7

117 E7 E7

Ponte E7 A D7 G

125 E7 A D7 G

129 E7 A D7 G

133 E7 A D7 F#7

de onde vem o baião

Gilberto Gil

Gilberto Gil - álbum São João ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

B7 Em7 Em/G

De baixo do barro do chão...

5 C7M C7M(#11) G D7

9 G F#m7(b5) B7 Em7 Cm/G

13 G7M Em7 Am7 D7 G7M G7

B 17 C Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 G7/B

21 Cm7 F7 Bb7M Bb7

25 Bm7(b5) E7(b9) Am7 G F7

29 G7M Em7 Am7 D7 G7M G

C 33 C G/B

36 G/B C G/B

40 Am7 G7 C7M C7M(9) G7M Em7

44 Am7 D7 G7M Em7 Am7 D7 G7M D7

A 49 G7M 3 F#m 3 Em 3 C 3

De baixo do barro do chão...

53 C7M G D7

57 G F#m7(b5) B7 Em7 Cm

61 G7M Em7 Am7 D7 G7M D7 G7

B 65 C Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 G7/B

69 Cm7 F7 Bb7M Bb7

73 Bm7(b5) E7(b9) Am7 G F7

77 G7M Em7 Am7 D7 G7M G

81 C G/B

85 C G/B G7

89 C7M C7M(9) Bm7(b5) E7 Am7 D7

93 G7M Em7 Am7 D7 G G7

97 C G/B

101 C G/B G7 C7M

106 C7M(9) G7M Em7 Am7 D7 G7M Em7 Am7 D7

De onde vem o baião

Respeita Januário

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga

Esse xote é uma referência no cancionário da música nordestina.

Luiz Gonzaga queria homenagear seu pai e contou com seu parceiro Humberto Teixeira para, nos versos dessa canção, reverenciar o sanfoneiro incrível que seu genitor era.

De forma poética, eles contam a história de quando Luiz Gonzaga, após anos, e agora já famoso, retorna à sua cidade natal para visitar sua família, quando percebe o quanto todos admiravam o sanfoneiro Januário e que, mesmo com toda sua fama, Luiz havia de respeitar o talento de seu velho pai.

No arranjo de Gilberto Gil, *Respeita Januário* é um xote do jeito que um xote precisa ser. Cadenciado e dançante. Composto por introdução com tema marcante na sanfona, parte A (verso) e parte B (refrão).

No contrabaixo, fundamental e quinta dos acordes conduzem a harmonia. Arthur Maia, propositalmente, respeitando o gênero musical, utiliza a região mais grave do contrabaixo. Praticamente não passa da quinta casa do braço do instrumento. Inclusive, faz constante uso da quinta corda e a nota dó I é ouvida forte e bela em vários momentos.

Nessa transcrição, na qual o xote é apresentado em compasso 2/4, a divisão rítmica característica do gênero musical é formada por uma colcheia e uma pausa de colcheia no primeiro tempo do compasso, e duas colcheias no segundo tempo deste.

Arthur Maia toca, em vários compassos, uma nota morta na última semicolcheia do primeiro pulso, repetindo a rítmica do zabumba que, no xote, soa o bacalhau, nota mais aguda desse instrumento.

Há uma certa simplicidade nessa linha de baixo, de forma que Arthur Maia toca exatamente o que a música pede e, como de costume, a precisão rítmica e o gingado de sua execução deixam a música agradável e dançante.

As pontuais variações rítmicas, a inserção das terças dos acordes em momentos chaves e as aproximações cromáticas quebram uma possível monotonia da levada.

Arthur Maia fez nesse arranjo um retrato sonoro da levada de contrabaixo para esse gênero musical. Tal qual a linha do contrabaixo deve soar em um xote.

Respeita Januário

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga

Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

♩ = 80

11 **Intro** C7 F C7 F

Baixo

16 C7 F G7 C7 F

Quando eu voltei ...

A F F G7 C C9

20

26 F F G7 C

31 C G C Gm C7

Luiz ...

B F G7 C C7 F7

40

47 Bb F Dm Gm C7 F Dm Gm C7 F Dm

53 Gm C7 F Dm7 Gm C7 F Dm Gm C7 F C7

Ponte Gm7 C7 F D7 Gm7 C7 F D7

59

63 Gm7 C7 F D7 Gm7 C F



Quando eu voltei ...

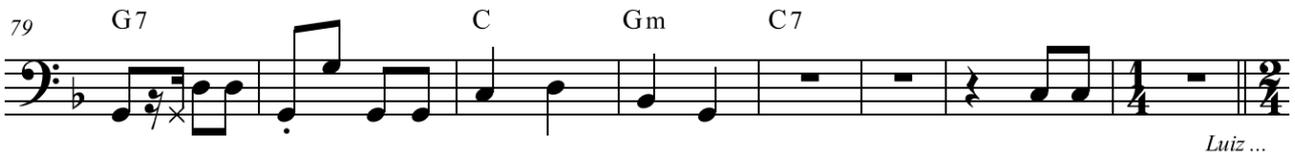
A 67 C7 F G7 C7 C7



73 F F G7 C



79 G7 C Gm C7



Luiz ...

B 87 F G7 C C7 F7



93 F7 Bb F Dm Gm C7 F Dm7 Gm C7 F Dm7



100 Gm C7 F Dm7 Gm C7 F D7 Gm C7 F



Coda 106 Gm7 C7 F D7 Gm7 C7 F D7



110 Gm7 C7 F D7 Gm C F



II

Xote das meninas

Luiz Gonzaga e Zedantas

Uma das canções mais conhecidas do cancioneiro brasileiro, esse xote de Luiz Gonzaga e Zedantas usa de sutil irreverência para falar da preocupação de um pai com a chegada de sua filha à puberdade.

No contrabaixo vamos encontrar uma certa simplicidade, porém muita precisão rítmica, como é usual nas linhas de Arthur Maia. Ele praticamente não abandona a divisão rítmica de colcheia pontuada seguida de semicolcheia no primeiro pulso, e duas colcheias no segundo tempo dos compassos. Divisão essa que caracteriza a levada do zabumba no xote e consequentemente a levada do contrabaixo.

Quando nesse primeiro pulso a colcheia pontuada foi tocada de forma mais curta, fiz questão de escrever colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia, sendo que está última quase sempre foi executada como nota morta, dando uma sonoridade percussiva à linha.

Arthur Maia explora as fundamentais e as quintas dos acordes e, em raros momentos, ele utiliza as terças para fazer a passagem diatônica de acorde a outro. Isso ocorre apenas nos compassos 113 (F para Bb passando pela nota Lá 2), 116 (C7 para F passando pela nota Mi 1), 153 (D7 para Gm passando pela nota Fá sustenido 2) e 154 (C7 para F passando pela nota Mi 1).

Nesse arranjo, Arthur Maia mostrou como se faz uma linha de baixo sólida empregando as características rítmicas do gênero musical em voga, utilizando pequenas e pontuais variações rítmicas para criar contraste, apresentando com clareza as cadências harmônicas para o cantor e para os outros instrumentistas e, com simplicidade, se é que posso utilizar esse termo para descrever essa linha de baixo, engrandece o arranjo como um todo.

Xote das meninas

Luiz Gonzaga e Zedantas

Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

Baixo $\text{♩} = 83$ **44** **Intro** Gm Dm A7

IV

49 Dm C7/G F G7 C7 F *Mandacaru quando...*

A 54 F F F7 B \flat B \flat 7 E \flat 7 A7 Dm

60 Gm C7 F B \flat 7 E \flat 7 A7 Dm Gm C7 F B7 *Ela só quer ...*

Refrão 66 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm *De manhã cedo ...*

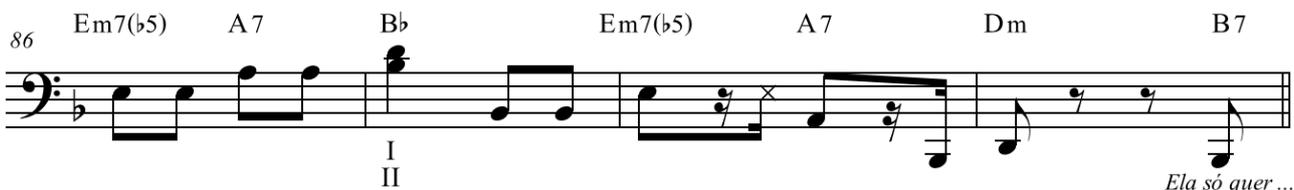
B 70 Gm C7 F Em7(b5) A7 Dm

74 Em7(b5) A7 B \flat Em7(b5) A7 Dm *Ela só quer ...*

Refrão 78 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm *Mas o doutor ...*

C 82 Gm C7 F Em7(b5) A7 Dm

86 Em7(b5) A7 B \flat Em7(b5) A7 Dm B7

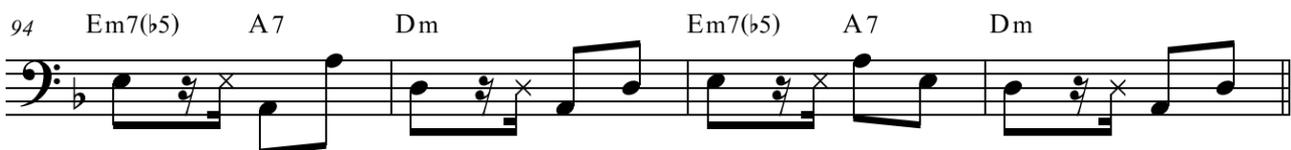


Ela só quer ...

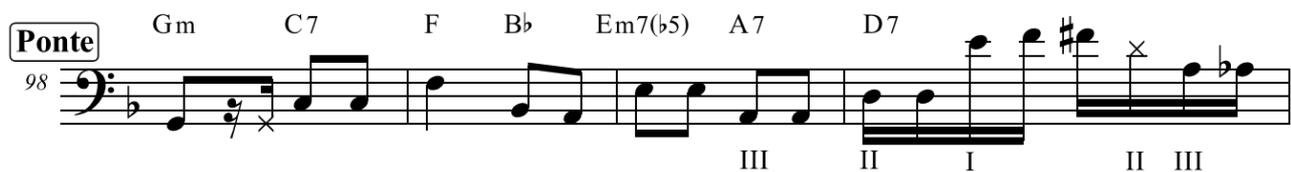
Refrão 90 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm



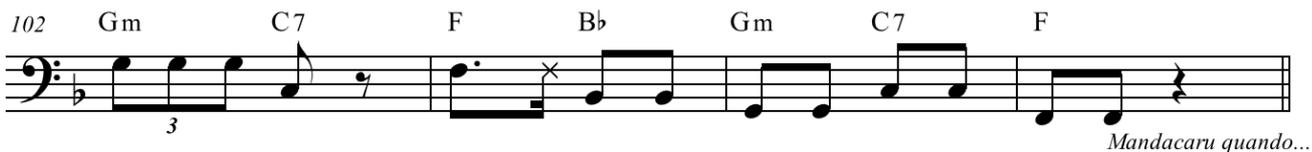
94 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm



Ponte 98 Gm C7 F B \flat Em7(b5) A7 D7



102 Gm C7 F B \flat Gm C7 F



Mandacaru quando...

A 106 F F F7 B \flat B \flat 7 E \flat 7 A7 Dm



112 Gm C7 F B \flat A7 Dm Gm C7 F



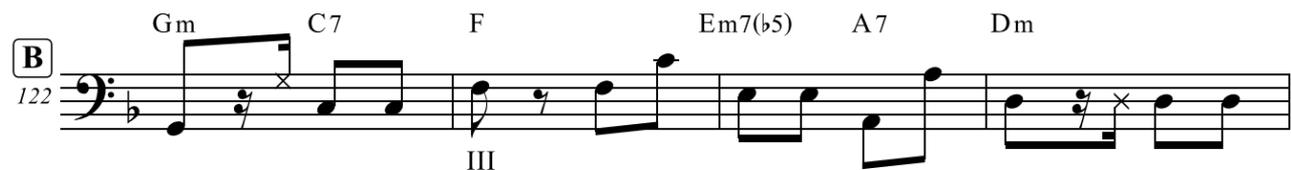
Ela só quer ...

Refrão 118 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm



De manhã cedo ...

B 122 Gm C7 F Em7(b5) A7 Dm



126 A7 B \flat Em7(b5) A7/E Dm



Ela só quer ...

Refrão Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm

130  *Mas o doutor ...*

C Gm C7 F Em7(b5) A7 Dm

134 

Em7(b5) A7 Bb Em7(b5) A7 Dm

138  *Ela só quer ...*

Refrão Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm

142 

Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 Dm

146 

Coda Gm C7 F Em7(b5) A7 D7

150  III II I 6 II III

Gm C7 F Gm C7 F

154 

eU só quero um xodó

Anastácia e Dominginhos

Ô música arretada de boa!

Essa música é ótima de ouvir, de cantar, de dançar e ainda melhor de tocar.

Falando em tocar... Arthur Maia criou uma linha de baixo gostosa. Cheia de síncopes e contratempos com uma malemolência especial. Um xote com um toque de *reggae*. Inclusive, em vários momentos é possível perceber que Arthur utilizou, como ele mesmo chamou em sua antiga videoaula de contrabaixo, a “técnica do abafadinho”. Isso mesmo, a técnica amplamente empregada pelos baixistas de *reggae*, que consiste em utilizar o dedo polegar da mão direita para acionar as cordas bem próximo à ponte do baixo elétrico e ir abafando as cordas com a palma dessa mesma mão.

Não só a técnica aplicada remete ao *reggae*; a sonoridade da linha também trás elementos do gênero musical jamaicano. Um exemplo que me salta aos ouvidos está nos compassos 72 ao 76 da transcrição, particularmente na nota Mi 2 tocada em quatro semicolcheias em sequência sob o acorde de Am7 (Lá menor com sétima) no segundo tempo do compasso 74.

Acredito que Arthur Maia criou a levada do contrabaixo para esse arranjo com grande liberdade, preocupando-se apenas em entregar claramente a harmonia para Gilberto Gil cantar, e, desta forma, ele utilizou diversas divisões rítmicas. Praticamente nenhum compasso repete a rítmica do compasso anterior. O mais interessante é que as características rítmicas do xote não se perdem em momento algum. A malemolência da condução do baixo nesse gênero e que faz todo mundo querer dançar está presente o tempo todo na levada gravada por Arthur.

É possível perceber que Arthur Maia tinha muito bem internalizado a subdivisão rítmica dos compassos em oito partes de tempo. Isso quer dizer que, apesar do xote ser compreendido em compasso binário composto, Arthur estava subdividindo cada pulso em quatro micro pulsos. Escrevendo a música 2/4, podemos dizer que Arthur criou sua levada pensando em semicolcheias. Dessa forma, ele varia a acentuação de cada pulso em diferentes momentos, ou em diferentes semicolcheias. Os compassos 36, 37 e 38 da transcrição ilustram essa percepção com bastante clareza.

Uma vez que a percepção rítmica está subdividida em porções tão pequenas e precisas, quando notas longas são tocadas geram ao ouvinte um contraste magnífico. Os compassos 44 e 45 apresentam essas notas longas em contraste com as subdivisões representadas por semicolcheias nos compassos anteriores.

Estamos falando de um lindo e cantável xote, uma obra prima da música nordestina. Portanto, Arthur Maia se valeu, primordialmente, das fundamentais e das quintas dos acordes para conduzir sua linha. Exatamente como manda a cartilha do bom baixista de forró. Esporadicamente, fez uso da terça, sempre em passagens rápidas e quase sempre fora do pulso. Para confirmar a regra, Arthur Maia executou duas exceções, observadas nos compassos 65 e 115 da transcrição, e ambas sob o acorde de C7 (Dó com sétima). Ademais, Arthur Maia toca em ambas, no tempo forte, a sétima do acorde (nota Si bemol I) e só vai apresentar ao ouvinte a fundamental desse acorde no contratempo do segundo pulso do compasso. Tenho que destacar que Arthur fez essas inversões nos acordes em uma parte da música na qual não há exatamente uma letra e uma melodia para a linha vocal de Gilberto Gil, o que permitia a Arthur ainda mais liberdade para usar toda sua inventividade e musicalidade nesse momento.

Linha de baixo de xote perfeita. Uma delícia de se ouvir e ainda mais prazerosa de tocar.

Como foi dito no começo desta página: Ô música arretada de boa!

eu só quero um xodó

Anastácia e Dominginhos

Gilberto Gil - álbum São João Vivo ao vivo

Transcrição: Jefferson Amorim

Baixo

$\text{♩} = 85$

6 **Intro**

Zabumbeiro....

11

15 $\text{Bb}7(13)$ $\text{F}9$ $\text{C}7$ $\text{F}9$ $\text{Bb}7(13)$

20 $\text{F}9$ $\text{C}7$ $\text{F}9$ F

24 **A** F $\text{Dm}7$ $\text{Am}7$ $\text{Gm}7$

29 $\text{C}7$ F $\text{Dm}7$ $\text{Am}7$

35 $\text{Am}7$ $\text{Gm}7$ $\text{C}7$ F

40 **B** Cm $\text{F}9$ $\text{Cm}7$ $\text{G}7$

Que falta eu ...

Eu só quero ...

48 Dm7 G7 Dm7 G7 Bb Am Gm C7 F F7(#5)/A

Ponte 55 Bb7(13) F9 C7 F9

59 Bb7(13) F9 C7 F9

63 Bb7(13) F9 C7 F9

67 Bb7(13) F9 C7 F9 F

A 72 F Dm7 Am7 Gm7

77 C7 F F Dm7 Am7

83 Am7 Gm7 C7 F

Que falta eu ...

Eu só quero ...

B

88 Cm F9 Cm

94 G7 Dm7 G7 Dm7

99 G7 B \flat Am Gm C7 F

Zabumbeiro...

Coda

103 F9 C7 F9 B \flat 7(13)

108 F9 C7 F9 B \flat 7(13) F9

113 C7 F9 B \flat 7(13) F9 C7

Tutti

118 3

3 6

Arthur Maia e o forró
Transcrições e análises das linhas melódicas do
contrabaixo no álbum
São João Vivo de Gilberto Gil
Por Jefferson Amorim

Programa de Pós-Graduação Profissional
em Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
PROMUS

Primeira edição

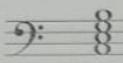
2025

ANEXO 1 – CAMPOS HARMÔNICOS SUGERIDOS POR NICO ASSUMPÇÃO EM BASS SOLO: SEGREDOS DA IMPROVISAÇÃO

NICO ASSUMPÇÃO

1.1 Campo harmônico maior

O campo harmônico maior é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade maior.

C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(♭5)
						
I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(♭5)

Exemplos de progressões sobre o campo harmônico maior:

	Am7	Dm7	G7	C7M	
1					
	Am7	F7M	Dm7	G7	C7M
2					
	Em	F7M	Em7	C7M	F7M
3					
	C7M	F7M	Bm7(♭5)	Em7	
					
4	Am7	Dm7	Dm7	G7	C7M
					

Experimente improvisar sobre os exemplos acima, onde usamos somente a escala de dó maior.

Tente em outras tonalidades.

1.2 Campo harmônico menor

O campo harmônico menor é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade menor. São três os tipos de escalas menores – natural, harmônica e melódica.

▣ Campo harmônico menor natural

(advindo do 6º grau de um campo harmônico maior)

Cm 7	Dm 7(♭5)	E♭7M	Fm 7	Gm 7	A♭7M	B♭7
I m7	II m7(♭5)	♭III 7M	IV m7	V m7	♭VI 7M	♭VII 7

▣ Campo harmônico menor harmônico

O campo harmônico menor harmônico é formado pelos acordes advindos da escala menor harmônica. Essa escala é igual à escala menor natural, porém com a 7ª maior.

Cm(7M)	Dm 7(♭5)	E♭7M(♯5)	Fm 7	G7	A♭7M	B°
I m(7M)	II m7(♭5)	♭III 7M(♯5)	IV m7	V 7	♭VI 7M	VII °

▣ Campo harmônico menor melódico

O campo harmônico menor melódico é formado pelos acordes advindos da escala menor melódica (Jazz Melodic). Essa escala é igual à escala maior, porém com a 3ª menor.

Cm(7M)	Dm 7	E♭7M(♯5)	F7	G7	Am 7(♭5)	Bm 7(♭5)
I m(7M)	II m7	♭III 7M(♯5)	IV 7	V 7	VI m7(♭5)	VII m7(♭5)