



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BRUNO DE OLIVEIRA E LEMOS COPPINI

SURURU DE CAPOTE: O BAIXO ELÉTRICO DE SIZÃO MACHADO NOS SAMBAS
DE DJAVAN

*SURURU DE CAPOTE: SIZÃO MACHADO'S ELECTRIC BASS ON DJAVAN'S
SAMBAS*

CAMPINAS
2023

BRUNO DE OLIVEIRA E LEMOS COPPINI

SURURU DE CAPOTE: O BAIXO ELÉTRICO DE SIZÃO MACHADO NOS SAMBAS
DE DJAVAN

*SURURU DE CAPOTE: SIZÃO MACHADO'S ELECTRIC BASS ON DJAVAN'S
SAMBAS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: LEANDRO BARSALINI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO BRUNO DE OLIVEIRA E LEMOS COPPINI, E ORIENTADO PELO PROF. DR. LEANDRO BARSALINI.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Coppini, Bruno de Oliveira e Lemos, 1976-
C795s Sururu de Capote : O baixo elétrico de Sizão Machado nos sambas de
Djavan / Bruno de Oliveira e Lemos Coppini. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Leandro Barsalini.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Machado, Sizão, 1954-. 2. Maia, Luizão, 1949-2005. 3. Djavan, 1949-. 4.
Baixo elétrico. 5. Samba. I. Barsalini, Leandro, 1975-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Sururu de Capote : Sizão Machado's electric bass on Djavan's
sambas

Palavras-chave em inglês:

Machado, Sizão, 1954-

Maia, Luizão, 1949-2005

Djavan, 1949-

Electric bass

Samba

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Leandro Barsalini [Orientador]

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

José Roberto Imperatore Vianna

Data de defesa: 22-06-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0008-2386-3462>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/4518668159622461>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

BRUNO DE OLIVEIRA E LEMOS COPPINI

ORIENTADOR: LEANDRO BARSALINI

MEMBROS:

1. PROF. DR. LEANDRO BARSALINI
2. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
3. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO IMPERATORE VIANNA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 22.06.2023

*À Regiane Coppini e à minha família
maravilhosa, com todo o meu carinho.
À memória de minha avó Luiza.*

PÁGINA DE AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Professor Leandro Barsalini, pela orientação e amizade.

Ao meu orientador da vida toda, meu pai Nivaldo Coppini.

À minha mãe, Sandra Coppini, pelo apoio incondicional.

Aos meus irmãos Daniel e Felipe, pelo incentivo.

À minha família querida: Tilu, Ingrid, Théo, Gustavo e Pietro.

Aos amigos, músicos e professores, que me apoiaram de alguma forma durante este trabalho: Pepa D'Elia, Manuel Falleiros, Zé Alexandre Carvalho, Budi Garcia, Beto Vianna, Fernando Morais Ribeiro, Flavia Virginia, Mauricio Zottarelli, Ramon Montagner, Andrés Zuniga, Ivan Teixeira, Jether Garotti, Amador Longhini, Gustavo Barros, Adriano Trindade, Alexandre Cunha e Sidney Ferraz.

Aos meus eternos mestres Jorge Oscar e Ricardo Matsuda.

Aos baixistas que inspiraram este trabalho, Sizão Machado e Luizão Maia.

À minha esposa Regiane, pelo apoio, compreensão e incentivo.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo destacar os aspectos interpretativos e identificar padrões e nuances das linhas de baixo no samba a partir da performance de Sizão Machado em álbuns do início da carreira de Djavan. Além das transcrições e análises de sete sambas gravados por Sizão entre 1980 e 1982, utilizaram-se para efeito de comparação quatro gravações de discos anteriores de Djavan feitas pelo baixista Luizão Maia, considerado uma referência neste gênero. Ambos têm grande relevância no cenário da música popular brasileira e, por suas características peculiares e distintas, a comparação entre eles mostrou-se de grande valia. O fato de comparar Sizão a um músico como Luizão – cuja levada de samba tem características mais estruturais e sistematizadas – fez com que os elementos singulares e idiossincráticos de suas levadas ficassem mais perceptíveis. Posteriormente, discutiu-se em que medida e de que maneira concepções distintas de condução no baixo podem alterar o resultado de uma gravação, a partir do plano sonoro assumido pelo instrumento, alternando entre ocupar o plano de fundo da canção ou assumir um papel de maior protagonismo.

Palavras chave: Contrabaixo elétrico, Sizão Machado, Luizão Maia, Samba, Djavan

ABSTRACT

The present work aims to highlight the interpretative aspects and identify patterns and nuances of samba's bass lines based on Sizão Machado's performances in albums from the beginning of Djavan's career. In addition to the transcriptions and analysis of seven sambas recorded by Sizão between 1980 and 1982, four recordings of Djavan's previous albums made by bassist Luizão Maia (considered a reference in this genre) were used for comparison purposes. Both have great relevance in the Brazilian popular music scene, and because of their peculiar and distinct characteristics, the comparison between them proved to be of great value. Comparing Sizão to a musician like Luizão – whose samba groove has more structural and systematized characteristics – made the singular and idiosyncratic elements of Sizão's grooves more noticeable. Subsequently, it was discussed in what way, and to what extent, different conceptions of bass playing can alter the result of a recording, given the role the instrument assumes: alternating between being a supporting element of the song or assuming a more prominent role.

Keywords: Electric bass, Sizão Machado, Luizão Maia, Samba, Djavan

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Sizão Machado | 20 |
| Figura 2: notação da bateria utilizada nesta dissertação | 29 |
| Figura 3: tessitura do violão de 7 cordas (som real) | 30 |
| Figura 4: Paul Tutmarc e alguns dos instrumentos inventados por ele | 34 |
| Figura 5: catálogo da Fender de 1961, o Jazz Bass a esquerda e dois Precision Bass a direita | 35 |
| Figura 6: Diamond Mirage Bass, da Giannini | 38 |
| Figura 7: catálogo com os modelos de baixo da Giannini do ano de 1968 | 39 |
| Figura 8: levada padrão de samba | 42 |
| Figura 9: levada de samba do método de Giffoni..... | 44 |
| Figura 10: trecho da levada de Luizão Maia na música Samba dobrado | 44 |
| Figura 11: levada de baixo da música Sim ou não | 44 |
| Figura 12:variação da levada de samba padrão | 45 |
| Figura 13: variação da levada de samba padrão | 45 |
| Figura 14: capa do álbum Alumbramento | 47 |
| Figura 15: tessitura da linha de baixo de Tem boi na linha | 48 |
| Figura 16: início da Introdução de Tem boi na linha (compassos 1 ao 5, minutagem 0:00 a 0:05) | 48 |
| Figura 17: final da introdução de Tem boi na linha (compassos 6 ao 9, minutagem 0:05 a 0:10)..... | 49 |
| Figura 18: parte A de Tem boi na linha (compassos 9 ao 17, minutagem 0:09 a 0:20) | 50 |
| Figura 19: final da parte A de Tem boi na linha (compassos 18 a 25, minutagem 0:20 a 0:29)..... | 51 |
| Figura 20: parte B de Tem boi na linha (compassos 26 a 33, minutagem 0:30 a 0:40)..... | 52 |
| Figura 21: refrão de Tem boi na linha (compassos 48 a 59, minutagem 0:57 a 1:12) | 52 |
| Figura 22: tessitura da linha de baixo de Aquele um..... | 53 |
| Figura 23: levada de samba-funk na introdução de Aquele um (compassos 6 a 9, min. 0:06 a 0:11) .. | 54 |
| Figura 24: linha de baixo de Aquele um comparada à levada de Partido Alto proposta por Giffoni.... | 55 |
| Figura 25: linha de baixo de Aquele um comparada à levada samba-funk proposta por GIFFONI | 55 |
| Figura 26: levada de baixo e bateria na introdução de Aquele um (compassos 6 a 9, min. 0:06 a 0:11) | 56 |
| Figura 27: linha de baixo de Sizão Machado na introdução de Aquele Um (compassos 6 ao 17, min. 0:06 a 0:21) | 56 |
| Figura 28: levada de baixo e bateria da parte A de Aquele um (compassos 18 a 21, minutagem 0:22 a 0:27) | 57 |
| Figura 29: linha de baixo da parte A de Aquele um (compassos 18 a 33, minutagem 0:22 a 0:42) | 57 |
| Figura 30: antecipações dos acordes com preenchimentos (compassos 39 a 42, minutagem 0:49 a 0:52) | 58 |
| Figura 31: interação de baixo e voz (compassos 43 a 45, minutagem 0:54 a 0:57) | 58 |
| Figura 32: onda sonora de Aquele um, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas | 59 |
| Figura 33: trechos da levada de baixo gravada por Sizão em Tem boi na Linha | 60 |
| Figura 34: rítmica da linha de baixo de samba-funk tocada por Sizão em Aquele um | 60 |
| Figura 35: capa do álbum Seduzir | 61 |
| Figura 36: tessitura da linha de baixo de Pedro Brasil..... | 63 |
| Figura 37: harmônicos da introdução de Pedro Brasil (compassos 1 a 5, minutagem 0:23 a 0:29) | 64 |
| Figura 38: groove de baixo e bateria da parte A de Pedro Brasil (compassos 6 a 13, minutagem 0:30 a 0:40) | 65 |
| Figura 39: uso de acordes no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 46 a 49, minutagem 1:27 a 1:32) | 65 |

| | |
|--|----|
| Figura 40: encadeamento de acordes no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 46 a 49, minutagem 1:50 a 2:01) | 66 |
| Figura 41: acordes tocados no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 146 a 157, minutagem 3:51 a 4:07) | 66 |
| Figura 42: contracantos tocados no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 146 a 153, minutagem 3:51 a 4:01) | 67 |
| Figura 43: “perguntas e respostas” no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 50 a 57, minutagem 1:32 a 1:43) | 67 |
| Figura 44: onda sonora de Pedro Brasil, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas | 68 |
| Figura 45: linha de baixo da parte B de Pedro Brasil (compassos 36 a 47, minutagem 1:13 a 1:30).... | 68 |
| Figura 46: interação com a voz (compassos 42 a 45, minutagem 1:22 a 1:26)..... | 69 |
| Figura 47: relação entre o baixo e a letra de Pedro Brasil (compassos 106 a 110, minutagem 2:53 a 3:00) | 69 |
| Figura 48: tessitura da linha de baixo de Jogral..... | 70 |
| Figura 49: solo de baixo em Jogral (compassos 1 a 12, minutagem 0:00 a 0:18) | 70 |
| Figura 50: aproximações diatônicas na linha de baixo na parte A2 de Jogral (compassos 27 a 31, minutagem 0:36 a 0:43)..... | 71 |
| Figura 51: aproximações cromáticas na linha de baixo na parte A2 de Jogral (compassos 36 a 40, minutagem 0:49 a 0:55)..... | 71 |
| Figura 52: linha de baixo e bateria de Jogral (compassos 50 a 61, minutagem 1:07 a 1:23) | 72 |
| Figura 53: linha de baixo no samba da parte B de Jogral (compassos 42 a 49, minutagem 0:57 a 1:07) | 72 |
| Figura 54: linha de baixo no solo de mínimoog de Jogral (compassos 65 a 79, minutagem 1:27 a 1:48) | 73 |
| Figura 55: onda sonora de Jogral, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas | 73 |
| Figura 56: preparação para a parte A1 na linha de baixo de Jogral (compassos 9 a 12, minutagem 0:12 a 0:17) | 74 |
| Figura 57: preparação para a parte A4 na linha de baixo de Jogral (compassos 79 a 82, minutagem 1:46 a 1:51) | 74 |
| Figura 58: preparação para a parte B1 na linha de baixo de Jogral (compassos 41 a 49, minutagem 0:55 a 1:07) | 74 |
| Figura 59: tessitura da linha de baixo de Êxtase..... | 75 |
| Figura 60: frase de baixo na introdução de Êxtase (compassos 1 a 4, minutagem 0:00 a 0:04)..... | 75 |
| Figura 61: trecho da levada de samba-funk da parte A de Êxtase (compassos 9 a 16, minutagem 0:08 a 0:18) | 76 |
| Figura 62: trecho da levada de samba da parte B1 de Êxtase (compassos 45 a 56, minutagem 0:51 a 1:04) | 77 |
| Figura 63: acordes no baixo da parte C1 de Êxtase (compassos 65 a 72, minutagem 1:14 a 1:23)..... | 77 |
| Figura 64: baixo no refrão de Êxtase (compassos 73 a 88, minutagem 1:23 a 1:42) | 78 |
| Figura 65: levada de samba-funk de baixo e bateria no refrão de Êxtase (compassos 73 a 80, minutagem 1:23 a 1:32)..... | 78 |
| Figura 66: onda sonora de Êxtase, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas..... | 79 |
| Figura 67: levada de samba-funk na bateria tocada por Téo Lima na música Êxtase..... | 79 |
| Figura 68: levada de samba-funk na bateria tocada por Téo Lima na música Jogral | 80 |
| Figura 69: figuras rítmicas utilizadas por Sizão nas levadas de samba e samba-funk..... | 80 |

| | |
|--|-----|
| Figura 70: trecho da parte A2 de Êxtase (compassos 35 a 39, minutagem 0:39 a 0:45) | 82 |
| Figura 71: parte final do A1 de Êxtase (compassos 20 a 24, minutagem 0:21 a 0:27) | 82 |
| Figura 72: 4 compassos iniciais da linha de baixo das 6 repetições da parte A de Pedro Brasil | 83 |
| Figura 73: trecho de Pedro Brasil onde Sizão usa acordes no baixo (compassos 22 a 25, minutagem 0:53 a 0:59) | 83 |
| Figura 74: capa do álbum Luz..... | 84 |
| Figura 75: tessitura da linha de baixo de Capim | 86 |
| Figura 76: linha de baixo e bateria na Introdução de Capim (compassos 1 ao 5, minutagem 0:00 a 0:17) | 86 |
| Figura 77: baixo e bateria da parte A de Capim (compassos 10 ao 17, minutagem 0:23 a 0:34) | 87 |
| Figura 78: baixo da parte B de Capim (compassos 26 ao 37, minutagem 0:45 a 1:02)..... | 87 |
| Figura 79: baixo e bateria da parte C de Capim (compassos 38 ao 47, minutagem 1:02 a 1:16) | 88 |
| Figura 80: onda sonora de Capim, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas | 88 |
| Figura 81: baixo na parte final de Capim (compassos 144 ao 155, minutagem 3:46 a 4:02)..... | 89 |
| Figura 82: trecho da linha de baixo tocada em Slap por Sizão na música Minha irmã | 90 |
| Figura 83: baixo e bateria no A3 de Capim (compassos 94 ao 109, minutagem 2:31 a 2:53) | 91 |
| Figura 84: Luizão Maia | 93 |
| Figura 85: trecho da linha de baixo de Luizão Maia em Flor de Lis (compassos 9 ao 16, minutagem 0:12 a 0:24) | 95 |
| Figura 86: trecho da linha de baixo de Sizão Machado em Tem boi na linha (compassos 26 ao 33, minutagem 0:30 a 0:40) | 96 |
| Figura 87: tessitura de um baixo elétrico Fender Jazz Bass da década de 1970 | 97 |
| Figura 88: tessitura das músicas analisadas gravadas por Luizão Maia | 98 |
| Figura 89: trecho da linha de baixo de Luizão Maia em Samba dobrado (compassos 121 ao 125, minutagem 3:09 a 3:17) | 98 |
| Figura 90: tessitura das músicas analisadas gravadas por Sizão Machado | 99 |
| Figura 91: frase aguda de Sizão Machado em Jogral (compassos 73 a 79, minutagem 1:38 a 1:48) ... | 99 |
| Figura 92: tessitura da linha de baixo de Flor de Lis, gravada por Luizão Maia | 101 |
| Figura 93: linha de baixo de Luizão na parte A1 de Flor de Lis..... | 102 |
| Figura 94: linha de baixo de Luizão na parte A2 de Flor de Lis..... | 102 |
| Figura 95: linha de baixo de Luizão no refrão de Flor de Lis..... | 102 |
| Figura 96: preparações tocadas no baixo por Luizão em Flor de Lis | 103 |
| Figura 97: tessitura da linha de baixo de Fato Consumado, gravada por Luizão Maia | 104 |
| Figura 98: linha de baixo de Luizão em Fato Consumado (compassos 73 a 84, minutagem 1:32 a 1:46) | 105 |
| Figura 99: a ênfase no segundo tempo..... | 105 |
| Figura 100: levada de baixo de Sizão em Aquele um (compassos 18 a 21, minutagem 0:22 a 0:27) . | 106 |
| Figura 101: exemplo de uma levada de samba com o uso da 5ª abaixo em dó maior | 106 |
| Figura 102: tessitura da linha de baixo de Serrado gravada por Luizão Maia | 107 |
| Figura 103: linha de baixo de Luizão em Serrado (compassos 10 a 17, minutagem 0:10 a 0:20)..... | 108 |
| Figura 104: linha de baixo no samba da parte B de Jogral (compassos 42 a 49, minutagem 0:57 a 1:07) | 108 |
| Figura 105: tessitura da linha de baixo de Samba dobrado gravada por Luizão Maia | 109 |
| Figura 106: acordes tocados por Luizão em Samba dobrado (compassos 56 a 59, minutagem 1:27 a 1:34) | 109 |
| Figura 107: frase de Luizão em Samba dobrado (compassos 23 a 27, minutagem 0:37 a 0:44) | 110 |

| | |
|---|-----|
| Figura 108: linha de baixo de Luizão na música Samba dobrado (compassos 3 a 14, minutagem 0:05 a 0:24) | 110 |
| Figura 109: linha de baixo de Sizão em Êxtase (compassos 47 a 54, minutagem 0:53 a 1:02) | 111 |
| Figura 110: trechos da levada de baixo gravadas por Sizão em Tem boi na Linha | 111 |
| Figura 111: levada de baixo da parte B de Tem boi na linha | 112 |
| Figura 112: linha de baixo de Luizão Maia na Parte A de Flor de Lis (compassos 9 a 26, minutagem 0:12 a 0:36) | 115 |
| Figura 113: linha de baixo de Sizão Machado na parte A de Tem boi na linha (compassos 10 a 25, minutagem 0:10 a 0:29) | 116 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1: linhas de baixo que serão transcritas e analisadas | 26 |
| Tabela 2: aspectos rítmicos..... | 27 |
| Tabela 3: aspectos melódicos | 28 |
| Tabela 4: aspectos técnicos | 28 |
| Tabela 5: aspectos de orquestração | 28 |
| Tabela 6: dinâmica | 28 |
| Tabela 7: densidade das linhas de baixo de Sizão e Luizão | 96 |
| Tabela 8: visualizações das músicas desta pesquisa no Youtube (Acessado em abril de 2023) | 113 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 16 |
| 1 CAPÍTULO I - PREMISSAS | 20 |
| 1.1 Sizão Machado | 20 |
| 1.2 Sizão Machado e Luizão Maia, as linhas de baixo dos sambas de Djavan | 22 |
| 1.3 Metodologia | 27 |
| 1.4 Contextualização | 29 |
| 1.4.1 As linhas de baixo na música popular brasileira da primeira metade do século XX | 29 |
| 1.4.2 As linhas de baixo no samba e a “modernização” da música brasileira | 31 |
| 1.4.3 A invenção do baixo elétrico. | 33 |
| 1.4.4 O baixo elétrico no Brasil | 38 |
| 1.4.5 A MPB e a inserção do baixo elétrico na música brasileira | 40 |
| 1.4.6 A levada de samba padrão para contrabaixo | 41 |
| 2 CAPÍTULO II – AS LINHAS DE BAIXO DE SIZÃO MACHADO | 47 |
| 2.1 As linhas de baixo do álbum <i>Alumbramento</i> | 47 |
| 2.1.1 <i>Tem boi na linha</i> | 47 |
| 2.1.2 <i>Aquele um</i> | 53 |
| 2.1.3 Discussão sobre o álbum <i>Alumbramento</i> | 59 |
| 2.2 As linhas de baixo do álbum <i>Seduzir</i> | 61 |
| 2.2.1 <i>Sururu de Capote</i> , a banda de Djavan | 61 |
| 2.2.2 <i>Pedro Brasil</i> | 62 |
| 2.2.3 <i>Jogral</i> | 69 |
| 2.2.4 <i>Êxtase</i> | 74 |
| 2.2.5 Discussão sobre o álbum <i>Seduzir</i> | 79 |
| 2.3 As linhas de baixo do álbum <i>Luz</i> | 84 |
| 2.3.1 <i>Capim</i> | 85 |
| 2.3.2 <i>Minha irmã</i> | 89 |
| 2.3.3 Discussão sobre o álbum <i>Luz</i> | 90 |
| 3 CAPÍTULO III – LUIZÃO MAIA, O PONTO DE PARTIDA | 93 |
| 3.1 Um estudo comparativo entre as performances de Sizão Machado e Luizão Maia | 94 |
| 3.1.1 Densidade das linhas de baixo | 95 |
| 3.1.2 Tessitura | 97 |
| 3.1.3 Timbre | 100 |
| 3.2 <i>Flor de Lis</i> | 100 |
| 3.3 <i>Fato Consumado</i> | 103 |
| 3.4 <i>Serrado</i> | 107 |
| 3.5 <i>Samba Dobrado</i> | 108 |
| 3.6 O músico de estúdio e o mercado fonográfico | 112 |
| 3.6.1 Discussão sobre “O músico de estúdio e o mercado fonográfico” | 117 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 120 |

| | | |
|----------|-----------------------|------------|
| 5 | REFERÊNCIAS | 126 |
| 5.1 | Bibliografia | 126 |
| 5.2 | Discografia | 128 |
| 5.3 | Materiais da internet | 129 |
| 6 | ANEXOS | 131 |

INTRODUÇÃO

Sizão Machado é um importante músico brasileiro que, ao longo de sua carreira, vem atuando como baixista ao lado de intérpretes e instrumentistas de grande relevância no cenário da MPB e da música instrumental, além de ter lançado dois CDs autorais e de trabalhar como educador. O objeto desta pesquisa é a performance musical de Sizão em sambas do cantautor Djavan em três álbuns gravados entre 1980 e 1982. As linhas de baixo elétrico das músicas escolhidas para análise são reverenciadas até os dias atuais por músicos e pesquisadores, devido à abordagem criativa e peculiar que Sizão imprime no contrabaixo. Através da análise de suas performances dentro deste recorte, pretende-se apontar e discutir aspectos musicais utilizados por ele que incutem ao instrumento um caráter de protagonismo dentro do arranjo.

Como o foco da investigação recai sobre as linhas de baixo no samba e as nuances da performance deste estilo no contrabaixo, decidiu-se incluir nesta pesquisa sambas de dois álbuns anteriores de Djavan cujos baixos foram gravados por Luizão Maia – baixista que atuou em inúmeras gravações do gênero e que, por ter alcançado difusão massiva de suas performances, acabou por formatar “padrões de escuta”. Como ambos baixistas gravaram sambas de Djavan em uma mesma época, a comparação entre eles se mostrou de grande valia não apenas para a compreensão de aspectos musicais e interpretativos, mas também por suscitar a discussão acerca da relação entre o processo de gravação em estúdio e o mercado fonográfico. Além disso, por terem concepções diferentes, fez-se possível lançar um olhar comparativo sobre duas escolas distintas de contrabaixo no samba.

O objetivo da presente pesquisa é explorar detalhadamente os aspectos das levadas de samba no contrabaixo elétrico de Sizão Machado, comparando-as às performances de Luizão Maia, a fim de identificar padrões e idiossincrasias. Os principais aspectos a serem identificados são:

- 1) Aspectos técnicos e de sonoridade do contrabaixo elétrico
- 2) Padrões de levada de samba e de samba-funk no baixo elétrico e suas variações
- 3) Aspectos de improvisação nas linhas de baixo
- 4) Interação entre a linha de baixo e outros instrumentos do arranjo

- 5) Relação entre a linha de baixo e a percussão (principalmente o surdo) e o uso da 5ª na levada de samba
- 6) Desenvolvimento de ideias no decorrer da música
- 7) A criação de diferentes levadas para cada parte de uma música

No primeiro capítulo desta pesquisa compilamos dados biográficos de Sizão Machado extraídos de outras pesquisas e de diversas entrevistas dadas por ele que estão disponíveis online. Além de detalhes de sua formação musical e do início de sua carreira, contamos como ele conheceu Luizão Maia e posteriormente passou a tocar com Djavan. No item 1.2 detalhamos o objeto desta pesquisa e no item seguinte abordamos a metodologia utilizada, trazendo uma lista de aspectos que foram analisados nas levadas de baixo transcritas. No subcapítulo “Contextualização”, traçamos um panorama das linhas de baixo na música brasileira até a invenção e inserção do baixo elétrico na década de 1960. Encerrando as premissas, apresentamos a levada padrão de samba no contrabaixo e suas principais características.

No segundo capítulo, colocamos as análises das músicas gravadas por Sizão, separando-as em subcapítulos dedicados a cada um dos álbuns em ordem cronológica. Além das análises, inserimos a ficha técnica de cada música e um subcapítulo com discussões ao final de cada álbum analisado. Como cada um dos sete fonogramas analisados neste capítulo tem suas peculiaridades, procuramos nos concentrar nas características mais marcantes de cada música.

No terceiro capítulo, fizemos as análises dos principais aspectos das levadas de Luizão em sambas dos dois primeiros álbuns de Djavan, comparando-as com as linhas de baixo de Sizão. Decidimos então seguir um fluxo diferente do adotado nas análises de Sizão, já que o objetivo era apontar os aspectos idiossincráticos de cada baixista. Ao invés de analisar cada música gravada por Luizão como um todo, optamos por buscar em cada uma delas os aspectos mais marcantes e instigantes. Para aprofundar a comparação entre os dois baixistas, vimos a importância de levar em consideração não apenas aspectos musicais, mas também o contexto em que ambos estavam inseridos. Sendo assim, no final do terceiro capítulo fizemos um estudo comparativo entre as performances de Sizão e Luizão, estabelecendo uma conexão com aspectos mercadológicos e processos de gravação.

Por fim temos o quarto capítulo com considerações finais, onde fizemos um levantamento dos pontos principais que foram abordados durante a pesquisa, ressaltando os resultados mais relevantes. Após as referências bibliográficas, estão anexadas as partituras das linhas de baixo transcritas para esta pesquisa.

Apesar da escassez de trabalhos sobre o contrabaixo elétrico na música brasileira, foram encontrados alguns trabalhos científicos que se relacionam com o objeto da presente pesquisa. O artigo “Sizão Machado: a escola do contrabaixo brasileiro” (ANDREOTTI e CARDOSO, 2015) traz dados biográficos do músico e alguns exemplos musicais, além de discutir aspectos de sua carreira como educador. Já a dissertação “MPB e voz popular dos anos de 1980: Híbridos no álbum *Luz* (1982) de Djavan” (HAUERS, 2017) utiliza o álbum *Luz* para abordar aspectos da hibridação musical do início da década de 1980.

A dissertação “O baixo elétrico no samba e a escuta nos processos de aprendizagem: a importância da relação entre o baixo e a percussão” (CASTANHEIRA, 2016), contém entrevistas com dez baixistas de samba, sendo que todos destacam Luizão Maia como a maior referência de baixista no samba. A pesquisa também se utiliza de gravações de Luizão para tecer relações entre a condução de samba no baixo e as levadas de percussão no samba. Outra pesquisa sobre Luizão é “A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970”, de Ivan Beck (2021). Além de trazer um resumo da “evolução das linhas de baixo até o surgimento do baixo no contexto da MPB e do samba”, Beck analisa duas gravações históricas de Luizão na música *Águas de Março* nos discos *Elis* (1972) e *Elis & Tom* (1974).

Ao tratar da contextualização das linhas de baixo na música brasileira, além da dissertação de Beck (2021) as principais referências utilizadas foram “Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba” (CARVALHO, 2006) e “Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo” (CAMPOS, 2014). Enquanto Carvalho aborda o período de desenvolvimento das linhas de baixo do maxixe e do samba (entre 1870 e 1940), o trabalho de Campos retrata o uso do contrabaixo acústico nos trios de samba-jazz da década de 1960, através de análises das performances de dois importantes baixistas daquele período: Humberto Clayber e Sérgio Barrozo.

Para as análises das linhas de baixo escolhidas utilizamos como recursos metodológicos a escuta, a transcrição e a performance. Como referencial metodológico nos

baseamos em procedimentos de análise descritiva propostos por Philip Tagg (2003) e Jon White (1976), adaptando-os para que dessem conta de nosso objeto.

Alguns livros voltados para o ensino do contrabaixo também serviram de referência, como os dois volumes do “Música brasileira para contrabaixo”, de Adriano Giffoni (1997) e “Bateria e contrabaixo na Música Popular” de Montanhaur e Sillos (2003). Ambos livros trazem diversos capítulos direcionados ao samba, com os principais padrões de levadas de baixo na música brasileira e exemplos.

1 CAPÍTULO I - PREMISSAS

1.1 Sizão Machado



Figura 1: Sizão Machado¹

Sizão Machado (Fernando de Jesus Machado) é reconhecido como um importante baixista brasileiro. Durante sua carreira gravou mais de uma centena de discos com renomados artistas e músicos nacionais e internacionais, como Elis Regina, Gal Costa, Chet Baker, Randy Brecker, Cesar Camargo Mariano, Batacotô, Djavan, Dionne Warwick, Ivan Lins e muitos outros. Gravou dois discos autorais de música instrumental, *Quinto Elemento* (MACHADO, 2001) e *Benção* (MACHADO, 2014), onde presta homenagem ao maestro Moacir Santos, uma de suas maiores influências. Entre 1980 e 1989, gravou o baixo em oito discos de Djavan e atuou como *sideman*² nos seus shows desse período.

¹ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/446771225503588887/>>. Acessado em 20/04/2023.

² A expressão em inglês será utilizada daqui em diante para se referir ao músico que acompanha artistas, cantores e bandas, sendo contratado para shows ou gravações, mas sem necessariamente se tornar um integrante regular. A expressão em inglês já deixa implícito o fato de o músico ser contratado para acompanhar, e então, ser visto ao lado do artista.

Sizão nasceu em 1954 e cresceu em um ambiente muito musical. Além dos pais, vivia junto com o avô materno, quem, além de tocar flauta em uma orquestra, organizava rodas de choro semanais em casa (ANDREOTTI e CARDOSO, 2015). Durante a infância, acompanhava o avô nos ensaios da orquestra e às sextas feiras apreciava o repertório de choros dos anos 1920 e 30 nos saraus que aconteciam em sua casa.

Sizão começou a estudar piano aos 6 anos, mas alguns anos depois, o método de ensino muito tradicional utilizado por sua professora da época (início da década de 1960) fez com que ele desistisse. Posteriormente teve contato com outros instrumentos, como violão, guitarra e bateria. Aos 17 anos começou a pensar em um futuro profissional ligado à música e decidiu procurar um professor de violoncelo com o intuito de conseguir um emprego em uma orquestra. Olivier Toni, um professor a quem pediu ajuda, o desencorajou alegando que a sua idade já era muito avançada para iniciar-se no violoncelo, mas sugeriu que ele estudasse contrabaixo. Sizão então iniciou seus estudos de contrabaixo acústico com um estudante da USP e comprou seu primeiro instrumento. Posteriormente passou a tocar também um contrabaixo elétrico que havia conseguido emprestado. Na *Masterclass* “O segredo da Música”³, Sizão revela como foi esse primeiro contato com o baixo elétrico.

Eu comecei a estudar pelo baixo acústico, pela escola clássica (...) Como eu tinha aquilo em mãos eu nem pensei em estudar baixo elétrico (...) eu transferi a técnica de mão esquerda pro baixo elétrico (...) E eu tô tocando um dia num lugar lá e chega um cara pra mim: (...) você quer estudar? Eu falei: pô, eu devo estar precisando, né? Quero, claro. Ele falou: você tem grana? Eu falei: não tenho. Então vai lá na escola que eu vou te dar aula de graça (MACHADO apud HAICK, 2019).

Inicialmente Sizão apenas transportou a técnica do baixo acústico para o elétrico, mas logo se deu conta de que cada instrumento requer técnicas específicas. Posteriormente, aceitou as aulas oferecidas pelo professor Gerson Frutuoso do CLAM (Centro livre de aprendizagem musical) e passou a estudar baixo elétrico e desenvolver a sua técnica e leitura. Sobre a leitura e a percepção musical, Sizão relata ainda:

Desde quando eu estudava piano eu tinha horror de leitura porque eu enxergo muito mal, sempre enxerguei. Então a professora chegava e falava: “hoje nós vamos tocar tal música”. (...) Ela tocava e eu fingia que tava lendo, e errando, mas já tinha ouvido a música (...) Se a gente não tiver a percepção aguçada e foi uma coisa que aconteceu comigo por coincidência (...) e muito por incentivo do meu avô, de me ligar

³ Disponível em <<https://masterclassosmcomsizaomachado.club.hotmart.com/>> mediante pagamento. Acessado em 10/02/2020.

nas melodias, na harmonia. Enfim, eu não sabia do que se tratava, mas eu tinha noção do que que era em termos de som (...). Eu ia pros ensaios dessa orquestra e (...) eu ficava deitado no chão ouvindo a orquestra (MACHADO apud HAICK, 2019).

Na fala de Sizão percebe-se que, pelo fato de enxergar mal, ele acabou por desenvolver uma percepção musical bastante aguçada. Por conta da dificuldade em aprender música pela forma escrita, ele naturalmente aprimorou suas habilidades auditivas. Somando isso ao incentivo do avô e ao ambiente musical onde foi criado, ele se transformou em um músico com um conhecimento harmônico e melódico extraordinário, o que pode ser constatado nas gravações analisadas neste trabalho.

Paralelamente às aulas com Frutuoso, Sizão Machado passou a tocar baixo em diversos grupos, como o grupo Macuco e Platô - um grupo de *fusion* brasileiro - com influências de Hermeto Pascoal, Quarteto Novo, Egberto Gismonti e Aírto Moreira. Aos 22 anos de idade, foi indicado pelo baterista Dudu Portes para integrar o grupo de Elis Regina e alguns anos mais tarde começou a tocar com Djavan, como será detalhado adiante.

1.2 Sizão Machado e Luizão Maia, as linhas de baixo dos sambas de Djavan

Esta pesquisa trata das linhas de baixo em sambas contidos em três álbuns de Djavan: *Alumbramento* (DJAVAN, 1980), *Seduzir* (DJAVAN, 1981) e *Luz* (DJAVAN, 1982). Estes sambas foram escolhidos pois as linhas de baixo gravadas por Sizão são extremamente criativas e inovadoras. Apesar dos discos conterem outros ritmos brasileiros⁴, pretende-se analisar apenas os sambas – que foram gravados em um momento da carreira de Djavan em que os músicos tinham bastante liberdade de criação e havia menor interferência por parte das gravadoras e produtores – como podemos perceber em entrevista concedida por Sizão a Andreotti e Cardoso, em 2015⁵.

...era uma época que a gente podia tocar, podia pesquisar, podia procurar coisas. Tinha tempo, (...) não tinha tanto essa obrigação de pasteurizar. Aquilo era pra ser um som diferente, né? E ele (Djavan) tava vindo como uma coisa diferente. Então a gente experimentou um monte de coisa, né? As levadas da cozinha em cima do violão dele e tal (...) a gente tava experimentando coisas e a gente e ele, eu não sei se tinha produtor nesse disco, acho que era ele o produtor, tava gostando. Então foi ficando, entendeu? (...) A gente tava tirando uma sonoridade, era uma sonoridade diferente. Os caras tavam deixando a

⁴ A criatividade e a forma peculiar com que Sizão executa suas linhas de baixo também podem ser observadas nas baladas, ritmos nordestinos e outros tantos estilos que estão presentes nos álbuns de Djavan.

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KMBKGhxSSPo&t=273s>>. Acessado em 20/04/2021.

gente fazer à vontade. (MACHADO, apud ANDREOTTI e CARDOSO, 2015, minuto 5:42).

A época à qual Sizão se refere acima é a da gravação do LP *Seduzir*, e o trecho transcrito é de um momento em que os entrevistadores pedem a ele que comente o porquê da linha de baixo da música *Pedro Brasil* ter influenciado tantos baixistas, além de ser reverenciada até hoje. De fato, os álbuns que são o foco desta pesquisa (*Alumbramento* e *Seduzir*) foram produzidos pelo próprio Djavan, e, como comprovado na fala de Sizão, sem interferência significativa por parte da gravadora. Por esse motivo, verificou-se a importância de analisar duas faixas do álbum seguinte, *Luz* (1982), a partir do qual houve uma mudança no processo de gravação, já que o cantor passou a almejar o mercado fonográfico internacional e por isso, teve o disco produzido pelo americano Ronnie Foster.

A primeira gravação de Sizão ao lado de Djavan ocorreu no terceiro álbum do cantor, *Alumbramento* (1980). Sizão gravou baixo elétrico na maioria das músicas, incluindo o samba *Sururu de Capote* que, posteriormente, daria nome à banda que acompanharia Djavan em shows e gravações. O fato da banda ter ganhado um nome, demonstra a afinidade que Djavan tinha com os membros daquela formação e, além disso, é notório como o artista se faz acompanhar por músicos excelentes até os dias de hoje. O quarto álbum de Djavan, *Seduzir* (1981), foi o primeiro a ser gravado por sua banda *Sururu de Capote*, que foi formada para a turnê do disco anterior, *Alumbramento*. Além de Sizão Machado, a banda de Djavan dessa época tinha como integrantes Téo Lima (bateria), Luiz Avelar (piano), Zé Nogueira (sax soprano e outros instrumentos de sopro), Café (percussão), Marquinhos (sax tenor e outros instrumentos de sopro) e Moisés (trombone). Esse álbum fecha um ciclo do início da carreira de Djavan que, a partir do quinto álbum (*Luz*, de 1982) toma novos rumos musicais, mudando de gravadora (da EMI-Odeon para a CBS), passando a produzir seus álbuns nos Estados Unidos por algum tempo, com a participação de músicos e produtores americanos (mas ainda contando com a banda *Sururu de Capote* em algumas faixas). Na biografia do cantor⁶, *Seduzir* é definido da seguinte maneira: “O álbum marca o fim do ciclo vitorioso de lançamentos pela EMI-Odeon. Um disco de afirmação, como o próprio Djavan escreveria em seu encarte”. Sobre o início da carreira do cantor, o site também define o samba de Djavan como um “samba sacudido, sincopado e diferente de tudo que se fazia na época”.

No álbum de estreia de sua carreira, Djavan estava sendo lançado pela Som Livre, que contratou alguns dos melhores músicos da época para a gravação. A banda era formada

⁶ Disponível em <<https://djavan.com.br/biografia/>>. Acessado em 15/07/2019.

basicamente por músicos que acompanhavam a cantora Elis Regina⁷. Neste álbum de estreia, *A voz, o violão, a música de Djavan* (DJAVAN, 1976) e no seguinte, *Djavan* (DJAVAN, 1978), os baixos foram gravados por Luizão Maia, considerado um dos baixistas de samba mais importantes, uma referência do estilo até hoje. Após entrevistar dez importantes baixistas de samba da atualidade, Castanheira (2016) demonstra a importância de Luizão e como ele é considerado referência no baixo elétrico no samba:

Todos entrevistados mencionaram ter ouvido bastante, e principalmente, Luizão Maia. Além de ser considerado de forma unânime a maior referência do instrumento no Brasil, e do baixo no samba, muitos entrevistados destacaram a forma percussiva como o mesmo criava as suas linhas de baixo. (CASTANHEIRA, 2016, p.162).

Na época da gravação do álbum de estreia de Djavan (1976), Luizão já estava estabelecido como *sideman* e músico de estúdio. Já havia trabalhado com artistas como Elis Regina, Tom Jobim, João Bosco, Clara Nunes e Beth Carvalho e era considerado uma grande influência por muitos baixistas, inclusive por Sizão.

Em 1977, Sizão é chamado para compor a banda da cantora Elis Regina para a turnê *Transversal do tempo*, que posteriormente seria registrada em álbum homônimo. Em sua entrevista a Eduardo Machado em 2020⁸, Sizão comenta como foi tocar com a banda de Elis, no lugar que anteriormente era ocupado por Luizão.

Com a Elis foi legal porque, (...) a hora que eu me dei conta da onde eu tava, né? Eu fiquei lá, fiquei tocando com eles assim durante dois dias, no terceiro dia foi que ela apareceu. Aí que eu falei, nossa senhora, “ó” o tamanho da encrenca. Acontece que eu por ser, já, naquela época, já era um seguidor do Luizão Maia, tudo que ele gravava eu tentava escutar, tentava comprar o disco, ir atrás assim. Então, quando eu fui tocar com ela eu conhecia boa parte do repertório dela, principalmente as coisas que ele tinha gravado já. Aí a gente começou a tocar. [Elis] “vamo tocar tal música? Cê” sabe tocar?” Eu falei: “sei”. Aí tocava, tal. [Elis] “vamo tocá outra?” Tal, tocava. Aí na terceira música ela falou: “cê gosta do Luizão, né moleque?” (...) Ela sacou né? Não a semelhança, mas ela sentiu que eu tava tentando cumprir a função que ele cumpriu enquanto ele tava ali. [Elis] você conhece ele? Eu falei não. Então você vai conhecer. Ali a gente (Sizão e Luizão) ficou amigo, depois eu conheci, a gente ficou amigo do resto da vida (MACHADO, apud E. MACHADO, minuto 17:23, 2020).

⁷ Luizão Maia (baixo), Paulo Braga (bateria), Helio Delmiro (guitarra), Edson Frederico (teclados) e Altamiro Carrilho (flauta e flautim).

⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xCYs9uJpZwk>>. Acessado em 20/03/2023.

Durante a temporada de seis meses em que o show *Transversal do tempo* ficou em cartaz no Rio de Janeiro, Sizão foi apresentado a Luizão. Além de ser uma de suas principais referências, Luizão se tornou seu amigo e o indicou para trabalhos importantes, sendo dele inclusive a indicação que levaria Sizão a tocar com Djavan. Em entrevista concedida por Sizão a Andreotti e Cardoso em 2015⁹, Sizão comenta essa indicação tão importante.

Aí eu acabei ficando amigo dele e ele me passou um monte de contato. Ele me botou várias vezes de frente pro gol lá, no Rio, em estúdio de gravação, e por exemplo, no Djavan. Ele era do grupo do Djavan e os caras iam fazer um projeto do Pixinguinha e ele não queria sair do Rio porque ele gravava muito e me botou lá. (...) Acabei ficando amigo [de Djavan] e tal, depois a gente montou a banda [*Sururu de capote*] e tal. (MACHADO, apud ANDREOTTI e CARDOSO, 2015, minuto 3:14).

O fato de Luizão Maia ser considerado por muitos músicos como uma referência de baixista de samba e de ter antecedido Sizão na banda que acompanhava Djavan, atenta para a importância de, nesta pesquisa, comparar a performance de dois baixistas tão relevantes, quando inseridos em um contexto similar: sambas do início da carreira de Djavan. A comparação tem o propósito de “aprofundar a compreensão a respeito de diferentes ângulos de um mesmo fenômeno, ou seja, de melhor compreender as nuances ou diferenças, sem pretender hierarquizá-las” (FREIRE, 2010). Para entender qual a contribuição de Sizão, os rumos e as possibilidades que ele deu ao instrumento, podemos nos utilizar de Luizão, que é referência, não só pela maneira como tocava, mas também porque muitas gravações da época eram feitas por ele. Após a reflexão sobre os fatores explanados até agora neste capítulo, bem como a escuta atenta e análise preliminar dos álbuns citados, decidiu-se transcrever e analisar trechos das seguintes gravações:

⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BLs4pUvvny4>>. Acessado em 20/04/2021.

| Ano | Álbum/Gravadora | Músicas transcritas | Baixista |
|------|---|----------------------------------|---------------|
| 1976 | A voz, o violão, a música de Djavan (Som Livre) | Flor de Lis Fato consumado | Luizão Maia |
| 1978 | Djavan (EMI-Odeon) | Serrado Samba dobrado | Luizão Maia |
| 1980 | Alumbramento (EMI-Odeon) | Tem boi na linha Aquele Um | Sizão Machado |
| 1981 | Seduzir (EMI-Odeon) | Pedro Brasil Jogral Êxtase | Sizão Machado |
| 1982 | Luz (CBS) | Capim Minha irmã | Sizão Machado |

Tabela 1: linhas de baixo que serão transcritas e analisadas

Outro aspecto interessante observado neste recorte de canções escolhido para análise diz respeito ao processo criativo de Djavan nos álbuns desta época. De acordo com relatos como este, de Téo Lima¹⁰, os arranjos eram feitos coletivamente e as linhas de baixo eram criadas por Sizão no estúdio.

Ele (Djavan) pegava o violão e a gente saia tocando (...) assim foi o êxtase, assim foram outras músicas(...) as coisas foram rolando assim. (LIMA, 2020).

Em gravações daquela época (e dos dias atuais), é bastante usual que o baixista seja o principal responsável por criar uma linha de baixo para o fonograma a ser gravado; na maior parte das vezes se baseando apenas em uma cifra. Alguns arranjadores também indicam na partitura alguns pontos específicos onde a linha de baixo deve ser mais definida, escrevendo por exemplo alguns trechos, ou apenas indicando a rítmica que deve ser usada. Mais raramente, o arranjo é previamente escrito e deve ser executado exatamente como especificado na partitura. Isto pode variar dependendo do contexto da gravação, mas o mais frequente é que o baixista participe do processo criativo, como ressaltado por Beck (2021):

Traço característico da música popular e dos músicos da secção rítmica é a relativa liberdade que possuem para a criação do acompanhamento. As partituras geralmente trazem apenas a progressão harmônica, através do uso de cifras, e uma indicação do ritmo que deve ser tocado, permitindo que os músicos criem a *levada*

¹⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2UjfLNHgtB0>>. Acessado em 20/03/2023.

ou *groove*, ou seja, o padrão rítmico de condução da música, no momento de sua execução ou gravação (BECK, 2021, pg. 36).

Abaixo, tem-se o comentário da editora chefe da revista Baixo Brasil do ano de 2008, Karla Maragno, comentando especificamente sobre a época em que Luizão atuava nas décadas de 1970 e 80.

Luizão Maia gravava em uma época em que o arranjador não levava ao estúdio de gravação a música escrita, mas apenas dava sua sugestão de harmonia e sua ideia do que tinha em mente. A partir destas informações, deixava por conta dos músicos a criação de todo o ambiente do arranjo. Ali na hora. (MARAGNO 2008, pg. 16).

1.3 Metodologia

O objetivo deste trabalho é analisar as linhas de baixo de Sizão Machado em sambas de Djavan do início da década de 1980, identificar as contribuições e inovações que tais linhas trouxeram para o uso do contrabaixo elétrico no samba e extrair disso sugestões de procedimentos e caminhos a serem seguidos por baixistas que almejem compreender e se aprimorar no assunto. Para tanto, além de uma análise das músicas gravadas por Sizão, comparar-se-á sua performance com a de outro importante baixista, Luizão Maia, reconhecido como grande referência de baixista de samba.

Como ferramenta metodológica, após a transcrição das linhas de baixo e da audição dos fonogramas, pretende-se identificar e descrever uma série de aspectos musicais. Baseando-se em Tagg (2003) e em White (1976), chegou-se à uma lista de aspectos a serem analisados, adaptando alguns deles para dar conta do objeto de pesquisa. Como forma de organização, os itens a serem analisados foram divididos em cinco grupos: aspectos rítmicos, melódicos, técnicos, de orquestração e sonoros. Nas tabelas abaixo, na coluna da esquerda listam-se os aspectos escolhidos para análise e na coluna da direita uma breve explicação sobre cada um deles.

| Aspectos Rítmicos | |
|--------------------------|---|
| Pulso | Andamento |
| Métrica | Fórmula de compasso |
| Motivos rítmicos | Figuras rítmicas que se repetem |
| Densidade | Quantidade de notas tocadas/tempo |
| Periodicidade | Identificação de ciclos |
| Relação Ritmo/Texto | Relação da rítmica da linha de baixo com a letra/contexto da música |

Tabela 2: aspectos rítmicos

| Aspectos Melódicos | |
|---------------------------|---|
| Notas dos acordes | Identificação das notas dos acordes utilizadas nas linhas de baixo |
| Tessitura | Extensão do instrumento utilizada |
| Intervalos | Intervalos utilizados nas linhas de baixo |
| Relação melodia/texto | Relação da melodia da linha de baixo com a letra/contexto da música |

Tabela 3: aspectos melódicos

| Aspectos Técnicos¹¹ | |
|---------------------------------------|--|
| Técnicas utilizadas | Pizzicato (<i>Fingerstyle</i>), <i>Slap</i> , harmônicos, entre outros |

Tabela 4: aspectos técnicos

| Aspectos de orquestração | |
|---------------------------------------|---|
| Interação com outros instrumentos/voz | Reforçando ou complementando ideias musicais com outros instrumentos ou com a voz |
| Adequação à forma da música | Diferentes “levadas” para cada parte |
| Desenvolvimento | Crescimento/desenvolvimento/variação/utilização de material novo |
| Fator repouso/tensão | Rítmico, melódico ou harmônico |
| Cadências | Turnarounds, preparações, etc... |

Tabela 5: aspectos de orquestração

| Aspectos Sonoros | |
|-------------------------|--|
| Timbre | Descrição do timbre do instrumento e sua relação com os outros instrumentos do arranjo |
| Audibilidade | Mixagem e timbre |
| Acentuação | Notas tocadas com dinâmica mais forte ou mais fraca |
| Dinâmica | Níveis de intensidade |

Tabela 6: dinâmica

Para a escuta das músicas foram utilizados o *software Pro Tools* e o aplicativo *Moises*. O primeiro contém alguns recursos como a mudança da velocidade do áudio (útil para os trechos mais rápidos) e a equalização, que foram utilizados para realçar ou atenuar frequências do fonograma de modo a melhorar a inteligibilidade do baixo elétrico. Já o *Moises* utiliza inteligência artificial para separar os diferentes instrumentos de um fonograma, permitindo que se escute a linha de baixo isolada (ainda que em alguns trechos o aplicativo

¹¹ Os aspectos técnicos serão explicados detalhadamente à medida que forem sendo identificados nas análises.

não consiga ter tanta eficácia). Ambos foram de grande utilidade em trechos em que as linhas de baixo estavam menos audíveis.

As partituras foram escritas no *software Sibelius*, sendo que o baixo é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, soa uma 8ª abaixo do que se lê na partitura. Para indicar alguns aspectos técnicos mais específicos do instrumento, como por exemplo o *Slap*, optou-se por utilizar a notação utilizada por Liebman (1992). Já para a transcrição da bateria utilizou-se a seguinte notação¹².



Figura 2: notação da bateria utilizada nesta dissertação

O fato deste pesquisador ser baixista e ter utilizado o baixo elétrico para transcrever e tocar todas as músicas foi de grande valia. A transcrição com o instrumento em mãos auxilia na identificação das notas em trechos mais complicados e permite, por exemplo, visualizar se determinadas frases são passíveis de se executar no baixo. Além disso, tocar as linhas de baixo exatamente como foram transcritas permite uma compreensão muito mais ampla do que apenas escutá-las, pois dá-se conta de aspectos criativos, técnicos (como a digitação da mão esquerda e a técnica da mão direita) e sonoros; à medida em que se tenta reproduzir o som original.

1.4 Contextualização

1.4.1 As linhas de baixo na música popular brasileira da primeira metade do século XX

Apesar de possivelmente ter chegado a terras brasileiras já no séc. XVI junto com os primeiros colonizadores, o contrabaixo acústico tinha o seu uso limitado às músicas de concerto de origem europeia. Na música popular existem poucos relatos de seu uso frequente antes da década de 1930 (CARVALHO, 2006, p. 70).

Até a década de 1930, as linhas de baixo dos vários gêneros da música popular brasileira nem sempre eram executadas pelo contrabaixo, sendo mais frequente a execução por instrumentos de sopro, pela mão esquerda do piano ou pelo violão de seis ou sete cordas.

¹² A mesma notação utilizada pelo *Sibelius*.

Em sua dissertação de mestrado intitulada “A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba”, Carvalho (2006) aborda a evolução das linhas de baixo na música brasileira desde o maxixe até o samba, dando exemplos de linhas de baixo tocadas pelos mais diversos instrumentos.

Os instrumentos de sopro de uma maneira geral tinham bastante volume, por isso eram normalmente usados para executar as linhas de baixo em apresentações de bandas maiores (como por exemplo nas bandas militares e pequenas orquestras) e em gravações. Alguns dos instrumentos utilizados na época eram a tuba, o bombardino, o oficlíde¹³, o saxofone (tenor ou barítono) ou o trombone. O violão de sete cordas era outro instrumento muito utilizado, principalmente em grupos regionais de choro, com o bordão fazendo um contraponto e executando passagens rápidas com bastante clareza. Trata-se de um instrumento de tessitura menos grave do que o contrabaixo, sendo utilizado até os dias de hoje em choros, sambas e outros estilos. Comparado ao violão de seis cordas, ele tem uma corda mais grave, que em contextos de música erudita é afinada em *si*, porém no samba e no choro usualmente é afinada em *dó*¹⁴.



Figura 3: tessitura do violão de 7 cordas (som real)

O contrabaixo acústico foi pouco utilizado nesse período, entre outros motivos devido às suas características: tamanho, falta de volume e definição sonora (principalmente em locais grandes ou em bandas mais numerosas) e à precariedade tecnológica da época. Esses fatores combinados geravam uma dificuldade de audibilidade, tanto em apresentações ao vivo como em gravações, justamente por se tratar de um instrumento de frequências graves. O fato é que em muitas gravações do início do século XX não havia contrabaixo e as linhas de baixo eram executadas por outro dos instrumentos já citados.

Era comum os baixos acústicos serem regulados com a ação das cordas mais alta, o que por um lado aumenta o volume, mas por outro dificulta a técnica do instrumento. Talvez por conta deste impasse técnico, mas principalmente devido à estética da maioria dos estilos

¹³ O oficlíde é uma exceção no que diz respeito ao volume. “Com uma tessitura que ia dos graves aos médio-graves, relativamente ágil, e não possuindo muito volume de som, ele se encaixava bem aos grupos de choro à base de flauta, cavaquinho e violão” (CARVALHO, 2006 p.56).

¹⁴ Dino 7 cordas, um dos grandes nomes do instrumento, afinava a corda mais grave em *dó*.

musicais da época¹⁵, o que se escuta geralmente em grande parte das gravações da primeira metade do século são linhas de baixo mais simples¹⁶: a tônica e a quinta tocadas nos tempos fortes do compasso, com poucas variações e fraseados.

1.4.2 As linhas de baixo no samba e a “modernização” da música brasileira

O contrabaixo não fazia parte dos pioneiros grupos de samba e de suas principais variantes (CARVALHO, 2006), pois não se adequava à diversas formações, onde a função do instrumento grave era exercida preferentemente pelo violão ou pelo surdo.

...o contrabaixo não era utilizado no samba, na época em que este gênero se definiu, e como não estava presente nos grupos de choro, nas escolas de samba, e nos regionais, não havia participado do desenvolvimento da linha de baixo no samba (CARVALHO, 2006, p. 150).

Carvalho (2006) também observa como os principais gêneros de música popular das Américas se utilizavam tradicionalmente do baixo acústico, o que não acontecia com o samba.

O samba é o único gênero de música, dentre os mais importantes gêneros de música afro-pan-americana, surgidos antes da metade do século XX, como o *jazz*, a *salsa* e o *tango*, que não possui o contrabaixo nas suas formações tradicionais. (CARVALHO, 2006, p. 155).

O baixo acústico (assim como o elétrico, que ainda não havia sido inventado) não está na gênese do samba, mas gradativamente passou a ser utilizado à medida em que foram surgindo modalidades de samba às quais ele se adequava e seguindo a influência da música estrangeira, notadamente a norte-americana. Carvalho (2006) observa ainda que a partir do momento em que houve uma mudança de contexto instrumental e o baixo passou a ser utilizado no samba, ele se limitava a reproduzir a linha de baixo originalmente executada por outros instrumentos, esses sim, tradicionais do samba.

Seu uso nesta música era devido à influência da música estrangeira, principalmente da norte-americana, e quando ele era utilizado para tocar samba, geralmente apenas imitava a linha de baixo de

¹⁵ Samba, marcha, samba-canção, além da presença de gêneros estrangeiros, como o “foxtrote norte-americano e o tango argentino” (NAPOLITANO, 2007, p. 25).

¹⁶ Como exceção temos as “baixarias” executadas pelo violão de 7 cordas nos chorinhos, contrapontos na região mais grave muitas vezes tocados de forma virtuosa. Isso era possível por se tratar de um instrumento de técnica relativamente mais fácil e por ter uma tessitura mais aguda que o contrabaixo.

instrumentos tradicionais deste gênero, principalmente a do surdo e a do violão (CARVALHO, 2006, p. 150).

Se nas décadas de 1930 a 50 o contrabaixo era um instrumento que tocava linhas simples rítmica e melodicamente, a partir de 1950 nota-se uma mudança: a “modernização” da música popular das décadas de 1950 e 60 e o interesse dos músicos brasileiros pelo *jazz*, abriram espaço para o surgimento de estilos musicais com linhas de baixo mais elaboradas e ricas, muitas vezes improvisadas. Com relação à influência do *jazz*, havia o “embate entre os que defendiam tal incorporação, porque a viam como sinônimo de “modernização”, e os que a repudiavam, responsabilizando-a por uma “descaracterização da nossa música popular” (SARAIVA, 2007, pg21). Na bossa nova nota-se que as linhas de baixo, ainda que tocadas pelo violão, seguem uma tendência mais *cool* e por isso são lineares e sem acentuação. Paralelamente, no *samba-jazz*, aliando as estruturas melódico-harmônicas mais complexas da bossa com uma maneira mais jazzística de tocar, os baixistas passam a criar linhas de baixo mais complexas, virtuosísticas, improvisadas e interacionais¹⁷. Os contrabaixistas começam a regular as cordas dos instrumentos com a ação mais baixa e aprimorar mais a sua técnica. Alguns dos importantes trios de *samba-jazz* da década de 1960 são Tamba Trio, Bossa Três, Zimbo Trio e Sambrasa. Em entrevista a Campos (2014), o contrabaixista Sérgio Barrozo, do Rio 65 Trio, relata essa mudança:

Antes da década de 1960, o baixo na música brasileira tinha uma função muito “nebulosa”. Era aquele baixo, geralmente, mal gravado e que tocava apenas fundamental e quinta. Eu comecei realmente prestar atenção em contrabaixo ouvindo música americana (BARROZO NETTO, 2014 apud CAMPOS, 2014, p. 38).

Barrozo também comenta sobre as dificuldades relativas ao instrumento e reforça a influência que os músicos americanos exerceram sobre os músicos brasileiros:

O problema do baixo naquela época é que geralmente, nas gravações mais antigas, era muito mal gravado. Era difícil você ouvir as notas com nitidez, né? Então, quando o Ray Brown apareceu, suas gravações eram todas limpas. Eu aprendi a fazer *walkin' bass* ouvindo Ray Brown (BARROZO NETTO, 2014 apud CAMPOS, 2014, p. 38).

¹⁷ No chorinho do início do século XX, as linhas de baixo (as baixarias) eram bastante elaboradas, porém eram executadas por instrumentos de sopro ou pelo violão de sete cordas, dependendo da formação. Nos trios de *samba-jazz* vemos pela primeira vez linhas de baixo de samba mais elaboradas sendo executadas pelo contrabaixo.

Além de tocar no trio de *samba-jazz* Rio 65, Sérgio Barrozo tocou com importantes nomes da bossa e da MPB, como Nara Leão, Maysa, Edu Lobo, Sylvia Telles e Elis Regina, com quem gravou o disco *Samba eu canto assim*, em 1965 (CAMPOS, 2014, p. 41). É importante observar como, os mesmos músicos que tocavam com os artistas da bossa nova como acompanhantes, também tocavam *samba-jazz* como solistas (GOMES, 2010, p. 59).

Quando a BN passa dos apartamentos para as boates, e os músicos do SJ vão acompanhar todos aqueles cantores que almejam ser *cool*, no momento da exposição do tema, havia uma contensão geral para que se caracterizasse a BN, mas assim que se iniciavam os solos, o que se ouvia era uma “mudança total na forma de tocar”, agora muito mais intensa e vigorosa (MENESCAL, 2007 apud GOMES, 2010, p. 60).

Quando um músico está atuando como *sideman* no âmbito da canção, é natural que ele toque de forma mais contida do que quando está em um contexto de música instrumental, principalmente se a tal canção for produto de uma gravadora e tiver como objetivo se enquadrar aos padrões do mercado fonográfico. No exemplo de Menescal, temos uma situação em que dois “subgêneros” do samba (canção da bossa nova e música instrumental jazzística) se encontram em uma mesma música. Ao comentar as divergências sobre quem teria sido o precursor desta mistura de musicalidades (a bossa nova ou o *samba-jazz*), a pesquisadora Joana Saraiva ressalta que há ainda os que “preferem uma relação mais amorosa entre os dois, enfatizando uma contemporaneidade e um certo paralelismo desses gêneros musicais, argumento exemplificado pelos músicos que tocavam concomitantemente nos dois estilos” (SARAIVA, 2007, p. 19).

A bossa nova e os trios de *samba-jazz* foram muito importantes para o desenvolvimento musical, estético e técnico dos baixistas brasileiros. A partir das décadas de 1960 e 70, o desenvolvimento da música instrumental brasileira iria refletir ocasionalmente na sonoridade da canção popular, visto que os mais importantes músicos que atuavam como *sidemen*, paralelamente desenvolviam trabalhos com a música instrumental. Sizão Machado, Luizão Maia e Nico Assumpção são alguns exemplos de baixistas que desenvolveram trabalhos nessas duas frentes e que ajudaram a incorporar o uso do baixo elétrico na execução dos diversos ritmos brasileiros, entre eles o samba.

1.4.3 A invenção do baixo elétrico.

Entre 1930 e 1950 houve diversas tentativas de construir um baixo elétrico. Nos Estados Unidos, na época do *Swing*, as bandas cresceram e começaram a ser requisitadas em outras cidades, por isso tornou-se importante a invenção de um instrumento com som mais potente e mais fácil de transportar do que o baixo acústico. Em 1933, o norte americano Paul Tutmarc criou o *736 Bass Fiddle* (o instrumento que aparece em pé, no centro da foto abaixo).

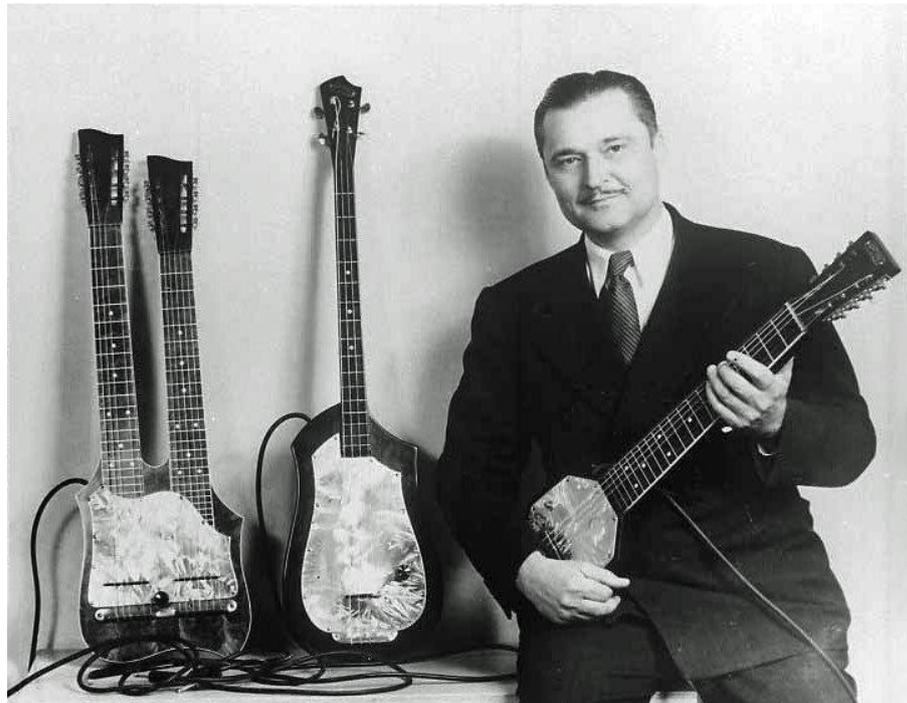


Figura 4: Paul Tutmarc e alguns dos instrumentos inventados por ele¹⁸

Apesar da importância de sua invenção, Tutmarc não conseguiu fazer com que o seu instrumento tivesse sucesso comercial. Outros fabricantes também tentaram, mas o sucesso comercial aconteceu somente após 1951, quando o americano Leo Fender construiu o primeiro baixo elétrico com corpo sólido. Esse modelo recebeu o nome de *Precision Bass*, surgiu como uma derivação da guitarra (por isso o nome *Bass guitar*) e tinha um captador e dois botões (*Knobs*), sendo um de volume e outro de equalização (*Tone*). Em 1960, Leo criou outro modelo, o *Fender Jazz Bass*, um instrumento mais versátil do que o *Precision* por possuir dois captadores (ao invés de um) e ter a opção de combinar o quanto de cada captador desejava-se utilizar através de *knobs* individuais de volume; além de ter uma regulagem de equalização equivalente à do *Precision*. Os timbres desses dois modelos e a qualidade dos instrumentos da *Fender* acabaram virando referência até hoje. De lá pra cá o baixo elétrico se

¹⁸ Disponível em <https://reverb.com/au/news/did-leo-fender-invent-the-electric-bass>. Acessado em 22/01/2023.

popularizou mundialmente e passou a ser fabricado por diversas empresas e utilizado na maioria dos estilos da música popular.



Figura 5: catálogo da Fender de 1961, o Jazz Bass a esquerda e dois Precision Bass a direita¹⁹

O baixo elétrico, quando comparado ao acústico, era menor, mais prático, mais fácil de transportar, relativamente mais fácil de tocar e com um sistema de captação elétrico. De início, o novo instrumento atendia às demandas das bandas de rock, de baile ou em formações onde eram necessários mais volume e definição sonora (características que o baixo acústico não possuía). Com o tempo, o uso do baixo elétrico foi se expandindo até que ele se tornou o instrumento mais comumente utilizado para a execução das linhas de baixo. Não que ele tenha vindo para substituir o acústico, mas cada um passou a ser utilizado em formações e estilos onde se encaixavam melhor esteticamente; a partir da década de 70 a sonoridade e a potência do “novo” instrumento foram cruciais para o surgimento de novos estilos musicais. Sizão Machado comenta sobre o assunto em entrevista a Haick.

¹⁹ Disponível em <https://reverb.com/au/news/did-leo-fender-invent-the-electric-bass>. Acessado em 22/01/2023.

O Quincy Jones falou que a música mudou quando Leo Fender projetou o *Precision Bass* (...) quando começaram a usar o baixo elétrico a música mudou. E mudou mesmo. Porque era muito difícil de amplificar baixo acústico ao vivo, não tinha condição, né? E essa coisa ajudou a gente a ouvir melhor o contrabaixo (MACHADO apud HAICK, 2019).

Comparar o baixo elétrico ao acústico é natural, afinal são instrumentos muito parecidos e que desempenham a mesma função dentro de uma sessão rítmica. Porém, o baixo elétrico foi inspirado na guitarra elétrica e tem mais semelhanças com ela do que com o baixo acústico, por isso recebeu o nome *Bass Guitar* (CARVALHO, 2006). Na década de 1950, como o instrumento tinha acabado de ser inventado, pode-se presumir que as pessoas que começaram a utilizá-lo necessariamente se encaixavam em algum dos seguintes grupos: 1. Músicos que tocavam baixo acústico e passaram a tocar o elétrico; 2. Músicos que tocavam guitarra (ou algum outro instrumento de corda semelhante) e passaram a tocar baixo elétrico; 3. Pessoas que não tocavam baixo acústico ou outro instrumento de corda semelhante e que iniciaram do zero a aprender a tocar o novo instrumento.

Possivelmente pelo fato de partirem de um instrumento cuja técnica era semelhante, as pessoas que se encaixavam nos grupos 1 e 2 se apropriavam, em um primeiro momento, dos recursos técnicos dos seus instrumentos de origem. Não havia ninguém em quem se inspirar e nem métodos ou professores específicos para o novo instrumento. O baixo tocado com palheta, claramente uma influência da guitarra, é um ótimo exemplo dessa migração técnica²⁰ e foi (e ainda é) muito utilizado principalmente no rock. Quanto às pessoas do grupo 3, ou iniciaram o seu aprendizado como autodidatas ou tendo aulas com os músicos dos grupos 1 e 2. Apesar dos instrumentos de cordas citados terem muitas semelhanças, cada um tem suas particularidades.

Por não ter uma técnica clássica e cristalizada, o baixo elétrico já surge como um instrumento aberto a influências e experimentações. Como resultado, o instrumento foi recebendo contribuições que, ao longo do tempo, enriqueceram em muito a sua sonoridade e o seu uso. Por ser um instrumento mais moderno, mais ergonômico e por ser mais prático de regular²¹ do que o baixo acústico, possibilitou a evolução técnica dos instrumentistas. Certamente naquela época alguns músicos já eram virtuosos no baixo acústico, porém com

²⁰ O *Slap* e o *Tapping* são outros exemplos de técnicas que surgiram em outros instrumentos e foram incorporadas ao baixo elétrico. O *Slap* era utilizado no início do século XX no baixo acústico (diga-se a verdade, de maneira um pouco diferente) para aumentar a audibilidade do instrumento e passou a ser utilizado no baixo elétrico por Larry Graham na década de 1960. Já o *tapping* é uma técnica da guitarra que ocasionalmente é utilizada por baixistas, onde as notas no braço do instrumento são pressionadas pelos dedos da mão direita.

²¹ Regulagens como a altura da corda e a tensão do braço são muito mais práticas no contrabaixo elétrico.

instrumentos mais fáceis de tocar se tornou mais comum ouvir linhas de baixo mais virtuosísticas.

Nas décadas de 1950 e 60, a técnica do instrumento foi se desenvolvendo e se particularizando. Nesse período, gradativamente, foram se consolidando as primeiras gerações de baixistas que se dedicavam exclusivamente ao baixo elétrico. Consequentemente, foi se difundindo a percepção de que nem todo músico que toca baixo acústico também toca baixo elétrico, e vice-versa. Em 1969, Miles Davis, um dos maiores nomes do *jazz* norte-americano, reconhecidamente um músico atento às transformações e tendências da música popular, decidiu trocar o baixo acústico pelo elétrico para que sua banda pudesse alcançar um som mais moderno. No documentário *The birth of cool* (2019), Ron Carter (baixista da banda de Miles daquela época e um dos mais importantes da história do *jazz*) conta qual foi sua reação quando Miles lhe pediu para tocar baixo elétrico:

Ele disse: “tudo o que você precisa fazer é tocar como se estivesse tocando baixo acústico”. Eu disse: “Cara, não é o mesmo. As notas são diferentes, o som é diferente, o impacto é diferente, a duração da nota é diferente, a posição delas. A única coisa igual, Miles, é que são as mesmas notas” (CARTER, 2019, tradução nossa²²).

Posteriormente, Ron Carter ainda afirma que escuta o baixo acústico desde os 18 anos de idade e que não iria mudar de instrumento apenas para se enquadrar na sonoridade desejada por Miles. Em sua fala, podemos perceber como as questões técnicas e físicas não eram a única diferença entre os dois instrumentos, mas havia também a questão estética.

Já o baixista James Jamerson, por ter começado com o baixo acústico, teve certa resistência em usar o baixo elétrico, mas posteriormente acabou fazendo história com seu *Fender* nas gravações da *Motown*. Isto pode ser notado no relato de Licks (1989). Contudo, a “potência” do instrumento foi fundamental para os estilos de música que foram surgindo.

Como a maioria das faixas que James tocou ao longo de 1959 e 1960, "Way Over There" foi gravada com seu contrabaixo acústico. Em 1961, James mudou para o baixo *Fender* na maior parte de seu trabalho, mas o acústico sempre seria seu primeiro amor. Alguns dos músicos de estúdio se lembram de James às vezes tocando seu baixo acústico em uma faixa e, em seguida, gravando outro canal por cima

²² He said: “All you got to do is play like you’re playing upright.” I said: “Man, it’s not the same. The notes are different, the sound is different, the impact is different, the note length is different, their placement. The only thing the same, Miles, is the same fucking notes”.

com seu elétrico para dar mais ataque (LICKS, 1989, p. 13, tradução nossa²³).

Apesar de serem instrumentos semelhantes, o baixo acústico e o elétrico têm sonoridade, potência, tamanho e visual diferentes. A partir da invenção do baixo elétrico, alguns músicos passaram a tocar os dois instrumentos enquanto outros se dedicaram à apenas um deles. Tanto Sizão Machado quanto Luizão Maia, cujas linhas de baixo serão analisadas nesta pesquisa, são baixistas que atuaram em uma época em que o uso do baixo elétrico na música brasileira era muito recente e ainda estava se moldando. Antes deles, grande parte das vezes o instrumento utilizado para tocar a linha de baixo na música brasileira era o baixo acústico, o violão de sete cordas ou algum instrumento de sopro, como a tuba ou o tombardino.

1.4.4 O baixo elétrico no Brasil

No site oficial da Giannini²⁴, pode-se consultar os catálogos de instrumentos musicais desde 1950. O primeiro modelo de baixo elétrico produzido pela Giannini aparece no catálogo de 1960, com o nome de *Diamond Mirage Bass*: instrumento semi acústico e muito semelhante ao modelo de guitarra homônimo que aparece no mesmo catálogo.

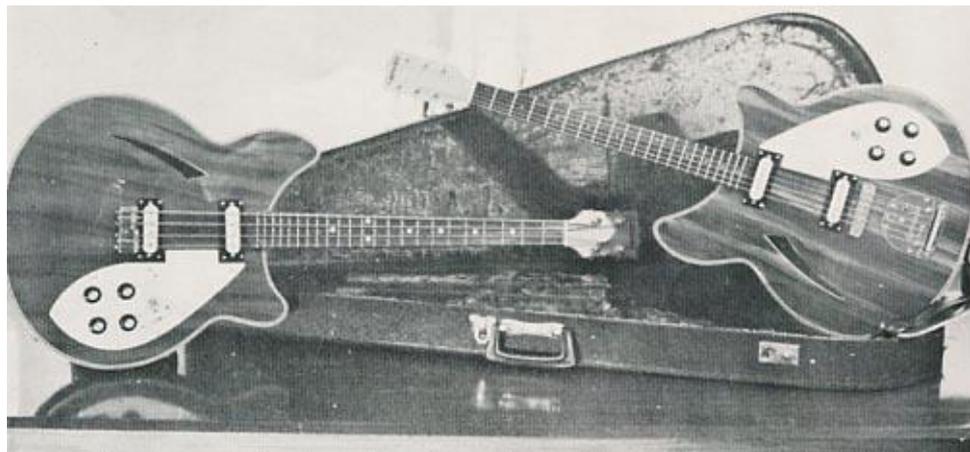


Figura 6: *Diamond Mirage Bass*, da Giannini²⁵

²³Like most of the tracks that James played on throughout 1959 and 1960, "Way Over There" was recorded with his upright bass. By 1961, James has switched over to the Fender bass for most of his work, but the upright would always remain his first love. Some of the studio musicians recall James sometimes playing his acoustic on a track and then overdubbing his electric on top of it for added punch.

²⁴ Tradicional fábrica de instrumentos musicais brasileira que produz baixos elétricos desde a década de 60.

²⁵ Disponível em <www.giannini.com.br>. Acessado em 22/01/2023.

O próximo catálogo onde constam modelos de baixos é o de 1968, onde pode-se encontrar quatro modelos: *Gemini-Baixo*, *Super Sonic-Baixo*, *Apollo Baixo* e *Sonic II-Baixo*, todos eles com a palavra “baixo” no nome, para diferenciá-los dos modelos homônimos de guitarra dos quais eram derivados.



Figura 7: catálogo com os modelos de baixo da Giannini do ano de 1968²⁶

Na descrição de cada instrumento, encontramos informações que comparam o instrumento ora à guitarra, ora ao baixo acústico. A descrição do *Gemini-Baixo* começa dizendo que ele tem “escala universal, permitindo execução como nos baixos convencionais acústicos, porém, super confortável pelas características de construção” e termina descrevendo-o como o “baixo da era espacial”. O *Super Sonic-Baixo*, versão que imita o *Jazz Bass* da *Fender*, tem “características de acabamento idênticas às da *Guitarra Super-Sonic*”. Já a descrição do *Apollo Baixo*, um modelo semi acústico, menciona a possibilidade de três timbres: “1) baixo; 2) gutural; 3) guitarra baixo”.

Durante as décadas de 1970 e 80, além dos instrumentos da Giannini, os baixistas brasileiros utilizavam baixos importados ou fabricados por Luthiers como Seizi Tagima, que

²⁶ Disponível em <www.giannini.com.br>. Acessado em 22/01/2023.

fundou a Tagima em 1986, marca que dez anos depois foi comprada pela empresa Marutec Music, tornando-se uma das mais conhecidas do Brasil.

O baixo utilizado por Sizão Machado nas gravações de *Alumbramento*, *Seduzir e Luz*, era um baixo Italiano chamado *Gherson*, comprado por Sizão em Paris por aproximadamente 150 dólares. O modelo usado por Sizão era inspirado no *Fender Jazz Bass* e, apesar de ter o timbre muito parecido com um baixo *Fretless*²⁷, era um baixo com trastes.

1.4.5 A MPB e a inserção do baixo elétrico na música brasileira

O contrabaixo elétrico passou a ser incorporado à música brasileira durante os anos 60, que se iniciaram com o “monumental arranjo sonoro proporcionado pela bossa nova e findaram sob o espetacular desarranjo desencadeado pelo tropicalismo” (TATIT, 2005, pg. 119)”. Em seu texto “A canção moderna”, Tatit complementa dizendo que, entre a bossa nova e o tropicalismo ainda deu tempo de surgir uma música engajada, a Jovem Guarda e os festivais da Record.

Em 1964, com o golpe militar, vieram anos de repressão e perseguição à classe artística, e a temática das canções adquiriu um tom de denúncia e protesto. Na segunda metade da década de 60, fatores relevantes se refletiram nas artes de forma geral, como o crescimento da televisão como meio de comunicação, o crescimento e a segmentação do mercado fonográfico e os festivais de música na TV. No âmbito cultural foi considerada uma década de impasse entre o tradicional e o moderno.

No que diz respeito ao contrabaixo, o mesmo impasse pôde ser visto no Festival da Record de 1967, onde foram utilizados tanto o baixo elétrico quanto o acústico; o primeiro representando modernização e o segundo a tradição. A banda de base do programa tinha em sua formação um baixo acústico, que foi utilizado pela maioria dos artistas. Outros, como Caetano e Gil (que desde então já ensaiavam os primeiros sinais do que viria a ser o tropicalismo), se apresentavam acompanhados por bandas de rock²⁸, com guitarras e baixos elétricos. A utilização desses instrumentos naquele momento tinha significado político, indo a favor da abertura e da modernização da música brasileira. A frase de Tatit transcrita abaixo descreve de forma impecável a abertura deflagrada pelo tropicalismo:

²⁷ Baixo sem trastes, como o utilizado por Jaco Pastorius.

²⁸ Caetano cantou *Alegria Alegria*, acompanhado pelos Beat Boys e Gil cantou *Domingo no parque* com os Mutantes.

Configurou-se então a ideia de que a canção brasileira se alimenta de todas as dicções musicais circulantes no país, sejam elas provenientes de outras culturas, de outros tempos, do mercado de consumo, das correntes de vanguarda, do mundo “brega”, dos mais diferentes gêneros rítmicos e de que, em princípio, nada deveria ser excluído (TATIT, 2005, pg. 121).

A década de 70 foi muito importante para a música popular brasileira. Foi nesse período que grandes nomes da música Brasileira - muitos que já haviam iniciado suas carreiras na década anterior - se consolidaram como artistas da MPB. Com o final da era dos festivais, foram as gravadoras e as leis do mercado que começaram a definir quais artistas estariam nas mídias. Djavan, revelado depois de conseguir a segunda colocação com a música *Fato Consumado* no festival Abertura de 1975²⁹, é um dos poucos nomes que posteriormente conseguiu se sedimentar como artista de catálogo da MPB.

Foi neste período intenso para a música brasileira, a partir da segunda metade da década de 1960 e até a metade da década de 80, que a utilização do baixo elétrico nos ritmos brasileiros se incorporou e desenvolveu. Por ser uma época de grande diversidade, criatividade, fusão de estilos e experimentalismo, alguns baixistas desse período (como Sizão e Luizão) acabaram criando uma maneira de tocar música brasileira que influenciou gerações de músicos nas décadas seguintes.

1.4.6 A levada de samba padrão para contrabaixo

No que diz respeito às linhas de baixo elétrico no samba, seria possível identificar a existência de padrões de levadas? Em busca desta resposta, um excelente ponto de partida é a análise das gravações de Luizão Maia, já que ele se transformou na maior referência no assunto, por ter desenvolvido uma maneira “simples” e assertiva de tocar samba. Luizão atuou em um número muito grande de gravações do gênero, tendo alcançado difusão massiva de suas performances, o que leva a presumir que o baixista acabou por formatar “padrões de escuta”.

Uma das características mais marcantes da condução de samba criada por Luizão é o fato dele tocar de forma bastante percussiva, utilizando as unhas da mão direita para pungir as cordas. Além disso, Luizão se baseou nos instrumentos de percussão, principalmente no surdo

²⁹ A era dos festivais havia acabado, mas ocasionalmente eram reabilitados pelos canais de televisão (TATIT, 2005).

das escolas de samba, para criar suas linhas de baixo. Tanto Castanheira (2016) quanto Beck (2021) ressaltam essa relação entre a levada de Luizão e o surdo.

De modo geral, para lograr o efeito batucado, todos os instrumentos que são responsáveis por tocar as linhas de baixo passaram a comportar-se como surdos de escolas de samba, reproduzindo o acento do segundo tempo, como faz o surdo de primeira, tambor maior e mais grave, por vezes até mesmo evitando tocar a nota da cabeça do compasso ou então tocando-a de maneira bastante fraca, para simular o surdo de segunda. E um dos precursores deste estilo de linha de baixo foi justamente o músico Luizão Maia (BECK, 2021, pg.61).

Os surdos das escolas de samba são classificados da seguinte maneira: 1) surdo de primeira (que toca no 2º tempo do compasso) 2) surdo de segunda (que toca no 1º tempo do compasso) 3) surdo de terceira, de corte ou centrador (que toca de maneira improvisada, “cortando” a marcação feita pelos dois anteriores. Em formações menores, um único instrumentista pode reduzir as figuras rítmicas dos três surdos à apenas um instrumento, tocando com a “mão esquerda sobre a pele e o cabo da maceta percutida no aro” (CARVALHO, 2006, pg.66). De maneira semelhante, a rítmica da levada do contrabaixo no samba também é a redução dos três surdos, porém com notas reforçando a harmonia.

O motivo rítmico predominante nas levadas de baixo no samba é a colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, e será chamado, a partir daqui, de *Levada Padrão*³⁰ (figura abaixo). Além disso, o uso da tônica (T) no primeiro tempo, e da quinta (5) no segundo tempo do compasso binário é bastante característico, pois reproduz o papel do surdo das escolas de samba. Dois importantes métodos voltados para o ensino do contrabaixo na música brasileira³¹ apresentam essa figura (e algumas de suas variações mais comuns) como ponto de partida para o aprendizado do instrumento no samba.

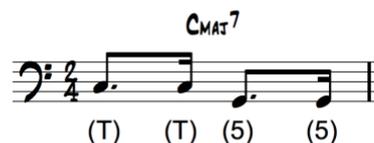


Figura 8: levada padrão de samba

³⁰ Também chamado de “ritmo pontuado” por Carvalho (2006).

³¹ O pesquisador Castanheira faz um levantamento e análise dos principais métodos de ensino para contrabaixo elétrico (CASTANHEIRA, 2016, p.29).

Em seu método “Música Brasileira para Contrabaixo”, Adriano Giffoni (1997, p.12) destaca alguns aspectos importantes da levada de samba no baixo: o primeiro é que, segundo ele, uma das características mais marcantes desta levada é a acentuação no segundo tempo de cada compasso. Além disso, Giffoni comenta que a “sonoridade do baixo deve ser aguda” para não confundir com a percussão³², com a ressalva de que, no estilo bossa nova, a equalização pode ser mais grave e as notas mais ligadas. As notas mortas também são citadas por ele em alguns trechos do método, principalmente no capítulo reservado ao *Slap* na música brasileira.

Já o Método “Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira” (MONTANHAUR e SILLOS, 2003, p.24), destaca a importância de conhecer o movimento do surdo e os padrões rítmicos no samba. “A tônica vem no primeiro tempo, tocada de forma *stacatto*, e o quinto grau, no segundo tempo com maior acentuação”. Além disso, ambos os métodos trazem exemplos de diversos subgêneros de samba, como o partido alto e o samba-funk.

Por se tratar de métodos de ensino para contrabaixo, tanto Giffoni como Montanhaur e Sillos abordam diversos aspectos das levadas de samba com ênfase nos exercícios e exemplos através de partituras e áudios. Apesar dos métodos trazerem áudios com ótimos exemplos, a escuta de linhas de baixos que não tenham sido gravadas apenas para fins didáticos é fundamental, pois retratam uma performance mais autêntica. Os métodos procuram abranger uma variedade de possibilidades de levadas que, apesar de serem importantes para o desenvolvimento do estudante, não substituem a escuta de performances “reais”.

Como exemplo, transcreve-se abaixo o primeiro exemplo dado por Giffoni em seu método, colocando entre parênteses o grau da nota em relação ao acorde. Note-se que ele utiliza a figura rítmica padrão da colcheia pontuada seguida por semicolcheia; mas que a escolha das notas sugerida por ele é encontrada em apenas um dos dez sambas transcritos para este trabalho. Um estudante de contrabaixo que encontre este primeiro exemplo poderia pressupor que o uso da sétima maior (7M) é comum, porém, através da escuta e transcrição de diferentes baixistas, percebe-se que o que ocorre mais frequentemente é o uso da tônica (T) e da quinta (5). Abaixo temos a levada sugerida por Giffoni e posteriormente a transcrição do trecho onde ela foi encontrada nos fonogramas analisados nesta pesquisa: na música *Samba dobrado* gravada por Luizão Maia.

³² Na realidade o timbre do contrabaixo deve sofrer ajustes sempre que outros instrumentos do arranjo estiverem soando em frequências parecidas e prejudicando a audibilidade. Isso pode ocorrer em qualquer estilo de música, mas é bastante frequente no caso do samba e de outros gêneros calcados nos instrumentos de percussão.



Figura 9: levada de samba do método de Giffoni



Figura 10: trecho da levada de Luizão Maia na música Samba dobrado

O método de Giffoni traz alguns outros exemplos e exercícios que, assim como o da figura 9, são escutados com menor frequência em gravações de samba. Apesar do seu intuito de criar variações para que o estudante se desenvolva e se familiarize com o estilo musical, como o próprio Giffoni salienta em seu livro, acredito que escutar, transcrever e tocar sambas gravados por diferentes baixistas seja a melhor maneira de absorver e incorporar a linguagem musical; o que vale para qualquer outro estilo musical.

Em todos os sambas analisados nesta pesquisa, tanto Luizão como Sizão utilizam a *levada padrão* e suas variações. Uma canção gravada por Sizão e que não foi transcrita para este trabalho, a música *Sim ou não* (segunda música do álbum *Alumbramento*) também é um exemplo, pois é um samba mais lento e que tem uma linha de baixo mais contínua e linear quando comparada às outras músicas escolhidas para análise.



Figura 11: levada de baixo da música *Sim ou não*

Na maior parte do tempo a linha de baixo toca o padrão rítmico conforme a figura acima e soa como escrito, com as notas dos tempos 1 e 2 mais longas e com a acentuação no segundo tempo mais discreta. Essa figura é exatamente igual à figura onde demonstrei a *levada padrão*, inclusive, coincidentemente no mesmo tom. No decorrer da música *Sim ou não*, percebe-se que variações rítmicas começam a aparecer, quase sempre no segundo tempo do compasso.

A acentuação e a duração das notas em uma linha de baixo de samba são aspectos fundamentais e característicos deste estilo. Em alguns estilos como a bossa ou um sambacção, é bastante comum baixistas tocarem a linha de baixo com notas mais longas, ligadas e com a acentuação do segundo tempo mais discreta. Porém, isso não significa que não se possa encontrar sambas lentos com uma levada com mais acentuações e *staccati*, e sambas rápidos com levadas mais lineares. Em alguns sambas lentos, dependendo do arranjo e da sonoridade que se pretende, o baixo pode tocar notas mais curtas, notas mortas e acentuações. Alguns exemplos bastante comuns são demonstrados abaixo:



Figura 12: variação da levada de samba padrão



Figura 13: variação da levada de samba padrão

Em um samba rápido podemos ver que a acentuação e duração das notas podem variar muito, o que ajuda a diferenciar uma parte A de uma parte B, por exemplo. Essas nuances da levada de baixo auxiliam a criar dinâmicas e variações importantes dentro do arranjo. Um ótimo exemplo é a linha de baixo de Luizão para *Flor de Lis*. Na parte A a condução em semínimas ligadas deixa o samba mais andado, ou seja, dando uma ideia de linearidade. Ao entrar no refrão, a nota do primeiro tempo do compasso é tocada com a duração bem curta, e a nota do segundo tempo permanece longa, só que mais acentuada. Na transição para o refrão, percebe-se que os outros instrumentos também alteram suas levadas e que alguns instrumentos de percussão entram somente nessa parte. Essa variação da linha de baixo deixa a parte do refrão com mais suingue e com isso, mais alegre e dançante.

Ainda que usemos sinais de articulação, como *staccato* e *marcato*, as nuances de uma linha de baixo são muito difíceis de ser representadas em uma partitura, então a escuta permanece como a forma mais adequada de percebê-las. Ao transcrever as linhas de baixo em um *software* de notação musical³³, tem-se a opção de utilizar o próprio *software* para tocar a partitura escrita. Utilizando este recurso, as notas são tocadas pelo *software* com uma precisão

³³ No caso desta pesquisa utilizamos o *software Sibelius*.

rítmica perfeita, o que não acontece quando um músico executa a mesma partitura. Ao realizar este mesmo procedimento para qualquer estilo de música, pode-se perceber que a regularidade e a precisão do MIDI³⁴ soam muito diferentes da performance humana. Em estilos com mais suíngue como o samba, essa diferença fica ainda mais acentuada. Nesta pesquisa, optou-se por transcrever a levada padrão das linhas de baixo utilizando a maneira mais comumente utilizada por arranjadores, que é a colcheia pontuada seguida da semicolcheia, e sinais de *staccato* e acento quando for o caso.

³⁴ *Musical Instrument Digital Interface*, é um protocolo de comunicação que permite a transferência de informações entre instrumentos musicais e computadores.

2 CAPÍTULO II – AS LINHAS DE BAIXO DE SIZÃO MACHADO

2.1 As linhas de baixo do álbum *Alumbramento*

Alumbramento, de 1980, é o terceiro álbum de carreira de Djavan e marca o início de suas parcerias com grandes compositores brasileiros. Duas faixas desse disco foram escolhidas para análise: a primeira, *Tem boi na linha*, é uma parceria de Djavan com os letristas Aldir Blanc e Paulo Emílio. A segunda, *Aquele um*, é uma parceria de Djavan e Aldir.

A última faixa do disco, um samba chamado *Sururu de Capote*, passou a dar nome à banda de Djavan a partir dessa época³⁵. Sizão gravou a maioria das linhas de baixo deste álbum, com exceção das faixas *Rosa* e *Triste baía da Guanabara*, gravadas por Luizão Maia e Novelli, respectivamente.



Figura 14: capa do álbum *Alumbramento*³⁶

2.1.1 *Tem boi na linha*

Intérprete: Djavan
 Autores: Djavan/Aldir Blanc/Paulo Emílio
 Gravadora EMI-Odeon
 Álbum: *Alumbramento*
 Faixa: 1
 Ano: 1980
 Gênero: Samba

³⁵ A formação principal da *Sururu de Capote* teve início durante a turnê do álbum *Alumbramento*, com a entrada do baterista Téo Lima.

³⁶ Disponível em <<https://djavan.com.br/discografia/>>. Acessado em 15/07/2019.

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Sizão Machado
 Bateria: Paulo César
 Piano: Luizinho Avelar
 Percussão: Chico Batera
 Guitarra: Ari Piassarolo
 Saxofone: Leo Gandelman, Victor Assis Brasil e Mauro Senise
 Trombone: Serginho Trombone
 Trompete: Bidinho Spinola e Paulinho Trompete
 Arranjo de Base: Djavan
 Orquestração e Regência: Luizinho Avelar
 Produção: Mariozinho Rocha/Eduardo Souto Neto

Andamento: aproximadamente 97 bpm (gravado sem metrônomo)³⁷

Fórmula de compasso: binário 2/4

Duração: 2:36

Tessitura:



Figura 15: tessitura da linha de baixo de *Tem boi na linha*

Tem boi na linha é a faixa que abre o disco *Alumbramento*, de 1980. Assim como a melodia, a linha de baixo é bastante densa e “movimentada”, numa alusão, intencional ou não, à viagem de trem suburbano descrita na letra. Na figura abaixo temos a transcrição da linha de baixo³⁸ do início da introdução de *Tem boi na linha* gravada por Sizão Machado. A música começa com uma convenção em que o contrabaixo faz a melodia principal (compassos 1, 2 e 3) e após uma convenção rítmica (compassos 4 e 5) tem início a levada de samba.

Figura 16: início da Introdução de *Tem boi na linha* (compassos 1 ao 5, minutagem 0:00 a 0:05)

³⁷ Todas as músicas analisadas neste trabalho foram gravadas sem metrônomo (ou *click*). Ao tocar a música e soltar o *click* simultaneamente, nota-se que não é possível encontrar um andamento onde haja sincronismo destes dois elementos, o que demonstra que o andamento das gravações não é exato.

³⁸ Como a presente pesquisa tem enfoque no baixo elétrico, optamos por escrevê-lo sempre no primeiro pentagrama e não abaixo de outros instrumentos como é de costume.

No segundo tempo do compasso 7 há uma outra convenção na qual Sizão utiliza o *Slap*³⁹, que consiste em tocar o instrumento de forma percussiva. Na figura abaixo, a letra P entre parênteses vem da palavra *Pop* e significa “estalar” em inglês. Essa é uma das técnicas⁴⁰ do *Slap*, e consiste em puxar a corda utilizando o dedo indicador direito, resultando em um som estalado de curta duração. Os trechos da música onde o *Slap* é utilizado serão sempre demarcados por letras entre parênteses conforme Liebman (1992, pg.4). Contudo, na maior parte do tempo Sizão toca utilizando uma técnica conhecida como *Fingerstyle*⁴¹, a mais habitual entre os baixistas daquela época e da atualidade. A introdução da música termina no compasso 9, onde as sincopas tocadas por Sizão ajudam a demarcar a entrada na voz que ocorrerá no compasso 10.

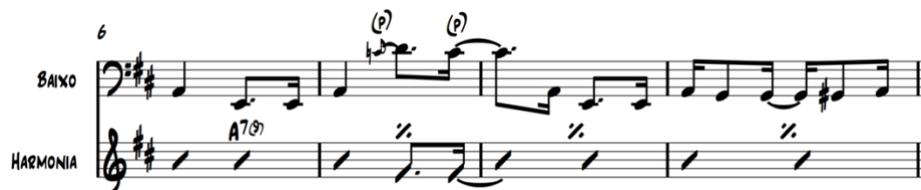


Figura 17: final da introdução de *Tem boi na linha* (compassos 6 ao 9, minutagem 0:05 a 0:10)

No início da parte A, após três compassos de levada de samba, o baixo faz uma acentuação junto à melodia cantada por Djavan (compassos 12 e 13). Na figura abaixo as notas marcadas em azul e vermelho indicam respectivamente onde Sizão faz exatamente a mesma rítmica que a melodia, ora dobrando-a, ora fazendo um contraponto a ela. Do compasso 14 ao 16, o baixo e a banda acentuam os acordes antecipando junto com a melodia e o baixo preenche os espaços entre essas acentuações com arpejos usando a 5^a, a 7^a e a 9^a de cada acorde. No compasso 17, o baixo acentua com toda a banda a passagem para a próxima frase da melodia.

³⁹ Em alguns trechos das transcrições contidas neste trabalho as notas classificadas como *Slap* podem na verdade ter sido tocadas em *fortíssimo* com a técnica de dedo (*Fingerstyle*), o que resultaria em uma sonoridade semelhante.

⁴⁰ Outras técnicas utilizadas no *Slap* serão vistas na música *Minha irmã*, do álbum *Luz*.

⁴¹ Normalmente no *Fingerstyle* utilizam-se os dedos indicador e médio da mão direita de forma alternada. Alguns baixistas também utilizam o polegar e/ou o dedo anelar na técnica de dedo.

9 A

BAIÃO

VOZ

HARMONIA

CA - FE COM PÃO NO VE - RA CRUZ JE - JUM LI - MÃO

12

EM JA - PE - RI A SOL SA E A VI - DA DAN - CAM - NES

15

SE - TREM TE CUIDA!

Figura 18: parte A de *Tem boi na linha* (compassos 9 ao 17, minutagem 0:09 a 0:20)

A segunda metade da parte A (na figura abaixo) tem início no compasso 18 e nessa segunda exposição do tema a diferença mais marcante na linha de baixo é uma frase na região aguda no compasso 19. Sizão mais uma vez utiliza o *Slap* e faz uma frase criando uma “conversa” com a letra de Djavan, que nesse trecho canta as palavras “sacola”, “cabaço” e “futuro”.

No compasso 19, a letra H entre parênteses indica a técnica de *Hammer-on*, que consiste em tocar a nota utilizando apenas a mão esquerda, descendo o dedo rapidamente em direção à corda e fazendo-a soar sem o auxílio da mão direita. No compasso 19, a primeira nota indicada com um P entre parênteses é tocada utilizando o indicador da mão direita puxando a corda (*pop*) e o indicador da mão esquerda pressionando a nota *sol*. Em seguida, sem o auxílio da mão direita, o dedo anelar da mão esquerda martela rapidamente a nota *lá*, fazendo com que ela soe e criando um *legato* entre as duas notas. A nota seguinte, que aparece indicada com a letra T é tocada com a técnica chamada de *Thumb*, que é a batida do polegar da mão direita na corda⁴².

⁴² As indicações dos dedos e das técnicas de *Slap* utilizadas nas partituras retratam a maneira mais intuitiva de tocar determinada melodia, mas não necessariamente a que foi utilizada por Sizão. Como as transcrições são feitas a partir de registros sonoros não é possível determinar quais dedos ou de que forma cada nota foi tocada.

Sizão volta a tocar a levada de samba no compasso 20 e, a partir do 21 repete a mesma ideia utilizada na primeira exposição da parte A (compasso 13 na figura anterior).

18

BAIÃO

VOZ

HARMONIA

SA-CO-LA CA-SA-ÇO FU TU - RO TU-TU TEM BOI - NA LI -

22

- NHA - SEU - HO - NORIO - GUR- GEL - LA VAI SA RÃO

A7(9) A7 D7(9) C7(9) A7sus4(9) A/G

Figura 19: final da parte A de *Tem boi na linha* (compassos 18 a 25, minutagem 0:20 a 0:29)

A partir do compasso 26 se inicia a parte B, que tem uma harmonia de quatro compassos que se repete. Ao contrário da parte A, neste trecho não há convenções e a sessão rítmica toca de uma maneira mais linear, deixando essa parte da canção mais “andada”. Sizão toca a nota do primeiro tempo com a duração curta e acentua a nota no segundo tempo⁴³. A cada quatro compassos ele muda uma ou outra figura rítmica e acentua a mudança para um novo ciclo.

⁴³ Apesar de haver utilizado sinais como staccato (.) e acentos (>) em alguns trechos das transcrições, esse tipo de notação nem sempre é utilizada em partituras pois tais características já estão implícitas na levada de samba. No caso desta pesquisa optou-se por utilizar tais sinais apenas nos momentos em que estiverem mais evidentes.

26 8

BAIXO

HARMONIA

30

34

Figura 20: parte B de *Tem boi na linha* (compassos 26 a 33, minutagem 0:30 a 0:40)

No refrão de *Tem boi na linha* a harmonia se mantém em um acorde de A7 por 12 compassos, conforme a figura abaixo. Em azul, vê-se os trechos em que Sizão toca a linha de baixo seguindo o padrão de *levada de samba*, conforme abordado anteriormente neste trabalho. As figuras rítmicas utilizadas nas levadas são as semínimas (no compasso 48) e a colcheia pontuada seguida de semicolcheia (em diversos compassos, como por exemplo os compassos 52, 53 e 54). Em vermelho, vê-se que ele faz variações rítmicas e, em alguns compassos, melodias mais agudas.

48 RF

BAIXO

HARMONIA

52

56

Figura 21: refrão de *Tem boi na linha* (compassos 48 a 59, minutagem 0:57 a 1:12)

2.1.2 *Aquele um*

Intérprete: Djavan
 Autores: Djavan/Aldir Blanc
 Gravadora EMI-Odeon
 Álbum: Alumbramento
 Faixa: 7
 Ano: 1980
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Sizão Machado
 Bateria: Paulo César
 Clavinete: Luizinho Avelar
 Sintetizador: Jota de Moraes
 Arranjo: Djavan

Andamento: aproximadamente 94 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 3:05
 Tessitura:



Figura 22: tessitura da linha de baixo de *Aquele um*

Alumbramento é o primeiro disco de Djavan (cronologicamente falando) onde se percebem de forma mais evidente alguns elementos do *funk* e da música negra norte-americana misturados às levadas de samba. No final da década de 1970 tais hibridismos eram frequentes e a mistura de gêneros musicais era bastante comum entre os artistas da MPB. Além disso, em entrevista feita em 2020⁴⁴, os membros da *Sururu de Capote* comentam sobre ter escutado as gravações da banda *Black Rio*, definindo a mistura de samba e do funk como “o som que estava rolando na época”.

Dentre muitas outras características que a audição do disco *Maria Fumaça* nos proporciona, é válido destacar que essa ousadia é percebida também na maneira com que os músicos conseguiram sintetizar o balanço, e até mesmo uma certa “rusticidade” do *funk*, com a leveza e o suingue do samba (GONÇALVES, 2011, pg 70).

⁴⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9TxwomtPS-M>> Acessado em 20/03/2023.

No caso dos fonogramas escolhidos para esta pesquisa, apenas através da escuta já é possível notar que tal mescla de elementos vai se evidenciando a cada álbum lançado. Nas análises que se seguem serão apresentados os elementos musicais característicos dessa fusão.

Alumbramento, o terceiro álbum de um total de 5 abordados nesta pesquisa, é o primeiro gravado por Sizão. Além dele, todos os músicos que tocaram em *Tem boi na linha* e *Aquele um* são diferentes dos que gravaram os álbuns anteriores. Na ficha técnica de *Aquele um*, já se nota uma variação na instrumentação com a presença do clavinete⁴⁵ tocado por Luizinho Avelar e o sintetizador gravado por Jota Moraes. O timbre de tais instrumentos era considerado “moderno” e seu uso era bastante comum em estilos de música norte americanos, como a *soul music* e o *jazz fusion*.

Além da questão dos timbres e da sonoridade, outro elemento que caracteriza a fusão de estilos (e que é o mais relevante para essa pesquisa por estar diretamente relacionado à linha de baixo) ocorre na levada de *Aquele um*. No decorrer do fonograma percebe-se a alternância de duas levadas: samba-funk e samba. Como se vê mais detalhadamente nas análises que seguem, o que diferencia essas duas levadas é a linha de baixo e bateria, pois o único instrumento harmônico que faz a condução dessa faixa é o violão tocado por Djavan, e este toca uma levada de samba no decorrer de toda a música.

O samba-funk ocorre na introdução e posteriormente no refrão, sendo que a bateria e o baixo fazem um *groove* de *funk* tocando ocasionalmente algumas figuras rítmicas ou acentuações que remetem ao samba. Enquanto isso, o violão de Djavan faz a condução de samba e o sintetizador e o clavinete fazem melodias e “ataques”⁴⁶ nas introduções e no refrão final da música.

Na figura abaixo estão transcritos 4 compassos da linha de baixo de samba-funk criada por Sizão. Nota-se que a figura padrão de levada de samba (colcheia pontuada seguida de semicolcheia) não aparece neste *groove*.



Figura 23: levada de samba-funk na introdução de *Aquele um* (compassos 6 a 9, min. 0:06 a 0:11)

⁴⁵ Instrumento de teclas (*clavinet* em inglês) que pode ser escutado por exemplo na música *Superstition* (1972) de Stevie Wonder e na versão de *Tico-tico no fubá* gravada pela Banda Black Rio em 1978.

⁴⁶ Os ataques são notas curtas, acentuações. Nesta música são utilizados pelo sintetizador e o clavinete de forma semelhante a um naipe de metais.

Baseando-se nas linhas de baixo de partido alto e de samba-funk propostas no método de Giffoni (1997) (transcritas no segundo pentagrama das próximas duas figuras), vê-se que alguns elementos rítmicos coincidem com a levada de Sizão. Em azul na figura abaixo, percebe-se essa semelhança que ocorre no primeiro e terceiro compassos de cada ciclo de quatro compassos e se repete ao longo de toda a introdução.

Figura 24: linha de baixo de *Aquele um* comparada à levada de *Partido Alto* proposta por Giffoni

Quando se compara a levada de samba-funk de Giffoni podem ser encontrados menos pontos coincidentes, porém as duas colcheias no tempo 2 do primeiro compasso voltam a coincidir.

Figura 25: linha de baixo de *Aquele um* comparada à levada samba-funk proposta por GIFFONI

Apesar das semelhanças com o partido alto, outros elementos da linha de baixo (como o fraseado em semicolcheias) e a levada da bateria levam a categorizar o *groove* de *Aquele um* como um samba-funk. No próprio método de Giffoni nota-se que as linhas de samba-funk propostas por ele são bastante variadas e se relacionam com a levada da bateria e até a harmonia da música. Em *Aquele um*, Sizão toca diversas frases cromáticas em semicolcheias e com o timbre com as frequências médias acentuadas, o que lembra muito as levadas de Jaco Pastorius, um dos seus baixistas americanos de maior referência.

Em vermelho na figura abaixo pode-se ver a frase de baixo que aparece em diversos momentos da música e que tem uma aproximação cromática de terça menor para a terça maior, recurso bastante utilizado no *blues*. Utilizando o aplicativo *Moises* para separar os áudios dos instrumentos do fonograma, pode-se ouvir o áudio isolado da bateria tocada por Paulo Cezar. Sem os outros instrumentos e a voz, a levada soa como um *pop/funk*. A caixa é

tocada sempre na cabeça do tempo 2, ou se pensarmos em compasso quaternário, nos tempos 2 e 4, o que é bastante característico do *pop/funk*.

The musical score for Figure 26 consists of three staves. The top staff is labeled 'BAIXO' (Bass) and shows a melodic line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is labeled 'BATERIA' (Drums) and shows a rhythmic pattern with various note values and rests. The third staff is labeled 'HARMONIA' (Harmony) and shows four chords: F7(#11), E7(#9), A7(9), and D7(9) with a 9th extension. The measure numbers 6, 7, 8, and 9 are indicated above the bass staff.

Figura 26: levada de baixo e bateria na introdução de *Aquele um* (compassos 6 a 9, min. 0:06 a 0:11)

Outro aspecto interessante é a forma como Sizão toca sobre a harmonia de quatro compassos que se repete na levada de samba-funk durante toda a introdução. Na figura abaixo pode-se notar que nos primeiros dois compassos de cada ciclo, o baixo quase sempre repete a mesma frase (em azul), enquanto no terceiro e no quarto compasso aparecem variações (em vermelho).

The musical score for Figure 27 shows the bass line of Sizão Machado across three systems of measures. Each system includes a bass staff and a harmony staff. The first system covers measures 6-9, the second covers measures 10-13, and the third covers measures 14-17. The bass line is color-coded: blue notes indicate the repeated phrase in the first two measures of each four-measure cycle, and red notes indicate variations in the third and fourth measures. The harmony staff shows the same four chords as in Figure 26: F7(#11), E7(#9), A7(9), and D7(9) with a 9th extension. Measure numbers 6, 10, and 14 are indicated above the bass staff.

Figura 27: linha de baixo de Sizão Machado na introdução de *Aquele Um* (compassos 6 ao 17, min. 0:06 a 0:21)

Na parte A a levada de bateria e baixo se alteram profundamente, fazendo a transição do samba-funk para o samba. A bateria gravada por Paulo Cezar passa a tocar uma levada

mais linear, semelhante aos sambas dos dois primeiros álbuns de Djavan. O violão de Djavan segue tocando a levada de samba e a voz entra com a melodia da música. Nota-se que um novo ciclo harmônico de quatro compassos se inicia, sendo que apenas o primeiro acorde desse ciclo difere da harmonia da introdução. Na figura abaixo pode ser visto o início da parte A, onde Sizão e Paulo Cezar tocam uma condução de samba mais linear.

18 A1

BAIXO

BATERIA

HARMONIA

G_{MAJ}7 E7(#9) A7(9) D7(9)

Figura 28: levada de baixo e bateria da parte A de *Aquele um* (compassos 18 a 21, minutagem 0:22 a 0:27)

Na parte A, percebe-se que Sizão começa tocando a figura rítmica da levada de *samba padrão* (em azul na figura abaixo), mas aos poucos começa a intercalar frases em semicolcheias de forma semelhante ao que se vê na levada de samba-funk da introdução. No primeiro tempo do compasso 23 ele repete uma melodia em semicolcheias que já havia tocado na introdução sobre o acorde de E7(#9). Em vermelho vê-se outra frase criada sobre o mesmo acorde de E7 e que se repete quatro compassos depois.

18 A1

22

26

30

G_{MAJ}7 E7(#9) A7(9) D7(9)

B_M7 E7(#9) A7(9) D7(9)

Figura 29: linha de baixo da parte A de *Aquele um* (compassos 18 a 33, minutagem 0:22 a 0:42)

Nos compassos 39 ao 41, Sizão cria melodias (em vermelho) que preparam as antecipações dos acordes feita pela seção rítmica (em azul).

Figura 30: antecipações dos acordes com preenchimentos (compassos 39 a 42, minutagem 0:49 a 0:52)

Nos compassos 44 e 45 faz uma melodia em uma região mais aguda, interagindo com a palavra “taxi” da melodia cantada por Djavan.

Figura 31: interação de baixo e voz (compassos 43 a 45, minutagem 0:54 a 0:57)

A alternância de duas (ou mais) levadas em uma mesma música é um recurso utilizado dentro de um arranjo para criar momentos contrastantes para as diferentes partes da canção, ajudando a construir uma linha narrativa. É possível escutar essa alternância de levadas em inúmeras gravações⁴⁷ de samba a partir dos anos 1970. No caso de Djavan, a partir de *Alumbramento* (1980) isso se torna bastante comum, sendo observado em cinco dos seis sambas gravados por Sizão escolhidos para análise completa neste trabalho⁴⁸. Em grande parte das vezes, alterna-se entre uma levada de partido alto e um samba mais “andado”, porém no caso de *Aquele um* (e de todas as outras músicas que analisaremos neste trabalho) ao invés do partido alto, é feita a alternância entre samba e o samba-funk. Na figura abaixo pode-se ver a onda sonora de *Aquele um* com as marcações das diferentes partes da música⁴⁹ na parte

⁴⁷ Como por exemplo a música *Ladeira da preguiça* de Elis Regina (1973), com linha de baixo gravada por Luizão Maia.

⁴⁸ No caso de *Tem boi na linha*, apesar de ser um samba do início ao fim, vimos que outros elementos são utilizados para diferenciar as partes do arranjo, como a entrada de instrumentos de percussão no refrão e a mudança da densidade da linha de baixo, entre outros.

⁴⁹ Neste trabalho utilizam-se as siglas IN (introdução), A (parte A) e RF (refrão) e assim por diante para mapear a forma das músicas analisadas.

superior da imagem, em amarelo. Em verde estão os trechos onde a levada é o samba-funk e em roxo as levadas de samba.

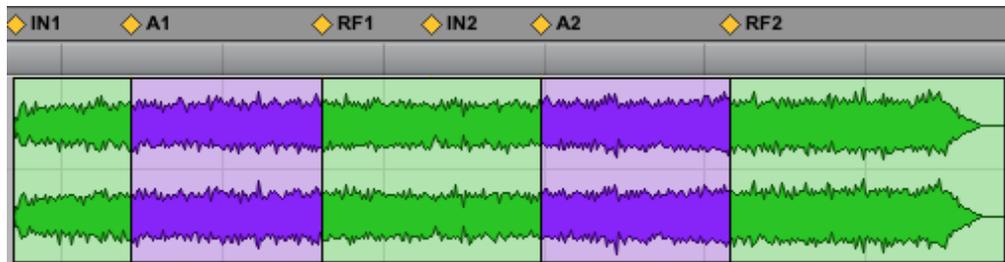


Figura 32: onda sonora de *Aquele um*, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas

Comparando a alternância de levadas que ocorre na música *Aquele um* com as que ocorrem nas músicas analisadas posteriormente neste trabalho, percebe-se que ela é o único exemplo onde o samba ocorre na parte A e o samba-funk na parte B. Normalmente, o trecho de samba-funk é utilizado na parte inicial da canção, pois algumas acentuações sincopadas do bumbo (ou da caixa) e de outros instrumentos da sessão rítmica podem fazer com que essa parte da música fique relativamente mais cadenciada, “amarrada”. Deste modo, na transição para o samba, a levada mais linear de bumbo e de baixo criam uma sensação de linearidade e constância, o que ajuda a fazer com que o refrão seja mais “empolgante” do que a parte A, por exemplo.

2.1.3 Discussão sobre o álbum *Alumbramento*

Após análise das linhas de baixo nos sambas *Tem boi na linha* e *Aquele um* do álbum *Alumbramento*, pôde-se perceber alguns aspectos importantes sobre o modo de tocar de Sizão Machado: além de cumprir o papel do contrabaixo de dar sustentação harmônica e rítmica, Sizão cria melodias, “conectando” um acorde ao outro e criando ornamentos que embelezam a progressão harmônica e a melodia. Apesar das linhas de baixo de ambas canções serem bastante improvisadas, percebe-se que Sizão cria alguns motivos melódicos que se repetem em determinados momentos e que há uma coerência com os demais elementos do arranjo. Nas mudanças de uma parte para outra da música, o baixo interage com outros instrumentos criando diferenciações na levada, momentos de tensão e repouso que ajudam a criar “texturas”, realçando a melodia e a letra.

Fazendo um recorte nas linhas de baixo analisadas e focando nos momentos em que Sizão faz a levada de samba, pode-se perceber que ele utiliza o que chamamos anteriormente de “levada padrão de samba”. Em *Tem boi na linha*, a principal célula rítmica encontrada é a colcheia pontuada seguida de semicolcheia e algumas de suas variações, como demonstrado na figura abaixo. No caso desta música encontram-se diversos exemplos sobre o acorde de A7, pois este se repete por diversos compassos. Pode-se perceber que Sizão utiliza a tônica e a quinta (neste caso sempre a quinta abaixo) sobre o acorde de A7 e ocasionalmente coloca a nota *sol* (a sétima) em sua levada.

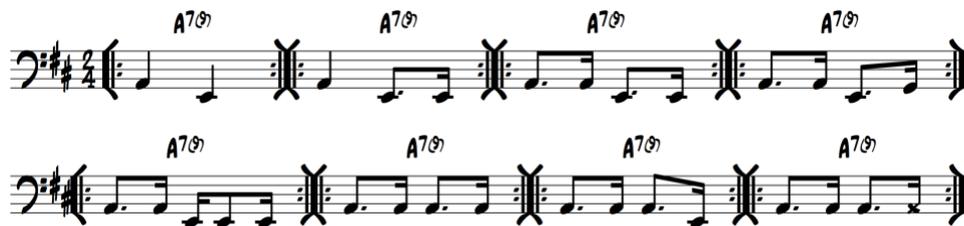


Figura 33: trechos da levada de baixo gravada por Sizão em *Tem boi na Linha*

Além da levada de samba padrão, também foi analisada a levada de samba-funk na música *Aquele um*. Os cromatismos, arpejos e fraseados que Sizão utiliza nas levadas de samba ficam ainda mais frequentes nos trechos de samba-funk. A rítmica da levada criada por ele sofre pequenas variações no decorrer da música, porém a ideia principal está transcrita abaixo.



Figura 34: rítmica da linha de baixo de samba-funk tocada por Sizão em *Aquele um*

Com a entrada do baterista Téo Lima na banda *Sururu de Capote*, a partir do álbum *Seduzir*, tem-se outros exemplos semelhantes ao que vimos em *Tem boi na linha* e *Aquele um*. A criatividade e originalidade das levadas executadas por Sizão e Téo se tornariam uma “marca registrada”, ainda mais pelo fato de *Seduzir* se tratar de um disco com menos interferência da gravadora e onde os músicos tinham mais liberdade de criação.

2.2 As linhas de baixo do álbum *Seduzir*

Seduzir, de 1981, é o quarto álbum de carreira de Djavan e o último pela gravadora EMI- Odeon. Sizão gravou os baixos de todas as canções, exceto *Morena de endoidecer* que não tem baixo elétrico. Os três sambas escolhidos para análise são: *Pedro Brasil* (Djavan), *Jogral* (Djavan/Filó Machado/José Neto) e *Êxtase* (Djavan/Aldir Blanc).

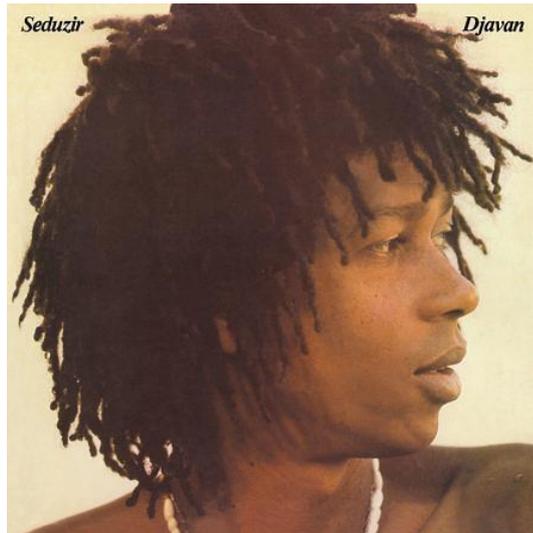


Figura 35: capa do álbum *Seduzir*⁵⁰

2.2.1 *Sururu de Capote*, a banda de Djavan

Seduzir é o primeiro trabalho de Djavan gravado pela banda *Sururu de Capote*, “que segundo os músicos tinha uma forte relação conceitual com a obra do artista” (HAUERS, 2017, pg. 67). É notável o entrosamento de Djavan com a banda, principalmente nas levadas dos sambas, que soam muito diferentes de gravações de outros artistas da mesma época.

Em relação ao disco anterior, a grande mudança na “cozinha”⁵¹ se deu com a entrada de Téo Lima na bateria. A junção de Sizão (que já havia gravado o álbum anterior, *Alumbramento*) com Téo (que começou a tocar com Djavan um pouco mais tarde, durante a turnê de *Alumbramento*) é um dos grandes diferenciais deste disco para o anterior. A criatividade das linhas de baixo de Sizão aliada às levadas peculiares de Téo Lima resultam em levadas de samba e samba-funk extremamente originais e particulares. Não se pode deixar de salientar que as composições de Djavan com suas melodias sincopadas e sua levada de

⁵⁰ Disponível em <<https://djavan.com.br/discografia/>>. Acessado em 15/07/2019.

⁵¹ “Cozinha” é o nome mais informal dado à sessão rítmica, composta normalmente por bateria, baixo e um instrumento harmônico (piano ou guitarra).

samba no violão já são por si só extremamente originais, como confirma o baterista Téo Lima em um bate papo online gravado em 2020⁵².

Tinha um diferencial ali, que era barra pesada, que era o violão do Djavan. O violão dele era impressionante. E era um negócio, uma coisa nova que ele tocava, um negócio novo (...) aquilo também incentivava a gente (LIMA, 2020).

A criação coletiva descrita por Sizão em diversas entrevistas contribuiu nessa busca por uma sonoridade diferente. Em entrevista concedida a Eduardo Machado⁵³, Sizão fala sobre o entrosamento com Téo Lima.

A gente, o Téo e eu, a gente conseguiu uma química também muito legal de tocar junto. Ia pintando essas coisas, essa linguagem (...) ela apareceu, ninguém pensou: ah vamos tocar assim, você toca assim. A gente saía tocando e dava nisso. Mesmo! Sinceramente! (...) Era muito bom tocar com o Téo porque a gente já sabia mais ou menos o que esperar, como é que o cara ia, pra onde ele ia levar aquilo. Mesmo fora do Djavan a gente gravou muita coisa. Trabalhamos em estúdio, trabalhando como músico de estúdio, O pessoal sempre procurava chamar nós dois. A gente já sabia mais ou menos como ia rolar aquilo, não tinha mistério, era bom, era uma boa época (MACHADO, apud E. MACHADO, minuto 38:30, 2020).

Segundo Sizão, *Seduzir* (1981) foi um álbum gravado com muita liberdade. “A gente não tinha obrigação de parecer nada e nem de ser ninguém, buscar uma identidade” (MACHADO, apud ANDREOTTI e CARDOSO, 2015, minuto 6:50). De fato, notadamente nos sambas deste álbum percebe-se um desprendimento estético em relação aos padrões praticados pelas gravadoras. Ao analisarmos o samba *Capim*, do álbum seguinte (*Luz*, 1982), podemos perceber a diferença na performance dos músicos, na sonoridade e nos arranjos. “*Seduzir* é um álbum caracterizável na MPB de transição das décadas de 1970 e 1980, porém sem uma amarra mais clara numa perspectiva de incisão mercadológica tal qual aconteceria a partir do próximo álbum *Luz*” (HAUERS, 2017, pg. 68).

2.2.2 Pedro Brasil

Intérprete: Djavan

Autor: Djavan

⁵² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2UjfLNHgtB0>>. Acessado em 20/03/2023.

⁵³ Disponível em <<https://www.instagram.com/reel/CAL8I8qHnjB>>. Acessado em 20/03/2023.

Gravadora EMI-Odeon
 Álbum: Seduzir
 Faixa: 1
 Ano: 1981
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Sizão Machado
 Bateria e Tamborim: Téo Lima
 Piano Fender c/ Chorus: Luizinho Avelar
 Congas e Surubá: Café
 Sax Alto e soprano: Zé Nogueira
 Trombone: Moisés
 Sax Alto e Tenor: Marquinhos
 Improviso de Sax Alto: Marquinhos
 Arranjo: Djavan e Luiz Avellar
 Produção: Djavan e Mayrton Bahia

Andamento: aproximadamente 84 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 4:43
 Tessitura:



Figura 36: tessitura da linha de baixo de Pedro Brasil

A linha de baixo de *Pedro Brasil* é, na opinião deste pesquisador, a linha de baixo mais criativa e melódica de todas as músicas analisadas. Em alguns trechos do fonograma Sizão utiliza diferentes técnicas de baixo elétrico, como o *Slap*, harmônicos⁵⁴, notas mortas e *Double stops*⁵⁵. Este é o primeiro samba (cronologicamente falando) desta pesquisa onde Sizão utiliza esses “acordes no contrabaixo”, e a partir daqui, veremos este recurso em todas

⁵⁴ Nesta pesquisa optou-se por escrever o som real dos harmônicos, ou seja, a nota resultante.

⁵⁵ *Double stops* é a execução simultânea de duas notas no contrabaixo. Apesar de ser um termo adequado para descrever os trechos musicais analisados, optamos por utilizar o termo “acorde”, ou “acorde no contrabaixo” para salientar o enfoque harmônico de Sizão. Sabemos que um acorde no contrabaixo deveria conter ao menos três notas, mas entendemos que as duas notas tocadas por Sizão se somam aos outros instrumentos harmônicos formando acordes.

as músicas analisadas⁵⁶. Apesar de se tratar de uma linha de baixo bastante densa, cheia de detalhes e melodias, em momento algum sente-se falta da condução do contrabaixo.

O fonograma se inicia com uma parte orquestrada e, nos compassos que antecedem a entrada da voz, Sizão toca quatro harmônicos, construindo uma melodia sobre o acorde de G7sus4(9).

The image shows a musical score for the introduction of Pedro Brasil. It consists of two staves: 'BAIXO' (Bass) and 'HARMONIA' (Harmony). The time signature is 2/4. The bass line starts with a rest in measure 1, followed by a series of notes and chords. The harmony starts with a G7sus4(9) chord in measure 1, followed by rests in measures 2, 3, 4, and 5. A box labeled 'IN' is above the first measure of the bass line. A dotted line with '8va' above it spans measures 2 to 5, indicating an octave shift.

Figura 37: harmônicos da introdução de Pedro Brasil (compassos 1 a 5, minutagem 0:23 a 0:29)

Durante a música, percebe-se que a linha de baixo é bastante improvisada e que, a cada repetição do A e do B, Sizão vai criando variações sobre as ideias utilizadas na primeira exposição do tema. O baixo faz uma levada bastante densa, tocando não apenas tônicas e quintas, mas também tocando melodias e contrapontos.

Na figura abaixo tem-se a levada de baixo e bateria da primeira exposição da parte A. Os compassos 6 e 7 são uma preparação para o início do *groove* de samba-funk que se inicia no compasso 8. Sizão toca um glissando descendente no segundo tempo do compasso 7 para preparar o início da levada. Nota-se que a figura de semicolcheia predomina na linha de baixo mais uma vez, remetendo às levadas de *funk* de Jaco Pastorius, como visto em *Aquele um* nas análises do álbum anterior. Em vermelho estão os pontos onde a levada de baixo coincide com o bumbo e a caixa da bateria. Além de tocar o *groove* junto com a bateria, os preenchimentos da linha de baixo reforçam a harmonia, “conectando” um acorde ao outro. Nos compassos 8 e 12, vê-se em azul que Sizão toca uma nota *si* natural descendo cromaticamente para o acorde do próximo compasso, um *sib* dominante.

⁵⁶ Com exceção da música *Minha irmã*, onde Sizão utiliza apenas o *Slap*.

Figure 38 shows a musical score for bass and drums. The bass part is in bass clef, and the drum part is in treble clef. The key signature has one flat. The chords are C6(9), E7(#5), FMA7, and Bb7(#11). A box labeled 'A1' is above measure 6.

Figura 38: groove de baixo e bateria da parte A de Pedro Brasil (compassos 6 a 13, minutagem 0:30 a 0:40)

A parte A aparece seis vezes durante a música, sendo que seus primeiros 12 compassos têm sempre a mesma harmonia (a partir do décimo terceiro compasso as harmonias são diferentes). A linha de baixo é diferente em cada uma das seis repetições, mas percebem-se alguns padrões nas ideias utilizadas. Do nono ao décimo segundo compasso de todas as repetições de A, Sizio sempre utiliza *Double stops*, tocando tônica e sétima sobre os acordes de Am7(b5) e Ab7(#11). Percebe-se que em outros pontos específicos da música Sizio também utiliza *Double stops*. Em alguns trechos as notas são tocadas simultaneamente; em outros ele cria contrapontos entre a tônica (mais grave) e outras notas dos acordes (3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 7ª, conforme indicado nas figuras abaixo), tocando cada voz do acorde em um ritmo diferente, mas deixando elas soarem simultaneamente.

Figure 39 shows a musical score for bass. The bass line is in bass clef, and the key signature has one flat. The chords are Em7(9), A7(b13), D7(9), (6M), and Fm6. A red circle highlights the (6M) chord.

Figura 39: uso de acordes no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 46 a 49, minutagem 1:27 a 1:32)

Na figura abaixo, nota-se a utilização de outros intervalos. Do compasso 64 ao 69, há uma cadência harmônica em quartas diatônicas. No contrabaixo, percebe-se que a nota mais aguda alterna entre a terça e a sétima dos acordes da progressão, o que, além de ser um encadeamento de notas próximas, é passível de ser executado no baixo elétrico.

Figure 40 shows a musical score for the bass and harmony parts of Pedro Brasil, measures 62 to 65. The bass part (BAIXO) is in the bass clef and features several triplet and septuplet markings in red. The harmony part (HARMONIA) is in the treble clef and shows the following chords: Gm7, Gb7(b9), Fm6, and Bb7(b9). The time signature is 4/4.

Figura 40: encadeamento de acordes no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 46 a 49, minutagem 1:50 a 2:01)

Posteriormente, quando essa harmonia reaparece na repetição do tema, Sizão utiliza o mesmo tipo de encadeamentos sobre a mesma progressão, mudando sutilmente a rítmica. Nota-se que no compasso 148 ele utiliza a 4ª justa resolvendo na 3ª maior logo em seguida.

Figure 41 shows a musical score for the bass and harmony parts of Pedro Brasil, measures 146 to 157. The bass part (BAIXO) is in the bass clef and features several triplet and septuplet markings in red. The harmony part (HARMONIA) is in the treble clef and shows the following chords: Gm7, Gb7(b9), Fm6, Bb7(b9), Eb6, Abmaj7(#11), Dm7(b9), G7(b9), Cm7, Ab7(#11), Fm7, and F#o. The time signature is 2/4.

Figura 41: acordes tocados no contrabaixo em Pedro Brasil (compassos 146 a 157, minutagem 3:51 a 4:07)

A sonoridade dos acordes tocados no contrabaixo (por estes estarem em uma região mais grave do que quando tocados em outros instrumentos) adiciona um timbre diferente e peculiar ao arranjo. A medida que Sizão faz o encadeamento dos acordes, as notas da ponta

(em vermelho na figura abaixo) soam como um contracanto, embelezando a harmonia da música e dialogando com a melodia cantada.

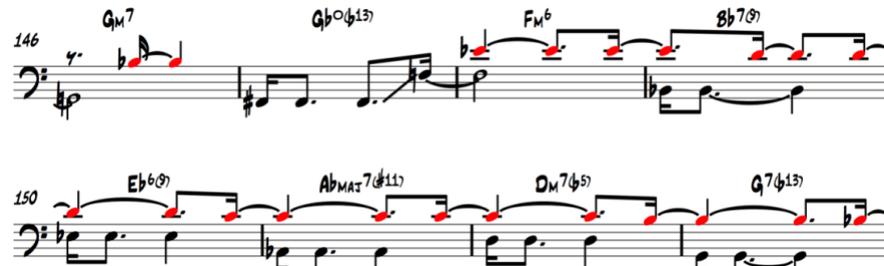


Figura 42: contracantos tocados no contrabaixo em *Pedro Brasil* (compassos 146 a 153, minutagem 3:51 a 4:01)

Com relação à técnica de mão direita utilizada para tocar os acordes, alguns baixistas utilizam o polegar para pungir as notas mais graves e o indicador e/ou o dedo médio para tocar as notas agudas. No caso deste pesquisador, a preferência é utilizar o dedo indicador para tocar os baixos e o dedo médio para tocar as notas mais agudas.

Na parte A3 (compasso 50), Sizão alterna pequenas frases na região grave e aguda, mudando velozmente de uma região para a outra, como se fossem dois instrumentos tocando alternadamente. Essa mesma ideia se ouve em outras partes da música, notadamente nas partes A4 e A6. Uma maneira interessante de representá-la graficamente é separar a linha de baixo em duas cores: em azul, a levada da música na região mais grave e, em vermelho, as “respostas” na região mais aguda.

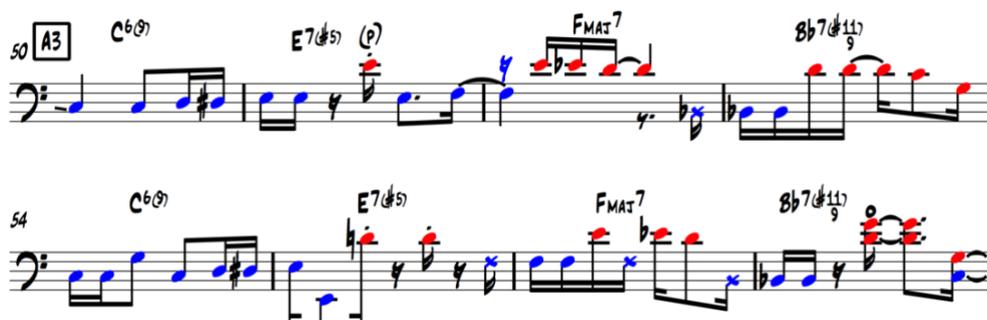


Figura 43: “perguntas e respostas” no contrabaixo em *Pedro Brasil* (compassos 50 a 57, minutagem 1:32 a 1:43)

Na transição para a parte B de *Pedro Brasil* ocorre a mudança de samba-funk para samba, de forma semelhante ao que se constatou na música *Aquele um*, porém com uma diferença importante: no caso de *Aquele um*, nota-se que o baixo e a bateria são os principais instrumentos que fazem a variação de uma parte para a outra, tocando de forma mais

“funkeada” no trecho do samba-funk e depois mudando a levada para a parte do samba. No caso de *Pedro Brasil*, a parte do samba-funk ocorre de forma semelhante, com baixo e bateria tocando mais “funkeado” enquanto o violão e o piano Fender tocam uma levada de samba. Porém, na passagem para o samba, enquanto a bateria se junta aos outros instrumentos e passa a tocar samba, Sizão segue com uma levada parecida com a que vinha fazendo no samba-funk. Abaixo podemos ver a onda sonora da música, com a levada de samba-funk em verde e a parte B (onde ocorre o samba) em roxo.

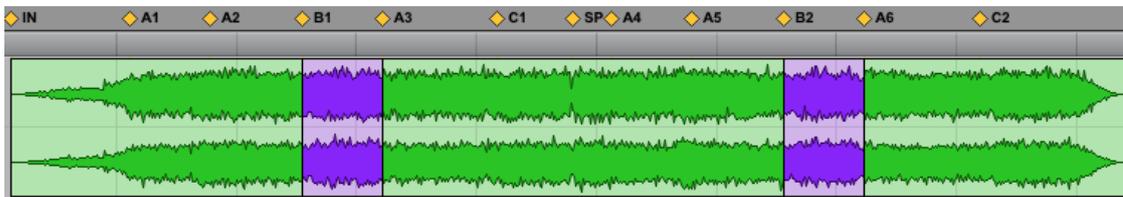


Figura 44: onda sonora de *Pedro Brasil*, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas

Na figura abaixo vê-se a levada de Sizão da parte B e, marcados em vermelho, alguns momentos em que ele antecipa o acorde do compasso seguinte, junto aos outros instrumentos. Apesar de a sessão rítmica estar tocando samba, a linha de baixo segue tocando um *groove* semelhante ao que vinha fazendo na parte do samba-funk. Em azul está demarcado o único momento em que Sizão sugere a levada de samba padrão neste trecho, que ocorre no final, próximo à transição para a parte A3.

Figura 45: linha de baixo da parte B de *Pedro Brasil* (compassos 36 a 47, minutagem 1:13 a 1:30)

Há momentos em que é possível perceber a linha de baixo interagindo com outros elementos do arranjo. No trecho abaixo, a frase de Sizão “dialoga” com a melodia cantada por Djavan, criando um contraponto interessante. A frase tocada por ele no baixo não é idêntica à melodia do canto, porém utiliza as mesmas figuras rítmicas tercinadas e algumas notas em comum.

42 $Gm7(d11)$ $C7(9)$ $FMA7$

VOZ

QUEM CONS-TRU - IU O BRA-SIL FOI PE - - DRO

BAIXO

Figura 46: interação com a voz (compassos 42 a 45, minutagem 1:22 a 1:26)

No compasso 109, logo após a frase “não vá trair o seu dom de cair de pé”, Sizão faz um slide descendente saindo de uma nota fá, e interage (intencionalmente ou não) com a palavra “cair” citada na letra dois compassos antes.

106 $FMA7$ $Bb7(\#11/9)$ $C6(9)$ $E7(\#5)$ $FMA7$

VOZ

O SEU DOM DE CA IR DE PE

BAIXO

Figura 47: relação entre o baixo e a letra de Pedro Brasil (compassos 106 a 110, minutagem 2:53 a 3:00)

2.2.3 Jogral

Intérprete: Djavan
 Autor: Djavan/Filó Machado/José Neto
 Gravadora EMI-Odeon
 Álbum: Seduzir
 Faixa: 4
 Ano:1981
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Sizão Machado
 Bateria e percussão: Téo Lima
 Piano Fender e solo de *minimoog*: Luizinho Avelar
 Congas e Xequerê: Café
 Sax soprano: Zé Nogueira
 Sax Alto: Marquinhos
 Trombone e Xique-xique: Moisés Nascimento
 Guitarra: Filó Machado
 Arranjo: Djavan e Luiz Avellar
 Produção: Djavan e Mayrton Bahia

Andamento: aproximadamente 90 bpm (gravado sem metrônomo)

Fórmula de compasso: binário 2/4

Duração: 2:13

Tessitura:

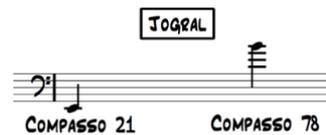


Figura 48: tessitura da linha de baixo de *Jogral*

A introdução de *Jogral* começa com uma convenção de dois compassos e em seguida um solo de baixo de Sizão, o que é relativamente incomum em um disco de MPB. Logo após o solo, outra convenção prepara a parte A.

Figura 49: solo de baixo em *Jogral* (compassos 1 a 12, minutagem 0:00 a 0:18)

Como acontece em todas as linhas de baixo deste álbum, em *Jogral* Sizão faz uma linha de baixo de samba-funk tocando grande parte do tempo em semicolcheias e utiliza frases diatônicas (em vermelho) ou cromatismos (em azul) para “conectar” um acorde a outro.

The image shows three systems of musical notation for bass and drums. Each system consists of a bass line (BAIXO) and a drum line (BATERIA). The bass line is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The drum line is written in a standard drum notation. The systems are numbered 50, 54, and 58. Above the bass lines, various chords are indicated: A3, D_{MAT}7(9), B_bM^b, A_M7, D7(9), G_M7, C7(9), F_{MAT}7(9), E_M7(9), D_M7(9), C7(9), B_M7, E7(9), B_bM7, E_b7(9), A_bM7, and D_b7(9). The drum line shows a consistent pattern of eighth notes and rests, with some measures featuring a red 'x' mark on the snare line.

Figura 52: linha de baixo e bateria de Jogral (compassos 50 a 61, minutagem 1:07 a 1:23)

Ao entrar na parte B ocorre a alternância para a levada de samba e o baixo adota uma condução mais padrão (colcheia pontuada seguida de semicolcheia). Os outros instrumentos também alteram sua condução nessa parte e alguns instrumentos de percussão que não estavam tocando entram somente na parte B, o que cria uma sonoridade diferente dentro do arranjo e acentua a diferença entre as partes A e B.

The image shows two systems of musical notation for the bass line. The first system is numbered 42 and the second is numbered 46. Both are written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Above the bass lines, various chords are indicated: B_M7, E7, A_{MAT}7, A7(9), D_M7(9), G⁷SUS4(9), C_{MAT}7(9), F_{MAT}7, B_M7, and A⁷SUS4(9). The bass line consists of eighth notes and dotted eighth notes.

Figura 53: linha de baixo no samba da parte B de Jogral (compassos 42 a 49, minutagem 0:57 a 1:07)

Na volta do samba-funk da parte A3, a linha de baixo retoma a mesma ideia do início da música, até chegar ao solo de *minimoog*, onde a figura das semicolcheias no baixo fica ainda mais constante. Do compasso 76 ao 79, Sizão toca uma nota *lá* na corda solta e a deixa soando (em azul) e toca uma melodia (em vermelho) fazendo a transição do final do solo de *minimoog* para a volta da voz.

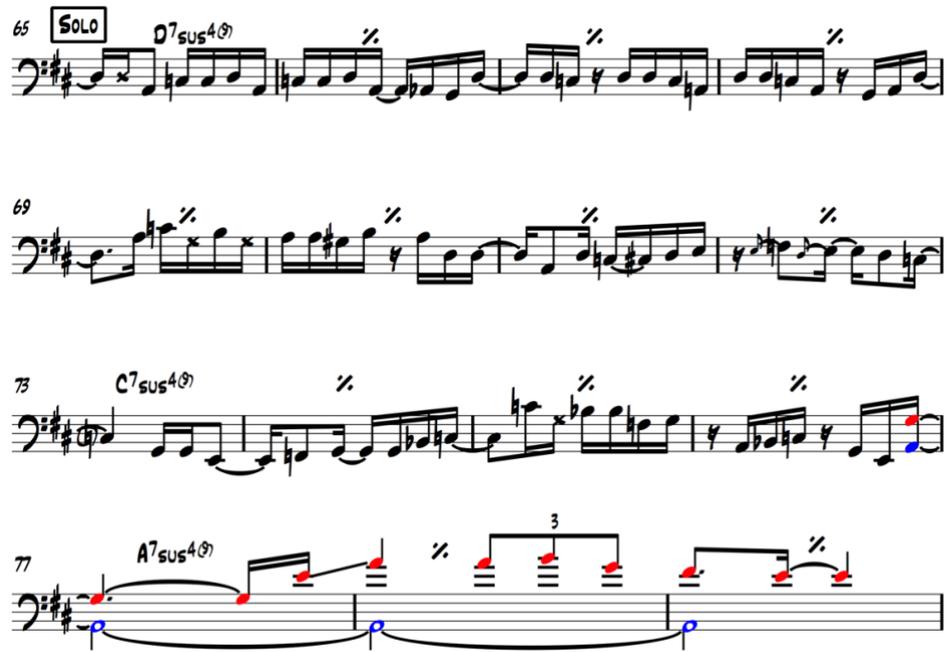


Figura 54: linha de baixo no solo de minimoog de *Jogral* (compassos 65 a 79, minutagem 1:27 a 1:48)

Abaixo, vê-se a onda sonora de *Jogral*, com a representação gráfica da forma da música. O samba-funk (em verde) é a levada que predomina na música toda, sendo que apenas na parte B a levada muda para samba (em roxo).



Figura 55: onda sonora de *Jogral*, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas

Outro ponto a ser destacado na linha de baixo de *Jogral* é o uso da colcheia no contratempo do segundo tempo em compassos que antecedem mudanças entre as partes da música. Dando a sensação de mudança de uma parte para outra pelo fato da colcheia “quebrar” a figura rítmica que vinha sendo tocada anteriormente, estes tipos de preparação são oriundos das baterias de escolas de samba e foram incorporados por instrumentos da sessão rítmica, como a bateria e o contrabaixo. “Também denominados *chamada*, anunciam o início do canto do samba-enredo pelos participantes do desfile”. (BOLÃO, 2010, pg. 66.). Pode-se notar (em vermelho nas três figuras abaixo) que a colcheia aparece nos compassos que antecedem o A1, A4 e B1.

Figura 56: preparação para a parte A1 na linha de baixo de JograI (compassos 9 a 12, minutagem 0:12 a 0:17)

Figura 57: preparação para a parte A4 na linha de baixo de JograI (compassos 79 a 82, minutagem 1:46 a 1:51)

Na colcheia que antecede o B1 Sizão toca um *fa#*, uma quinta abaixo do acorde de Bm7, enquanto nos outros dois exemplos ele usa um *do#* para preparar o Dmaj7 cromaticamente. No compasso 45, Sizão também utiliza a segunda colcheia do segundo tempo, acentuando a mudança do quarto para o quinto compassos dessa seção da música (parte B1).

Figura 58: preparação para a parte B1 na linha de baixo de JograI (compassos 41 a 49, minutagem 0:55 a 1:07)

2.2.4 Êxtase

Intérprete: Djavan
 Autor: Djavan/Aldir Blanc
 Gravadora EMI-Odeon
 Álbum: Seduzir
 Faixa: 7
 Ano: 1981
 Gênero: Samba

Ficha Técnica:

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Sizão Machado
 Bateria e percussão: Téo Lima
 Piano Fender: Luizinho Avelar
 Tamborim, Triângulo e Apito: Café
 Sax soprano: Zé Nogueira
 Sax Alto: Marquinhos
 Trombone: Moisés Nascimento
 Arranjo: Djavan e Luiz Avellar
 Produção: Djavan e Mayrton Bahia

Andamento: aproximadamente 102 bpm (gravado sem metrônomo)

Fórmula de compasso: binário 2/4

Duração: 3:21

Tessitura:



Figura 59: tessitura da linha de baixo de *Êxtase*

Êxtase é o samba mais rápido entre os escolhidos para análise nesta pesquisa, com andamento aproximado de 102 BPM. A canção se inicia com uma frase de contrabaixo sobre uma convenção com acordes dominantes descendendo cromaticamente até a tonalidade da música, *sol maior*.

Figura 60: frase de baixo na introdução de *Êxtase* (compassos 1 a 4, minutagem 0:00 a 0:04)

Na entrevista *Roda Viva com Sururu de Capote*, realizada pelo perfil “*Bloco Flor de Lis*” no *Youtube*⁵⁷, Téo Lima comenta a frase de Sizão na introdução de *Êxtase*.

Eu me lembro que a base era sempre isso, era batera e baixo, né? (...) O Djavan puxava pra mim, eu e o Sizão. Eu procurava o chão ali e o Sizão saía doido, bicho. Saía incendiando. Sizão era maluco como

⁵⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2UjflNHgtB0>>. Acessado em 20/03/2023.

sempre, tocando pra cacete! (...) Êxtase, ele já entra solando antes, sem saber como é que era. (LIMA, 2020)

Na levada da parte A, Sizão conduz a levada de samba-funk na maior parte do tempo em semicolcheias e utilizando colcheias e colcheias pontuadas para criar variações e acentuar algumas sincopas. Outra característica é o uso das notas mortas (representadas em vermelho na próxima figura) que são abafadas pela mão esquerda resultando em um som mais percussivo do que melódico. Nos compassos 10 e 14 podemos perceber um *lick* que ele cria sobre o acorde de E7 e que volta a aparecer ao longo da música, a maioria das vezes com pequenas variações. Em azul, vemos como ele utiliza cromatismos ascendentes para chegar na tônica e na terça do acorde de E7(#9), em um fraseado característico do *blues*.

Figura 61: trecho da levada de samba-funk da parte A de Êxtase (compassos 9 a 16, minutagem 0:08 a 0:18)

Na parte B a levada se altera para um samba e, assim como nas outras músicas analisadas, ele adota uma levada mais padrão com a figura de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, fazendo algumas variações que ajudam a demarcar a quadratura (em azul). No segundo tempo do compasso 46 ele faz uma preparação utilizando um acorde de Am7 (tônica e sétima) para descender de forma diatônica até o acorde de Gm do compasso 47 (em vermelho). Em verde, nota-se que o baixo toca a sétima maior sobre o acorde de Gm(7M), enfatizando a dissonância. Fica evidente também que durante toda a parte B Sizão faz a levada padrão, alternando entre tônica e quinta, tocando a tônica, ora na oitava abaixo, ora na oitava acima.

Figura 62: trecho da levada de samba da parte B1 de *Êxtase* (compassos 45 a 56, minutagem 0:51 a 1:04)

Na parte C1, nos compassos 65 e 66 ele deixa a corda *mi* soando e utiliza harmônicos para criar acordes, tocando a nona aumentada e a sétima de E7(#9) (abaixo, em vermelho). Logo depois, nos compassos 69 ao 72 utiliza acordes, alternando entre sétimas e terças dos acordes (em azul).

Figura 63: acordes no baixo da parte C1 de *Êxtase* (compassos 65 a 72, minutagem 1:14 a 1:23)

No refrão, a levada de samba-funk retorna e a harmonia inicia um ciclo de quatro compassos que, a cada repetição, desce meio tom. Sizão cria frases melódicas (em vermelho na figura abaixo) no terceiro e no quarto compassos de cada ciclo.

Figura 64: baixo no refrão de *Êxtase* (compassos 73 a 88, minutagem 1:23 a 1:42)

Na figura abaixo transcreveu-se o *groove* de bateria do início do refrão e se vê que o baixo executa as frases melódicas mencionadas na figura anterior, sem deixar de tocar as tônicas dos acordes junto com a célula rítmica do bumbo (em azul).

Figura 65: levada de samba-funk de baixo e bateria no refrão de *Êxtase* (compassos 73 a 80, minutagem 1:23 a 1:32)

A levada de samba-funk acima é utilizada em toda a música (representada em verde na figura abaixo), exceto na parte B, onde a levada muda para um samba (em roxo). Abaixo, a onda sonora e a representação gráfica da forma de *Êxtase*.



Figura 66: onda sonora de *Êxtase*, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas

2.2.5 Discussão sobre o álbum *Seduzir*

Nas três canções analisadas do álbum *Seduzir* (*Pedro Brasil, Jogral e Êxtase*) percebe-se que as linhas de baixo de Sizão são extremamente ricas em detalhes: além de cumprir a função do contrabaixo de dar sustentação rítmica e harmônica, ele embeleza e ornamenta o arranjo com melodias, contrapontos, acordes e diversos tipos de variações de timbre (através de técnicas como *slap* e harmônicos). Em comparação ao álbum anterior (*Alumbramento*), nota-se que Sizão está ainda mais solto, colocando o baixo como um instrumento de destaque dentro do arranjo. As levadas de baixo e bateria dos três sambas deste álbum também mostram o entrosamento de Sizão com Téo Lima, que criam juntos uma concepção de levada de samba e samba-funk bastante característica e particular.

No caso de Téo Lima, uma das características mais marcantes e particulares é a levada de samba-funk, como por exemplo a da música *Êxtase* (transcrita abaixo) onde se observa que há um padrão que se repete a cada dois compassos. O bumbo nunca toca o primeiro tempo, mas toca a última semicolcheia antecipando o tempo 1 do próximo ciclo (em azul). A caixa é tocada no segundo tempo de cada compasso, ou, se pensar em um compasso quaternário, ter-se-á a caixa característica do *pop/funk* tocando nos tempos 2 e 4 (em vermelho).



Figura 67: levada de samba-funk na bateria tocada por Téo Lima na música *Êxtase*

Analisando a levada de *Jogral*, vê-se que há uma inversão no segundo compasso do ciclo (figura abaixo) em relação à levada de *Êxtase*. O bumbo é tocado no segundo tempo do segundo compasso (em azul) e a caixa é tocada na última semicolcheia do segundo compasso (em vermelho), dando uma sensação de que a levada está invertida.

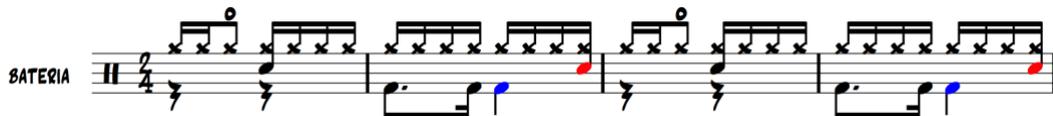


Figura 68: levada de samba-funk na bateria tocada por Téo Lima na música *Jogral*

Nas músicas do álbum *Seduzir*, viu-se que as linhas de baixo são bastante densas, com poucas notas longas ou pausas. Nas frases e melodias aparecem diversas figuras rítmicas em semicolcheias, como demonstra a figura abaixo.



Figura 69: figuras rítmicas utilizadas por Sizão nas levadas de samba e samba-funk

Através da escuta dos baixos gravados por Sizão nos álbuns *Alumbramento* e *Seduzir*, é possível perceber alguns dos baixistas que o influenciaram. Em alguns momentos, principalmente quando está conduzindo samba, suas linhas remetem à levada percussiva de samba de Luizão Maia. Em outros, o timbre do instrumento com as frequências médias levemente realçadas e a condução utilizando semicolcheias grande parte do tempo, nos remete à sonoridade de Jaco Pastorius, uma das grandes influências de Sizão. É evidente que outros músicos também poderiam entrar nesta lista, porém os citados acima são as referências mais perceptíveis e foram mencionados em inúmeras entrevistas dadas por Sizão. Em sua entrevista a Haick⁵⁸, Sizão conta mais detalhes, citando Jaco e Luizão.

Aí de repente aparece um cara chamado Jaco Pastorius, né? Eu falei, vem esse cara mudar o som de novo, tudo de novo. Aí eu fazia uma comparação com o futebol, né? Porque o Luizão era zagueiro, era o zagueiro central, aqueles que ficavam na área, e o Jaco, ele jogava de libero. Então ele cumpria toda aquela função de sustentação da música, né? De unir a parte rítmica com a parte harmônica, mas ele ia lá fazer gol de cabeça também, o tempo todo (...) enfim, é claro que essas coisas vão mexendo com a gente, você vai mudando a tua cabeça, a tua maneira de tocar. (...) Ele trouxe o instrumento pra frente, né? O baixo saiu de lá de trás. Virou um instrumento que podia muito bem ser solista, né? Ele mudou essa concepção (MACHADO apud HAICK, 2019).

⁵⁸ Disponível em <<https://masterclassosm.com.br/sizao>> Acessado em 10/02/2020.

Ainda sobre as referências, Sizão comenta sobre a importância de incorporar elementos de outros instrumentistas ao seu modo de tocar.

Sei lá, uma voz me dizendo: “você não é o Jaco, bicho”. Não adianta que você não é o cara e você não vai tocar que nem ele. Claro, você incorpora alguns elementos, alguns *licks*, algumas coisas assim que valem a pena, mas não só dele, de outros caras e tal. Que na hora que você executa aquilo, passa a ser seu, (...) são coisas que passam a fazer parte da tua linguagem (MACHADO apud HAICK, 2019).

Ainda que se possa identificar a influência de outros baixistas na maneira de tocar de Sizão, vê-se pelo seu comentário e pelo que se escuta em suas performances que ele busca incorporar elementos ao seu modo de tocar sem perder a originalidade. Nota-se também que ele procura fazer com que o contrabaixo tenha um papel de maior protagonismo dentro do arranjo, ou, se aproveitarmos a metáfora utilizada por ele, fazer muitos “gols de cabeça”.

É importante citar outro baixista norte-americano que influenciou não apenas Sizão, mas também Jaco Pastorius, e que também buscava dar mais protagonismo ao contrabaixo dentro do arranjo. James Jamerson ficou conhecido por criar uma nova linguagem no baixo elétrico em inúmeras gravações antológicas⁵⁹ que fez pela gravadora *Motown* nas décadas de 1960 e 70. Suas linhas de baixo eram inconfundíveis, “ele não seguia tendências, ele as criava”, e por isso foi um dos grandes responsáveis por criar o “som da *Motown*”. Na citação abaixo, Licks utiliza a palavra “*busy*” para descrever as linhas de baixo de Jamerson, termo que também se aplicaria muito bem às linhas de Sizão.

Do nada, James começou a tocar quase como se ele fosse o solista principal. Ainda mais incrível foi sua capacidade de tocar linhas de baixo extremamente movimentadas sem atrapalhar os vocalistas (LICKS, 1989, p. 38, tradução nossa⁶⁰).

Apesar de ser possível perceber as influências de Sizão através da escuta, é muito difícil demonstrá-las graficamente. Escutando o trecho abaixo, extraído da parte A2 de *Êxtase*, percebe-se uma semelhança de fraseado e timbre com algumas linhas famosas de Jaco Pastorius, como por exemplo o *groove* da música *The Chicken*. O timbre do baixo utilizado por Sizão⁶¹ se assemelha ao de um baixo fretless, como o utilizado por Jaco. As sincopas nos

⁵⁹ Alguns exemplos são *What's going on* (Marvin Gaye, 1971), *For once in my life* (Stevie Wonder, 1968) e *Darling Dear* (Jackson 5, 1970).

⁶⁰ *Out of nowhere, James started playing almost as if he was the featured soloist. Even more amazing was his ability to play extremely busy bass lines without getting in the way of the vocalists.*

⁶¹ Naquela época Sizão utilizava um baixo com trastes de fabricação italiana da marca *Gheron*.

compassos 36 e 37 e o uso de notas mortas em diversos momentos do *groove* são outros detalhes bastante utilizados por Jaco.

Figura 70: trecho da parte A2 de *Êxtase* (compassos 35 a 39, minutagem 0:39 a 0:45)

No final da parte A1 de *Êxtase* o acorde de A7(9) também se repete por quatro compassos, porém, ao contrário do que vimos no exemplo anterior, Sizão opta por uma condução de samba mais linear e mais parecida com as levadas de Luizão. Essa mudança de levada do baixo que ocorre neste momento ajuda a criar a sensação de término da parte A para dar início a parte A2, que ocorre logo após a convenção do compasso 24.

Figura 71: parte final do A1 de *Êxtase* (compassos 20 a 24, minutagem 0:21 a 0:27)

Apesar de construir linhas de baixo bastante improvisadas, nota-se que Sizão repete algumas ideias no decorrer de suas performances. Na música *Pedro Brasil* temos seis repetições da parte A, e Sizão cria variações para cada uma das repetições. Abaixo estão os quatro compassos iniciais de todas as repetições da parte A em uma mesma figura, para efeito de comparação. Em vermelho, verde e roxo, alguns momentos em que ideias são repetidas de forma idêntica.

Figura 72: 4 compassos iniciais da linha de baixo das 6 repetições da parte A de Pedro Brasil

Outro recurso bastante utilizado por Sizio é deixar uma nota soando e tocar outra frase por cima, sendo que em algum ponto os sons se sobrepõem formando um acorde. No exemplo abaixo, em *Pedro Brasil*, ele toca uma frase aguda e deixa a nota *sol#* (em vermelho) soando, para depois tocar a nota *mi* (em verde) na cabeça do compasso seguinte, formando um acorde de E7 (ele toca a tônica e terça).

Figura 73: trecho de Pedro Brasil onde Sizio usa acordes no baixo (compassos 22 a 25, minutagem 0:53 a 0:59)

2.3 As linhas de baixo do álbum *Luz*

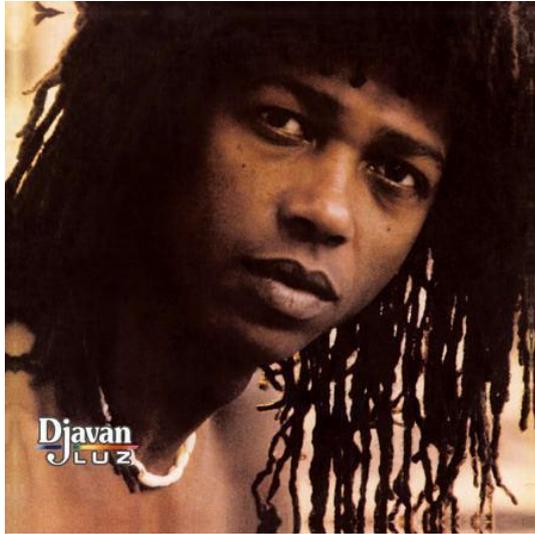


Figura 74: capa do álbum *Luz*⁶²

Luz (1982), o quinto álbum de Djavan, foi o primeiro a ser produzido e gravado nos Estados Unidos e pode ser considerado, por diversos motivos, um dos álbuns mais marcantes da carreira de Djavan. Lançado pela CBS (futura *Sony Music*), foi o disco que fez com que o cantor tivesse vendas significativas pela primeira vez em sua carreira, vendendo aproximadamente 500 mil cópias, mais do que os quatro álbuns anteriores somados. Para se ter ideia, *Seduzir* (1981) vendeu aproximadamente 30 mil cópias.

...apesar de sua produção já ser considerável no meio artístico até a virada das décadas de 1970/1980, é em meados dos 1980 e conseqüentemente após *Luz* que ele surge sistematicamente ao lado dos artistas de catálogo da MPB (HAUERS, 2017, página 155).

Em sua dissertação de mestrado *Hibridismos no álbum Luz*, Hauer (2017) demonstra detalhadamente o processo de produção deste álbum. Produzido pelo norte-americano Ronnie Foster, as faixas do álbum foram gravadas por músicos brasileiros e norte-americanos. A banda de base americana tinha Harvey Mason na bateria e Abraham Laboriel no contrabaixo elétrico, enquanto a banda brasileira era formada pelos músicos da *Sururu de Capote*.

Percebe-se em observação que ocorreu uma opção pela *Sururu de Capote* como banda de base/estúdio sobretudo, e somente, nos sambas híbridos: “Capim” e “Minha irmã”. O fator é considerável na

⁶² Disponível em <<https://djavan.com.br/discografia/>>. Acessado em 15/07/2019.

linguagem rítmica necessária à execução do gênero samba, mesmo que aqui já contando com elementos de hibridação (HAUERS, 2017, página 77).

Como visto anteriormente o álbum *Seduzir* foi produzido pelo próprio Djavan. Os arranjos eram concebidos coletivamente e todos tinham bastante liberdade de criação. Em *Luz*, com a mudança de gravadora e a produção norte-americana de Ronnie Foster, o processo de gravação mudou completamente. A música *Capim*, que será analisada neste capítulo, foi arranjada previamente por Moacir Santos, que sempre foi um dos grandes ídolos de Sizaõ. Nas análises que se seguem, ver-se-á se tais mudanças no processo criativo tiveram impacto na performance, não só de Sizaõ, mas também dos outros músicos da *Sururu de Capote*.

2.3.1 *Capim*

Intérprete: Djavan
 Autor: Djavan/Aldir Blanc
 Gravadora CBS
 Álbum: Luz
 Faixa: 4
 Ano: 1982
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão Acústico: Djavan
 Baixo: Sizaõ Machado
 Bateria: Téó Lima
 Piano Yamaha CP30 e Yamaha CS80: Luiz Avellar
 Percussão: Café
 Voz: Moacir Santos
 Sax Soprano: Zé Nogueira
 Sax Tenor e Flauta: Marquinhos
 Trombone de Pisto: Moisés Nascimento
 Trombone de Vara: Raul de Souza
 Sax Soprano e Flauta: Steve Kujala
 Teclados: Ronnie Foster
 1º Violino: Moacir Santos
 Arranjos: Djavan, *Sururu de Capote* e Moacir Santos
 Produção: Ronnie Foster

Andamento: aproximadamente 86 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 4:17
 Tessitura:

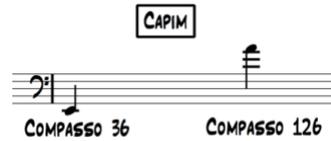


Figura 75: tessitura da linha de baixo de *Capim*

A música *Capim* começa com um *slide* descendente no baixo elétrico em anacruse dando início a um ciclo harmônico de quatro compassos que se repetirá por toda a introdução e início da parte A. Nessa introdução, apenas o violão toca a levada de samba, enquanto baixo e bateria colocam alguns elementos do *groove* de samba-funk, deixando para entrar com uma levada mais completa apenas na parte A. No caso do contrabaixo, Sizão toca uma figura rítmica em *Slap (Thumb)* a cada dois compassos, dobrando com o bumbo e deixando sempre um compasso de pausa entre as figuras rítmicas. A bateria toca apenas o bumbo e o chimbal. Essa levada posteriormente volta a aparecer em um momento que decidiu-se chamar de *Special*⁶³ e no solo de *moog* do final da música.

Figura 76: linha de baixo e bateria na Introdução de *Capim* (compassos 1 ao 5, minutagem 0:00 a 0:17)

No início da parte A, com a harmonia idêntica a da introdução se mantendo por mais 16 compassos, o baixo e a bateria iniciam a levada de samba-funk. Assim como nas músicas analisadas dos álbuns anteriores, em *Capim* também ocorre uma alternância entre o samba e o samba-funk. A cada dois compassos a última semicolcheia do compasso é acentuada no contrabaixo (em vermelho na figura abaixo), tocando de forma antecipada a tônica do compasso seguinte.

⁶³ O termo *Special* é utilizado para dar nome a uma parte da música onde ocorre algo especial, como por exemplo um solo orquestrado (como é o caso da música *Capim*, cujo arranjo foi escrito por Moacir Santos).

Figura 77: baixo e bateria da parte A de Capim (compassos 10 ao 17, minutagem 0:23 a 0:34)

Na parte B a levada muda para um samba e o baixo assume uma linha mais ligada, com menos *staccati*, fazendo a levada de samba e acentuando convenções e antecipações de acordes junto com os outros instrumentos (em vermelho na figura abaixo)⁶⁴. No compasso 36 ele utiliza dois harmônicos sobre Bm7(11), deixando a nota *si* grave soando e depois tocando as notas *lá* e *ré* em harmônicos, respectivamente a 7^a e a 3^am do acorde.

Figura 78: baixo da parte B de Capim (compassos 26 ao 37, minutagem 0:45 a 1:02)

Na parte C a levada muda para um samba-funk, mas com uma linha de baixo e bateria diferente da parte A. Neste trecho a bateria faz um *groove* sem antecipações, tocando o tempo 1 no bumbo em todos os compassos, enquanto o baixo toca notas mais ligadas, sem os *staccati* da parte A.

⁶⁴ No compasso 37 optou-se por cifrar como um Bb7(#11) apesar de Sizão tocar um *mizão* pois nota-se que ele optou por uma inversão do baixo, já que no B2 e B3 ele toca a nota *si* sob o mesmo acorde.

Figura 79: baixo e bateria da parte C de *Capim* (compassos 38 ao 47, minutagem 1:02 a 1:16)

No arranjo de *Capim* o baixo e bateria fazem quatro levadas diferentes, como demonstra a figura abaixo. Conforme visto anteriormente, primeiro temos a levada de samba-funk da IN1. Essa levada se repete posteriormente no *special* e no solo de *moog* (em azul). Em segundo lugar temos o samba-funk da parte A1, que se repetirá nas partes A2 e A3 (em verde). Na parte B1 temos a terceira levada, um samba que se repetirá em B2 e B3 (em roxo). E finalmente a quarta levada, um samba-funk da parte C1, que se repete em C2 e C3.

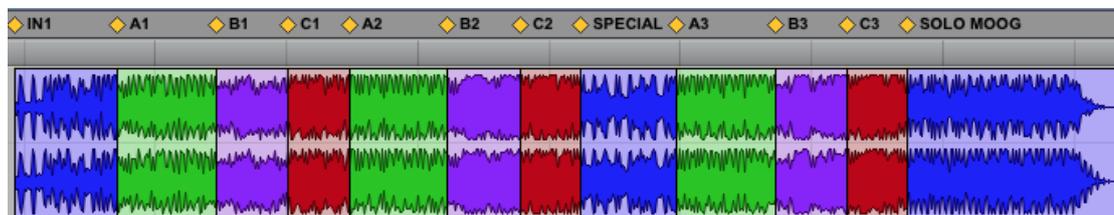


Figura 80: onda sonora de *Capim*, com a demonstração gráfica da forma da música e a alternância das levadas

No trecho final da música, a harmonia de quatro compassos da introdução fica se repetindo diversas vezes sobre o solo de *moog* e Sizão começa a fazer algumas frases em *Slap* (em vermelho) no quarto compasso de cada ciclo. A nota indicada com um P entre parênteses é tocada utilizando o indicador da mão direita puxando a corda (*Pop*).

Figura 81: baixo na parte final de Capim (compassos 144 ao 155, minutagem 3:46 a 4:02)

2.3.2 Minha irmã

Intérprete: Djavan

Autor: Djavan

Gravadora CBS

Álbum: Luz

Faixa: 10

Ano: 1982

Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão Acústico: Djavan

Baixo: Sizão Machado

Bateria e Timbales: Téo Lima

Piano Rhodes e Yamaha CS80: Luiz Avellar

Congas e cowbell: Café

Sax Soprano: Zé Nogueira

Sax Tenor: Marquinhos

Trombone de Pisto: Moisés Nascimento

Trombone de Vara: Raul de Souza

Trompete: Larry Hall

Hammond B3: Ronnie Foster

Violinos: Gerry Vinci (spalla), Sheldon Sanon, Ron Clark, Nate Ross, George Kast, Anatole Kaminsky, Marshall Sosson, Karen Jones, Assa Drori, Brenton Banks, Harry Bluestone e Stam Plummer

Violas: Alan Harshman, Dave Schartz, Virginia Majewski, Linn Subotnick

Cellos: Fred Seykora, Earl Madison, Barbara Badgley, Ray Kelly

Arranjo de base: Djavan e *Sururu de Capote*

Arranjo de metais e regência: Luiz Avellar

Produção: Ronnie Foster

Andamento: aproximadamente 108 bpm (gravado sem metrônomo)

Fórmula de compasso: binário 2/4

Duração: 2:08

Além de *Capim*, o único samba do álbum *Luz* é a música *Minha irmã*, última faixa do disco. Este samba é o único entre os fonogramas escolhidos para análise que tem a linha de baixo toda tocada em *Slap*, conforme transcrito abaixo. As letras em parênteses indicam a técnica utilizada, seguindo o sistema de notação de Liebman (1992).

The image shows a musical score for the bass line and harmony of the song 'Minha irmã'. The bass line is written in bass clef, 2/4 time, and key of D major. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) shows a bass line with techniques (T), (P), (T) (H) (T), (P), (T) (T) (H) (T), (P), (T) (H) (T). The harmony is in treble clef, showing chords Ema7, D7(b9), and D7(b9). The second system (measures 5-8) shows a bass line with techniques (P), (T) (H) (T), (T) (H) (T), (P), (T) (H) (T). The harmony is in treble clef, showing chords Ema7, D7(b9), and D7(b9). The third system (measures 9-12) shows a bass line with techniques (H), (T) (T) (H) (T), (P), (T) (H) (PO) (T). The harmony is in treble clef, showing chords Ema7, A7(d3), D7(b9), G7(d3), B7(b9), and Ema7.

Figura 82: trecho da linha de baixo tocada em *Slap* por Sizão na música *Minha irmã*

(T) *Thumb*: bater com o polegar da mão direita na corda.

(P) *Pop*: puxar a corda utilizando o dedo indicador da mão direita, resultando em um som estalado de curta duração.

(H) *Hammer-on*: consiste em tocar a nota utilizando apenas a mão esquerda, descendo o dedo até a corda velozmente fazendo-a soar sem o auxílio da mão direita.

(PO) *Pull-off*: consiste em puxar a nota com um dedo da mão esquerda enquanto outro dedo da mesma mão pressiona a nota a ser tocada. No caso do compasso 10 acima, o dedo anelar da mão esquerda, após tocar a nota *do#* em *Hammer-on*, puxa a corda, fazendo-a soar enquanto o dedo indicador pressiona a nota *si* (indicada com *po*).

2.3.3 Discussão sobre o álbum *Luz*

Conforme visto anteriormente, o álbum *Luz* teve uma produção bastante diferente dos álbuns anteriores, com arranjos escritos previamente e uma concepção menos improvisada do

que *Seduzir* e *Alumbramento*. Ao comparar a linha de baixo da música *Capim* com os baixos dos dois álbuns anteriores, nota-se que Sizão toca de uma maneira diferente, um pouco mais contida, já que está tocando de acordo com o arranjo escrito por Moacir Santos. Enquanto vemos um início com frases e solos de baixo em *Êxtase* e *Jogral*, em *Capim* a linha de baixo se inicia apenas com acentos juntos ao bumbo da bateria.

Apesar de Sizão estar tocando sobre um arranjo mais definido, no decorrer da canção nota-se que ele procura fazer variações sobre a levada de baixo. Ao comparar a primeira exposição da parte A (o A1, que foi analisado anteriormente) com o A3, se observa que o baixo ornamenta a condução utilizando frases diferentes a cada repetição, mas sem deixar de tocar os acentos principais (ou o que poderia ser chamado de “obrigações” do instrumento).

Na figura abaixo temos em vermelho os acentos do contrabaixo que coincidem com o bumbo e a caixa da bateria. Em azul, as tercinas tocadas pelo baixo ajudam a demarcar o final da parte A e a entrada do B.

The figure displays a musical score for bass and drums across four systems, corresponding to measures 94, 98, 102, and 106. Each system includes a bass line (BAIXO) and a drum line (BATERIA). The bass line features various chords (F_{MAT}7, F^o, G_M7, C⁷(9)) and rhythmic patterns. Red accents on the bass notes indicate synchronization with the drum kit. Blue triplets are used to mark the end of section A and the beginning of section B. The drum line shows a consistent pattern of bass drum and snare hits.

Figura 83: baixo e bateria no A3 de *Capim* (compassos 94 ao 109, minutagem 2:31 a 2:53)

Após a análise das músicas do álbum *Luz* pôde-se perceber que, ainda que esteja tocando sobre um arranjo pré-concebido, Sizão segue tocando à sua maneira e imprimindo sua personalidade nas linhas de baixo. Com relação à técnica do instrumento, observa-se que ele continua usando alguns de recursos característicos, nos moldes do que fez nos discos

anteriores, buscando sonoridades diferentes utilizando acordes no contrabaixo, harmônicos e *Slap*.

3 CAPÍTULO III – LUIZÃO MAIA, O PONTO DE PARTIDA

O baixista Luizão Maia é, sem dúvida alguma, o ponto de partida para qualquer estudo sobre a incorporação do baixo elétrico ao samba. Por ter tocado em uma infinidade de gravações em uma época onde o baixo elétrico estava apenas começando a ser utilizado nos ritmos brasileiros, acabou se tornando uma referência e criando “uma linguagem brasileira para o instrumento”, destacando-se também pela “forma percussiva” de tocar, baseando-se nos instrumentos de percussão (CASTANHEIRA, 2016, p48).



Figura 84: Luizão Maia⁶⁵

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1949, Luizão teve seu primeiro contato com o violão aos 13 anos de idade e, posteriormente aos 15, passou para o contrabaixo acústico (BECK, 2021, pg. 76) (MARAGNO, 2008). Iniciou sua carreira profissional com o contrabaixo acústico em 1964, tocando com Tânia Maria e Chico Batera e logo começou a ser requisitado para shows e gravações. Em 1966, em busca de uma sonoridade mais pesada e

⁶⁵ Foto disponível em <<https://musicosmos.com.br/luizao-maia-icone-do-contrabaixo-brasileiro/>>. Acessado em 20/04/2023

definida, adotou o baixo elétrico como seu instrumento principal e em poucos anos se tornou o baixista mais requisitado para gravações e shows. Tocou e gravou com uma infinidade de artistas e músicos brasileiros e estrangeiros, e sua discografia é tão extensa que é difícil encontrá-la na íntegra⁶⁶. No início da década de 1970 começou a tocar com Elis Regina, um dos seus trabalhos mais marcantes e que durou 13 anos, até a morte da cantora em 1982.

As pesquisas científicas mais importantes sobre Luizão até o momento, de Beck (2021) e Castanheira (2016), ressaltam o seu pioneirismo no uso do contrabaixo elétrico no samba. Segundo Beck, Luizão adotou “de forma pioneira o baixo elétrico num contexto em que predominava o uso do acústico, colocou seu toque musical único, cheio de swing e balanço com efeitos percussivos e muita educação musical”.

Em 1994 Luizão sofreu um acidente vascular cerebral e ficou com os movimentos do lado direito do corpo debilitados (MARAGNO 2008). Mudou-se para o Japão com sua esposa e iniciou uma série de tratamentos de reabilitação. Desenvolveu uma técnica parecida com o *tapping* para tocar baixo utilizando apenas a mão esquerda, o que o manteve trabalhando até o seu falecimento em 2005, aos 55 anos de idade, vítima de um terceiro AVC.

3.1 Um estudo comparativo entre as performances de Sizão Machado e Luizão Maia

Após a escuta dos sambas gravados por Sizão Machado e Luizão Maia nos cinco primeiros discos de Djavan, é possível notar a diferença entre suas performances e a maneira distinta como abordam a criação de uma linha de baixo. Obviamente alguma diferença já era esperada por se tratar de músicos diferentes, interagindo com bandas diferentes⁶⁷, pelas distinções intrínsecas de cada composição e da produção de cada fonograma/álbum.

Nas análises que se seguem, comparar-se-ão as performances dos dois baixistas em seus aspectos técnicos e criativos, além de se discutir o “produto final” resultante dessas duas vertentes de instrumentistas. É importante lembrar que em momento algum a comparação entre as performances dos dois baixistas pretende hierarquizá-los, mas sim identificar e compreender as semelhanças e diferenças entre os dois. As análises das músicas gravadas por Luizão seguirão um fluxo diferente do adotado nas análises de Sizão, já que o objetivo é

⁶⁶ Freitas (2012) disponibiliza a discografia de Luizão em seu blog e a lista de discos gravados aumenta por conta de contribuições de seus leitores. Disponível em <http://buziosbossablog.blogspot.com/2012/01/luizao-maia-contrabaixo-brasil.html>. Acessado em 01/05/2023.

⁶⁷ Os músicos que tocaram com Luizão nos primeiros dois álbuns não são os mesmos que gravaram com Sizão a partir do terceiro álbum

apontar os aspectos idiossincráticos de cada baixista. Ao invés de analisar cada música como um todo, se buscarão em cada uma delas aspectos marcantes e passíveis de comparação. Inicialmente serão abordados dois aspectos: densidade e tessitura. Ainda que de início possam parecer ter um viés demasiadamente técnico, estes nos ajudarão a entender algumas características relevantes das levadas de baixo.

3.1.1 Densidade das linhas de baixo

Um dos aspectos onde fica mais evidente a diferença entre as linhas de baixo de Sizão e Luizão nas músicas analisadas nesta pesquisa é a quantidade de notas por compasso, ou densidade. Tal diferença pode ser percebida, tanto através da escuta, como visualmente, nas transcrições. Abaixo temos um trecho do início de *Flor de Lis*, gravada por Luizão, onde se percebe que ele utiliza a figura de semínimas, ou seja, duas notas por compasso. Nota-se que aos poucos Luizão começa a colocar mais notas na levada, gradativamente incorporando outras figuras rítmicas até chegar ao ápice do arranjo: o refrão.

Figura 85: trecho da linha de baixo de Luizão Maia em *Flor de Lis* (compassos 9 ao 16, minutagem 0:12 a 0:24)

No caso das músicas gravadas por Sizão, vê-se que há a mesma preocupação com a construção de uma linha que cresça gradativamente, porém, desde o início das canções ele faz uma levada com mais subdivisões, portanto, com maior densidade. O trecho da parte B de *Tem boi na linha* é um exemplo de uma levada de Sizão menos densa. Note-se que ele toca apenas semínimas no primeiro compasso, mas que, a partir do segundo compasso, já acrescenta a figura de colcheia pontuada seguida de semicolcheia.

Figura 86: trecho da linha de baixo de Sizaõ Machado em *Tem boi na linha* (compassos 26 ao 33, minutagem 0:30 a 0:40)

Na tabela abaixo inserimos dados coletados através do *software* Sibelius, que foi utilizado para transcrever as linhas de baixo desta pesquisa. Além do nome de cada fonograma e do baixista e ano de lançamento, inseriu-se a quantidade de compassos⁶⁸ e a quantidade total de notas tocadas em cada música. Posteriormente calculou-se a média de notas por compasso, lembrando que se trata apenas de compassos binários.

| Música | Baixista/Ano | Quantidade de compassos | Quantidade total de notas | Média de notas por compasso |
|------------------|--------------|-------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| Flor de Lis | Luizão/1976 | 156 | 459 | 2,94 |
| Fato consumado | Luizão/1976 | 113 | 459 | 4,06 |
| Serrado | Luizão/1978 | 173 | 728 | 4,20 |
| Samba dobrado | Luizão/1978 | 127 | 530 | 4,17 |
| Tem boi na linha | Sizaõ/1980 | 123 | 557 | 4,52 |
| Aquele um | Sizaõ/1980 | 125 | 668 | 5,34 |
| Pedro Brasil | Sizaõ/1981 | 170 | 896 | 5,27 |
| Jogral | Sizaõ/1981 | 94 | 474 | 5,04 |
| Êxtase | Sizaõ/1981 | 159 | 775 | 4,87 |
| Capim | Sizaõ/1982 | 143 | 542 | 3,79 |

Tabela 7: densidade das linhas de baixo de Sizaõ e Luizão

Nota-se que todas as músicas gravadas por Sizaõ nos álbuns *Alumbramento* (1980) e *Seduzir* (1981) apresentam a maior média de notas por compasso, o que confirma numericamente a sensação percebida primeiramente através da escuta. Outro fator que contribui bastante para essa alta densidade é o fato destas músicas terem algumas partes onde ocorre a levada de samba-funk, com uma quantidade enorme de figuras em semicolcheia. Na música *Capim*, vemos que a densidade é bastante discrepante com relação às outras músicas

⁶⁸ Esses números são vistos através do plug-in *statistics* contidos no *Sibelius* e o número de compassos contabiliza apenas os compassos onde há ao menos uma nota escrita, por isso os compassos de pausa que aparecem em algumas músicas não são contabilizados.

gravadas por Sizão, o que pode ser explicado pelo fato de se tratar de um arranjo pré-concebido, com uma introdução onde Sizão faz apenas acentos junto aos bumbos. Das músicas gravadas por Luizão, três delas tem aproximadamente quatro notas por compasso, pelo fato de Luizão tocar a levada padrão em grande parte do tempo (duas notas por tempo). Em *Flor de Lis*, essa média diminui bastante pois ele conduz em semínimas nas partes A e introdução.

Apesar de serem resultados numéricos, ajudam a demonstrar que a concepção dos dois baixistas é distinta. Apesar desta pesquisa não vislumbrar a análise de outras gravações de ambos, através da escuta de fonogramas não incluídos neste trabalho pôde-se perceber que, independentemente dos contextos onde estão inseridos, Sizão e Luizão abordam a criação das linhas de baixo de forma diferente.

3.1.2 Tessitura

Ao comparar as tessituras utilizadas por Luizão e Sizão em todas as músicas transcritas, pôde-se observar uma importante diferença na performance dos dois baixistas. Na região grave ambos utilizam toda a extensão do instrumento, passando em algum momento pelo *mizão*⁶⁹. A diferença está na região mais aguda do contrabaixo, que é alcançada em todas as músicas por Sizão. Enquanto Luizão utiliza no máximo duas oitavas do instrumento, Sizão chega à terceira oitava em todas as canções analisadas.

A figura abaixo mostra a tessitura de um contrabaixo elétrico de quatro cordas, que pode apresentar pequenas alterações de instrumento para instrumento dependendo da marca e do modelo. Tomou-se como exemplo um *Fender Jazz Bass* da década de 70 para essa notação⁷⁰. A tessitura deste *Jazz Bass* vai da nota E1 até a nota Eb⁴⁷¹.

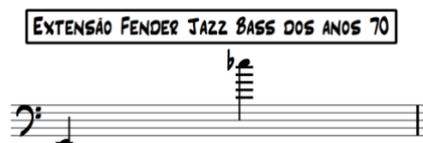


Figura 87: tessitura de um baixo elétrico Fender Jazz Bass da década de 1970

⁶⁹ *Mizão* é a palavra frequentemente usada para se referir à primeira corda do contrabaixo, que é a nota *mi* mais grave do instrumento.

⁷⁰ O contrabaixo é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, todo som escrito soa uma oitava abaixo.

⁷¹ Como existem diferentes notações para o *dó central*, estamos considerando o C4 como *dó central* (frequência de 261.6 Hz).

Na figura abaixo temos as tessituras das músicas tocadas por Luizão, com a nota mais grave e a mais aguda utilizadas em cada música e o compasso onde essas notas são tocadas (em algumas músicas essas notas aparecem mais de uma vez no decorrer da música). Veja-se que, em *Fato Consumado*, Luizão não passa de uma nota B2.

TESSITURA MÚSICAS LUIZÃO

The figure shows four musical staves, each representing a different song. Above each staff is a box with the song title. Below each staff, two notes are marked with their respective compass numbers:

- FLOR DE LIS**: Compasso 30 (lowest note) and Compasso 50 (highest note).
- FATO CONSUMADO**: Compasso 10 (lowest note) and Compasso 40 (highest note).
- SERRADO**: Compasso 5 (lowest note) and Compasso 9 (highest note).
- SAMBA DOBRADO**: Compasso 15 (lowest note) and Compasso 123 (highest note).

Figura 88: tessitura das músicas analisadas gravadas por Luizão Maia

Nas quatro músicas gravadas por Luizão, a nota mais aguda utilizada por ele é um E3. Isso ocorre no compasso 123 da canção *Samba dobrado*, onde ele faz uma hemíola⁷² na região aguda. Este é o único momento encontrado nas quatro músicas analisadas onde Luizão deixa de fazer a levada, ainda que por um tempo curtíssimo, para tocar uma frase na região aguda.

The figure shows a musical staff for the bass line of *Samba dobrado*, starting at measure 121. The staff is labeled 'FINAL' and contains five measures. Below the staff, the following chord symbols are written: C#M7(b9), F#7(b9), A7(b9), D#M7(b9), and G#M7. The notation includes a double bar line after the third measure and a repeat sign after the fourth measure.

Figura 89: trecho da linha de baixo de Luizão Maia em *Samba dobrado* (compassos 121 ao 125, minutagem 3:09 a 3:17)

Já na figura abaixo vê-se que na música *Jogral* Sizão utiliza até uma nota B3, uma oitava acima da tessitura utilizada por Luizão em *Fato Consumado*. Em todas as músicas transcritas, Sizão chega pelo menos até a nota F3.

⁷² Luizão faz uma sobreposição métrica, repetindo um motivo melódico de 3 notas sobre a figura de semicolcheia.

TESSITURA MÚSICAS SIZÃO

The figure displays six musical staves, each representing a different piece by Sizaó. Each staff shows a specific note on a bass clef staff, with a box above it indicating the piece name and a label below indicating the measure number. The notes are: *TEM BOI NA LINHA* (Compasso 5), *AQUELE UM* (Compasso 125), *PEDRO BRASIL* (Compasso 15), *JOGRAL* (Compasso 78), *EXTASE* (Compasso 32), and *CAPIM* (Compasso 126). The notes are positioned in the upper-middle range of the bass staff, indicating a higher tessitura compared to other bassists mentioned in the text.

Figura 90: tessitura das músicas analisadas gravadas por Sizaó Machado

A nota mais aguda utilizada por Sizaó aparece no final do solo de *minimoog*, onde ele deixa a corda *lá* soando e faz simultaneamente uma melodia, um pouco antes da volta da parte A.

The figure shows two staves of musical notation for a phrase in *Jogral*. The top staff starts at measure 73 with a *C7sus4* chord and features a melodic line with various accidentals and slurs. The bottom staff starts at measure 77 with an *A7sus4* chord and shows a bass line with a triplet of notes and other rhythmic markings. Red arrows point to specific notes in both staves, highlighting the sharp tessitura.

Figura 91: frase aguda de Sizaó Machado em *Jogral* (compassos 73 a 79, minutagem 1:38 a 1:48)

Essa diferença de tessitura, que poderia ser considerada menos relevante em se tratando de outro instrumento, tem um peso maior por tratar-se de um instrumento que tem uma função de condução na região grave. A análise da tessitura utilizada pelos dois baixistas evidencia uma diferença importante na concepção de cada um deles. A condução de Luizão Maia permanece em uma região grave durante toda a canção, enquanto Sizaó deixa a região grave do instrumento em diversos momentos e utiliza notas mais agudas, seja para tocar melodias ou acordes.

3.1.3 Timbre

O baixo italiano da marca *Gherson* utilizado por Sizão Machado nas gravações do início da década de 1980 era um modelo inspirado no *Fender Jazz Bass* e, segundo o próprio Sizão, “todo mundo achava que era *fretless*, mas não era” (S. MACHADO apud HAICK). O timbre do baixo nas gravações analisadas, principalmente no álbum *Seduzir*, tem uma frequência média definida, bastante semelhante ao timbre do baixo *fretless* de Jaco Pastorius. Esse timbre pode ser alcançado deixando o volume do captador mais próximo à ponte no máximo e abaixando o volume do captador próximo ao braço. Além disso, simplesmente tocando com a mão direita mais próxima à ponte pode-se obter um timbre mais médio e definido. Nos sambas do álbum *Alumbramento* (1980) a sonoridade do baixo de Sizão é mais semelhante à de Luizão e após *Seduzir* (1981), nota-se que ele incorpora essa sonoridade mais “média” em diversas músicas.

Já Luizão Maia normalmente utilizava um *Fender Precision*, com seu timbre caracteristicamente grave e com bastante *sustain*. A sonoridade percussiva característica de Luizão se deve ao fato dele tocar com as unhas e usar muitas notas mortas, como relata seu sobrinho, o baixista Arthur Maia, entrevistado por Castanheira.

Quando o Luizão botou, o que a gente fala, a pata do urso, porque ele era um ursão, o som dele pesava igual a ele, e ele tocava o *Precision* de unha. Só o pick-up do meio e ele começou a botar nota morta que é o *pick-up* do surdo (MAIA, 2015, apud CASTANHEIRA, 2016, pg. 73).

3.2 *Flor de Lis*

Intérprete: Djavan

Autores: Djavan

Gravadora: Som Livre

Álbum: A voz, o violão, a música de Djavan

Faixa: 1

Ano:1976

Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan

Baixo: Luizão Maia

Bateria: Paulo Braga

Teclados: Edson Frederico

Guitarra: Hélio Delmiro
 Flauta e Flautim: Altamiro Carrilho
 Percussão: Marçal, Luna e Hermes Contesini
 Produção: Aloysio de Oliveira

Andamento: aproximadamente 87 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 3:45
 Tessitura:



Figura 92: tessitura da linha de baixo de *Flor de Lis*, gravada por Luizão Maia

A linha de baixo de Luizão Maia em *Flor de Lis* tem algumas características perfeitas para a comparação com as levadas de Sizão. Por ser a linha de baixo mais simples e linear dentre as quatro faixas de Luizão transcritas, fica mais fácil identificar e evidenciar aspectos também encontrados nas levadas de Sizão, mas que ficam menos evidentes por conta de suas linhas mais “movimentadas” e densas.

O primeiro aspecto é relativo à construção da linha de baixo, onde se nota que Luizão prioriza a condução na região mais grave do instrumento, iniciando com um padrão rítmico que gradativamente vai ficando mais subdividido (e com mais suingue) à medida que a música vai crescendo. No caso de Sizão, a principal diferença é que, além de construir linhas de baixo mais densas e melódicas, ele não se mantém apenas na parte grave do instrumento – mas procura utilizar os registros mais agudos – seja para criar frases ou para tocar as notas da ponta de um acorde.

Outro aspecto importante é o fato de os dois baixistas criarem variações de levadas para cada uma das partes da música, auxiliando a diferenciar uma parte da outra e criando uma “linha narrativa” junto aos outros instrumentos do arranjo. Apesar de ambos criarem suas linhas de forma improvisada, nota-se que ambos criam “motivos” rítmicos e melódicos para momentos específicos da música. No caso da linha de baixo gravada por Luizão em *Flor de Lis*, esse aspecto fica bastante evidente, já que a cada mudança de uma parte para a outra a célula rítmica da condução do baixo muda. Nas músicas gravadas por Sizão, vimos que, ainda que suas linhas tenham um caráter mais melódico e interativo, ele também cria padrões para cada momento da canção. Além disso, em cinco das sete músicas gravadas por ele, ocorre

uma alternância entre levadas de samba e de samba-funk, o que por si só já implica em uma mudança do *groove* de uma parte para a outra.

Nas próximas três figuras estão os quatro primeiros compassos das partes A1, A2 e RF (refrão) de *Flor de Lis*, para evidenciar a distinção entre cada uma delas. No A1, a condução de Luizão começa com semínimas e aos poucos vão sendo utilizadas outras figuras, como exemplo a figura da *levada padrão* de samba (no segundo tempo do compasso 12). Nesta primeira exposição do tema, Luizão toca de forma mais ligada e menos acentuada, sem utilizar *staccati*.



Figura 93: linha de baixo de Luizão na parte A1 de *Flor de Lis*

Nos primeiros dois compassos da parte A2 ele toca algumas notas em *staccato* no primeiro tempo e utiliza a 5ª abaixo sobre o acorde de Cmaj7(9), o que acaba fazendo com que as notas do segundo tempo soem mais acentuadas e a levada fique com um pouco mais de swingue. Além disso, a partir desse ponto, a figura da *levada padrão* de samba passa a ser usada com maior frequência do que na parte A1.



Figura 94: linha de baixo de Luizão na parte A2 de *Flor de Lis*

No refrão a *levada padrão* passa a ser tocada praticamente o tempo todo, e o primeiro tempo do compasso é tocado em *staccato* enquanto o segundo é acentuado, emulando a condução do surdo das escolas de samba e fazendo com que essa seja a parte mais dançante da música.



Figura 95: linha de baixo de Luizão no refrão de *Flor de Lis*

Outro aspecto bastante perceptível são as pequenas frases do baixo nos compassos que antecedem as mudanças de uma parte para a outra da música. Esses tipos de preparação (conforme vimos na análise da música *Jogral*, gravada por Sizão), são oriundos das “chamadas” das baterias de escola de samba. Na figura abaixo estão compilados três exemplos de “chamadas” (em vermelho) utilizadas por Luizão em *Flor de Lis* para fazer a preparação das partes A1, A2 e RF.

Figura 96: preparações tocadas no baixo por Luizão em *Flor de Lis*

As preparações (ou “chamadas”) feitas no contrabaixo cumprem a mesma função que as viradas (ou *fills*) de bateria, demarcando a transição de uma parte a outra da música e tornando-a mais clara. Como as levadas de Luizão são bastante lineares e com variações sutis e bem definidas para cada parte da música, essas chamadas ficam bastante evidentes, por mais simples que sejam. Nas músicas gravadas por Sizão foi possível perceber que, assim como Luizão, ele faz as preparações de uma parte para outra e, apesar de tocar de forma mais melódica e improvisada, não deixa em momento algum de cumprir as “obrigações” do contrabaixo.

3.3 Fato Consumado

Intérprete: Djavan

Autores: Djavan

Gravadora: Som Livre

Álbum: A voz, o violão, a música de Djavan

Faixa: 10

Ano: 1976

Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan

Baixo: Luizão Maia

Bateria: Paulo Braga

Teclados: Edson Frederico

Guitarra: Hélio Delmiro

Flauta e Flautim: Altamiro Carrilho

Percussão: Marçal, Luna e Hermes Contesini

Produção: Aloysio de Oliveira

Andamento: aproximadamente 94 bpm (gravado sem metrônomo)

Fórmula de compasso: binário 2/4

Duração: 2:33

Tessitura:



Figura 97: tessitura da linha de baixo de *Fato Consumado*, gravada por Luizão Maia

O aspecto abordado na performance de Luizão Maia em *Fato consumado* é uma das características mais marcantes de sua condução no samba, o uso de notas mortas (*dead notes* ou *ghost notes*). Nesta técnica, enquanto a corda é pungida pela mão direita as notas são “abafadas” pela mão esquerda resultando em um som mais percussivo do que melódico. O pesquisador Sérgio Castanheira constatou através de entrevistas e análises que a característica mais marcante das levadas de Luizão era a “forma percussiva” como ele tocava, utilizando as notas mortas (CASTANHEIRA, 2016). No caso de Sizão, pode-se dizer que ele utiliza as notas mortas nas levadas de samba de forma bastante semelhante a Luizão, porém com uma frequência um pouco menor.

Abaixo temos a parte B de *Fato consumado*, com as notas mortas representadas com as cabeças das notas em formato de X.

Figura 98: linha de baixo de Luizão em *Fato Consumado* (compassos 73 a 84, minutagem 1:32 a 1:46)

As notas mortas desse exemplo simulam o toque abafado do surdo, que pode ser produzido tocando com a mão que não está segurando a baqueta (BOLÃO, 2010). Conforme salientamos anteriormente, as nuances e acentuações das levadas de samba são muito difíceis de serem representadas graficamente. Nas levadas transcritas acima, a nota do primeiro tempo do compasso é tocada com a duração um pouco mais curta e a do segundo tempo um pouco mais longa e acentuada, conforme tenta-se demonstrar na figura abaixo utilizando sinais de articulação⁷³. Este contraste entre acentuação/duração e o uso das notas mortas fazem com que a levada soe mais semelhante ao toque do surdo.

Figura 99: a ênfase no segundo tempo

Ainda que no exemplo acima a nota do segundo tempo seja a mesma do primeiro (e não a 5ª do acorde), apenas o fato de serem tocadas com acentuação/duração distintas já é suficiente para “produzir um efeito de contraste com a ênfase no segundo tempo” (CASTANHEIRA, 2016, p. 107), simulando o contraste do surdo de segunda e de primeira.

Observando a levada de Luizão em *Fato consumado* pôde-se perceber que ele praticamente não utiliza a 5ª no segundo tempo dos compassos, o que atenta para uma questão muito difícil de ser respondida. Existe algum critério para que a 5ª do acorde seja utilizada ou não no segundo tempo da levada? Além disso, alguma característica ligada ao arranjo, à

⁷³ Optou-se por utilizar sinais de articulação nas transcrições apenas quando eles ocorrem de forma mais evidente. No caso acima, os sinais foram utilizados apenas para tentar demonstrar características inerentes à levada.

harmonia ou à composição pode ter relação com e seu uso? No caso de *Flor de Lis*, foi visto que a 5ª é tocada acima da tônica no A1, aparece na 8ª abaixo no primeiro compasso do A2 e é usada definitivamente no refrão, o que ajuda a fazer um crescendo de uma parte para a outra. Utilizaremos as duas próximas músicas – *Serrado* e *Samba dobrado* – para discutir outros aspectos relacionados ao uso da 5ª nas levadas de samba.

Na linha de baixo de *Aquele um* gravada por Sizão Machado nota-se que, assim como Luizão (em *Fato Consumado*), ele não utiliza a 5ª no segundo tempo do compasso. Curiosamente, a harmonia das duas músicas é idêntica nessa parte, o que pode sugerir que a harmonia e a tonalidade da música tenham certa influência sobre isso. Como ambos gravaram essas faixas com baixo de 4 cordas, a 5ª abaixo do primeiro acorde (Gmaj7) seria uma nota ré, que está fora da tessitura do instrumento. O fato é que nenhum dos dois baixistas optou pelo uso da 5ª no segundo tempo, seja acima ou abaixo da tônica.



Figura 100: levada de baixo de Sizão em *Aquele um* (compassos 18 a 21, minutagem 0:22 a 0:27)

Possivelmente, caso a mesma harmonia estivesse na tonalidade de *dó maior*, a linha de baixo poderia ser tocada com a 5ª abaixo no segundo tempo de alguns compassos; como sugerido na figura abaixo.



Figura 101: exemplo de uma levada de samba com o uso da 5ª abaixo em *dó maior*

Outro exemplo de cadência harmônica onde se evita tocar a 5ª no segundo tempo da levada, ocorre quando a 5ª do acorde é igual à tônica do acorde do compasso seguinte; por exemplo, se tocássemos a 5ª sobre um acorde de Cmaj7 seguido por um G7(9), a nota *sol* acabaria sendo tocada por dois tempos seguidos.

O uso da 5ª, ou da acentuação no segundo tempo da levada de samba no contrabaixo, é um recurso que tem impacto direto sobre a sonoridade do arranjo e sobre a percepção de “balanço” ou *suingue*. Linhas de baixo com notas mais longas e ligadas – e com menos

acentuação – dão ao arranjo um caráter de linearidade, comum a alguns subgêneros de samba, como a bossa nova ou o samba-canção. Por outro lado, ao utilizar estes recursos no contrabaixo, consegue-se remeter às características do surdo próprias a outros subgêneros, como o samba enredo, ou o samba batucado, resultando em um arranjo mais “dançante”. Portanto, utilizar a 5ª também tem implicações estéticas.

3.4 *Serrado*

Intérprete: Djavan
 Autores: Djavan
 Gravadora: EMI-Odeon
 Álbum: Djavan
 Faixa: 2
 Ano: 1978
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Luizão Maia
 Bateria: Paulo Braga
 Guitarra: Ari Piassarolo
 Percussão: Hermes Contesini
 Arranjo: Djavan
 Produção: Dori Caymmi, Eduardo Souto Neto, Gilson Peranzetta

Andamento: aproximadamente 103 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 3:33
 Tessitura:



Figura 102: tessitura da linha de baixo de *Serrado* gravada por Luizão Maia

A linha de baixo de *Serrado* é a mais densa dentre as quatro músicas gravadas por Luizão escolhidas para análise, com uma média de 4,20 notas por compasso. A maior parte do tempo, Luizão utiliza as figuras da *levada padrão* e, ocasionalmente, a conhecida como “garfinho” (semicolcheia, colcheia e semicolcheia, como no compasso 11 da figura abaixo).

Além disso, *Serrado* é um exemplo interessante para a discussão iniciada na análise da música anterior (*Fato consumado*) sobre o uso da 5ª na condução de baixo no samba.

Na figura abaixo, vê-se em vermelho que Luizão utiliza notas de aproximação diatônica nas últimas semicolcheias, criando pequenas frases de ligação com o próximo acorde. Este exemplo demonstra como a linha de baixo não exerce apenas as funções rítmica e harmônica, mas também auxilia a “conectar” um acorde ao outro, deixando a transição entre eles mais clara e interessante. Em verde, vemos que o *mizão* é tocado sobre o acorde de D7(9), mas é seguido pela nota *sol* e tem um sentido de anacruse para o compasso seguinte, criando o movimento de 5ª, 7ª e tônica de Am7. Além disso, por ser a nota mais grave, o *mizão* nos remete à levada de surdo.

Figura 103: linha de baixo de Luizão em *Serrado* (compassos 10 a 17, minutagem 0:10 a 0:20)

Na música *Jogral*, Sizão Machado faz uma levada parecida no que diz respeito à ligação entre um acorde e outro (em vermelho), e não utiliza a 5ª na condução. Neste trecho é possível perceber, através da escuta, que Sizão acentua o segundo tempo dos compassos, simulando o toque do surdo.

Figura 104: linha de baixo no samba da parte B de *Jogral* (compassos 42 a 49, minutagem 0:57 a 1:07)

3.5 Samba Dobrado

Intérprete: Djavan
Autores: Djavan
Gravadora: EMI-Odeon

Álbum: Djavan
 Faixa: 10
 Ano: 1978
 Gênero: Samba

Ficha Técnica

Violão e Voz: Djavan
 Baixo: Luizão Maia
 Bateria: Nelsinho
 Piano elétrico: Gilson Peranzetta
 Locução: Nivaldo Duarte
 Percussão: Hermes Contesini
 Arranjo: Djavan
 Produção: Dori Caymmi, Eduardo Souto Neto, Gilson Peranzetta

Andamento: aproximadamente 78 bpm (gravado sem metrônomo)
 Fórmula de compasso: binário 2/4
 Duração: 3:30
 Tessitura:

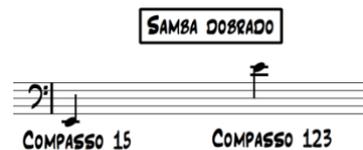


Figura 105: tessitura da linha de baixo de Samba dobrado gravada por Luizão Maia

Dentre as músicas de Luizão analisadas, *Samba dobrado* é a mais improvisada e na qual ele utiliza a tessitura mais aguda do instrumento. Neste samba, que é o mais lento dentre os contidos nesta pesquisa, a performance de Luizão não é tão linear e contida, e a densidade da linha de baixo é quase tão alta quanto a de *Serrado*. Em alguns momentos observa-se que ele utiliza recursos como acordes e frases mais agudas, mas não com a mesma frequência que encontramos nas performances de Siza. Abaixo, vê-se o único momento em que ele utiliza acordes no contrabaixo, em dois compassos que antecedem o refrão.

Figura 106: acordes tocados por Luizão em Samba dobrado (compassos 56 a 59, minutagem 1:27 a 1:34)

As frases um pouco mais longas e agudas aparecem com um pouco mais de frequência em *Samba dobrado*, como a frase em hemíola abordada no capítulo sobre “tessitura” e a do trecho abaixo.

Figura 107: frase de Luizão em *Samba dobrado* (compassos 23 a 27, minutagem 0:37 a 0:44)

Com relação ao uso da 5ª no segundo tempo do compasso, a levada de *Samba dobrado* tem uma característica interessante que também foi utilizada por Sizão em duas faixas, *Tem boi na linha* e *Êxtase*. Quando um mesmo acorde se repete por dois ou mais compassos ambos os baixistas utilizam a 5ª no segundo tempo, como mostra a figura abaixo. Em vermelho, nota-se que sobre o acorde de Dmaj7 Luizão toca a 5ª abaixo e sobre Gmaj7 toca acima (em azul), já que não há outra opção no baixo de 4 cordas. A partir do compasso 9, com a harmonia mais dinâmica, a 5ª não é mais tocada no segundo tempo, mas apenas em frases de ligação entre os acordes.

Figura 108: linha de baixo de Luizão na música *Samba dobrado* (compassos 3 a 14, minutagem 0:05 a 0:24)

No caso de Sizão, nota-se que na música *Êxtase* ele utiliza uma outra combinação de notas bastante comum sobre a harmonia da parte B, que fica apenas em um acorde de Gm7. Neste caso, ele alterna a oitava em que a tônica é tocada no primeiro tempo dos compassos, sempre intercalando-a com a 5ª. Deste modo, cria-se um ciclo de dois compassos que sempre se inicia com a tônica sendo tocada na região mais grave.



Figura 109: linha de baixo de Sizão em *Êxtase* (compassos 47 a 54, minutagem 0:53 a 1:02)

Na música *Tem boi na linha* tem-se um exemplo de como a harmonia pode estar relacionada com o uso da 5ª no segundo tempo da linha de baixo. A figura abaixo demonstra diferentes levadas utilizadas por Sizão sobre o acorde de A7 que se repete ao longo da música. Note-se que a 5ª abaixo no segundo tempo do compasso está na maioria dos padrões encontrados.

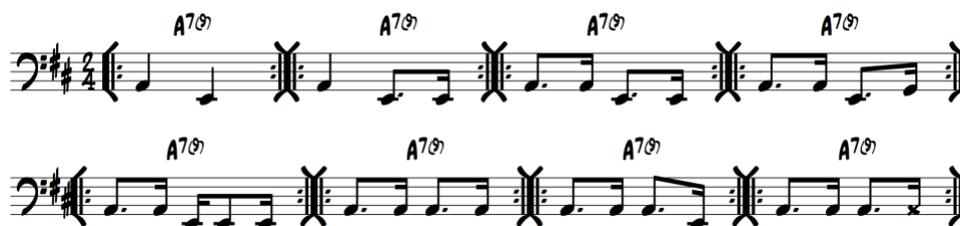


Figura 110: trechos da levada de baixo gravadas por Sizão em *Tem boi na Linha*

Ao entrar na parte B, tem início um ciclo harmônico de quatro compassos onde aparecem acordes que não estão na posição fundamental, como o acorde de Dmaj7/F# (acorde invertido) e o A/G (baixo alterado), conforme a figura abaixo. Note-se que Sizão não toca a quinta sobre estes acordes. No caso do Dmaj7/F#⁷⁴ a quinta do acorde seria a nota *lá*, mas Sizão toca apenas a nota *fá#* sobre ele. O mesmo ocorre com o acorde A/G⁷⁵, cuja quinta seria a nota *mi*, mas Sizão utiliza apenas a nota *sol* no baixo. Já sobre o acorde de A7sus4(9) vê-se que Sizão volta a alternar entre a tônica e a quinta.

⁷⁴ Tétrade em primeira inversão, ou seja, com o baixo na terça.

⁷⁵ Neste caso é um acorde com o baixo alterado, pois a nota *sol* não faz parte da tríade de *la maior*. Se a cifra fosse A7/G seria classificado como uma téttrade em terceira inversão.

Figura 111: levada de baixo da parte B de *Tem boi na linha*

Como o contrabaixo no samba é uma emulação do surdo das escolas de samba, o movimento de tônica e quinta simula a diferença de afinação entre o surdo de primeira e o surdo de segunda. Além disso, a alternância entre o quinto e o primeiro grau traz a sensação de tensão e resolução e cria uma ideia de movimento, mesmo quando tocados sobre um único acorde.

No caso dos acordes que não estão em posição fundamental na figura acima, vemos que Sizão toca apenas a nota que está indicada na cifra, ocasionalmente alternando apenas a oitava, como por exemplo nos compassos 29 e 34. Isso faz com que a inversão dos acordes e o movimento melódico descendente do baixo fiquem mais claros. Já no acorde de F7(#11), evita-se tocar a quinta (*dó*) nos tempos fortes do compasso por estar a meio tom da décima primeira aumentada.

Em sua análise da música *Águas de Março*⁷⁶ gravada por Luizão Maia, Beck (2021) constata que a linha de baixo “conduz mais da metade dos compassos da música tocando unicamente os baixos dos acordes, estejam na posição fundamental ou invertidos”. Na harmonia desta música, nota-se a “alternância de acordes na posição fundamental e acordes invertidos”, com a linha de baixo “caminhando” de forma descendente com saltos de um semitom ou no máximo de um tom, “sem realizar nenhuma movimentação melódica”. As análises de Beck (2021) corroboram os achados em *Tem boi na linha*.

3.6 O músico de estúdio e o mercado fonográfico

⁷⁶ Música de Tom Jobim gravado no álbum *Elis* (1972), da cantora Elis Regina.

Além das diferenças de performance entre dois baixistas, outro aspecto relevante em relação ao repertório contido nesta pesquisa diz respeito ao mercado fonográfico e ao sucesso que as músicas alcançaram. Dos onze sambas escolhidos para análise neste trabalho, os que fizeram mais sucesso são os sambas dos primeiros dois discos, de 1976 e 1978. Os quatro sambas gravados por Luizão⁷⁷ nestes discos de estreia são os sambas mais conhecidos da carreira de Djavan, e os mais tocados desde a época em que foram lançados até os dias atuais. Posteriormente, nos três álbuns gravados por Sizão, músicas de outros estilos acabaram fazendo muito sucesso⁷⁸, mas os sete sambas escolhidos para análise neste trabalho são menos conhecidos do que aqueles dos álbuns anteriores.

Uma forma de mensurar o sucesso das músicas analisadas e o quanto elas ainda são ouvidas nos dias atuais é consultar o número de visualizações de cada uma delas no perfil oficial de Djavan no *Youtube*. Na tabela abaixo temos o número de visualizações de algumas das músicas que são objeto desta pesquisa, ainda que nem todas estejam disponíveis no *Youtube* e algumas constem apenas em versões ao vivo gravadas mais recentemente, como é o caso de *Flor de Lis* e *Fato consumado*. Essas duas canções foram regravadas por Djavan⁷⁹ em versões ao vivo e relançadas em 2011 pelo seu selo próprio, *Luanda Records*. Dentre os sete sambas gravados por Sizão apenas três estão no perfil oficial de Djavan no *Youtube* e juntos tem um número de visualizações dez vezes menor do que a regravação de *Flor de Lis*⁸⁰.

| Ano de lançamento | Música | Versão | Visualizações |
|-------------------|------------------|-----------------|---------------|
| 1976 | Flor de Lis | Regravação 2011 | 1,7 milhões |
| 1976 | Fato Consumado | Regravação 2011 | 1,5 milhões |
| 1980 | Tem boi na linha | Original 1980 | 9,8 mil |
| 1982 | Capim | Original 1982 | 122 mil |
| 1982 | Minha irmã | Original 1982 | 27 mil |

Tabela 8: visualizações das músicas desta pesquisa no Youtube (Acessado em abril de 2023)

⁷⁷ *Flor de Lis*, *Fato consumado*, *Serrado* e *Samba dobrado*.

⁷⁸ Por exemplo as baladas *Meu bem querer* e *Faltando um pedaço*.

⁷⁹ *Flor de Lis* também foi gravada pela cantora de jazz Carmem McRae, em 1982, com o título de *Upside Down* (HAUERS, 2017).

⁸⁰ As linhas de baixo das regravações de *Flor de Lis* e *Fato consumado* foram gravadas por André Vasconcellos e lançadas no álbum *Ária ao Vivo*, em 2011.

Apesar das versões ao vivo não terem sido gravadas por Luizão Maia, o número de visualizações de *Flor de Lis* e *Fato consumado* mostra que as versões originais de ambas alcançaram o sucesso a ponto de serem relançadas em versões ao vivo e coletâneas. Além disso, as duas canções são incluídas até hoje nos shows do artista, pois estão dentre as preferidas do público. Já os sambas gravados por Sizão, além de terem poucas visualizações, não foram regravados e nem incluídas no repertório de shows mais recentes de Djavan.

O fato das músicas gravadas por Luizão terem se transformado em sucessos e as gravadas por Sizão serem muito menos conhecidas atenta para o fato de que os processos de gravação e o contexto mercadológico em que ambos estavam inseridos eram muito distintos e que podem ter tido influência sobre as linhas de baixo. Quando se delimitou o objeto desta pesquisa aos sambas gravados por Sizão entre 1980 e 1982 e à sua comparação aos de Luizão (gravados em 1976 e 1978), a expectativa era de que se lidaria com a performance de dois baixistas inseridos em contextos musicais similares: álbuns do início da carreira de Djavan. Posteriormente, percebeu-se que no período em questão foram ocorrendo mudanças significativas na maneira como os álbuns foram produzidos; e que os contextos musicais em que os baixistas estavam inseridos eram na verdade dinâmicos e quase sempre antagônicos. Tal constatação foi vital para que se enxergasse que, além de terem concepções diferentes, os dois baixistas estavam atuando em situações díspares no que diz respeito à produção e a liberdade de criação.

Devido ao dinamismo da relação entre Djavan e as gravadoras daquele período, fez-se necessário lançar um olhar sobre os fatores mercadológicos de cada álbum para averiguar alguns fatores: 1) se o contexto de produção onde cada baixista estava inserido poderia ter influência na sua performance; 2) se a performance de cada baixista poderia ter influência sobre a vendagem e o sucesso de cada música; 3) se Sizão e Luizão realmente tinham concepções distintas – conforme havia sido constatado através da escuta e análise dos fonogramas – ou se estavam apenas se adequando às exigências da gravadora ou às de quem quer que estivesse produzindo o álbum; 4) se as linhas de ambos estavam adequadas ao arranjo e à performance dos outros músicos envolvidos.

As músicas *Flor de Lis* (gravada por Luizão Maia em 1976) e *Tem boi na linha* (gravada por Sizão Machado em 1980), são composições que passaram por processos de produção e gravação bem distintos, e por esse motivo foram escolhidas para a discussão que se segue.

A linha de baixo de *Flor de Lis* gravada por Luizão é bastante definida e constante. Percebe-se que o músico procura manter um *groove* no decorrer de toda a canção,

permanecendo em um registro mais grave do instrumento, fazendo frases e acentuações em momentos estruturais, para evidenciar a entrada de um refrão, ou a mudança de uma estrofe para outra. A linha do baixo, apesar de estar no plano de fundo, ajuda a dar “balanço” e “suíngue”; difíceis de serem transcritos em partitura ou em palavras, “uma vez que um número grande de importantes parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional” (Tagg, 1982, p.13). Percebe-se também que os demais instrumentos seguem essa mesma concepção, fazendo com que o foco recaia sobre a melodia e a letra cantada por Djavan.

Figura 112: linha de baixo de Luizão Maia na Parte A de *Flor de Lis* (compassos 9 a 26, minutagem 0:12 a 0:36)

Já a linha de baixo de *Tem boi na linha* gravada por Sizão tem o groove bem menos constante, mais difuso. Além de reforçar as acentuações, o baixista preenche os espaços entre estas, dialogando com outros instrumentos e utilizando praticamente toda a tessitura do instrumento. Note-se que a linha de baixo é muito mais improvisada e que todos os instrumentos foram gravados seguindo essa tendência. Infere-se, desta maneira, que a concepção das linhas dos dois baixistas é compatível com a ideia geral de seu respectivo arranjo.

Figura 113: linha de baixo de Siza Machado na parte A de *Tem boi na linha* (compassos 10 a 25, minutagem 0:10 a 0:29)

Flor de Lis, o samba que abre o disco de estreia de Djavan, foi e continua sendo um dos maiores sucessos da carreira do cantor. Foi regravado em todos os álbuns ao vivo no decorrer da sua carreira e é, atualmente, a terceira música dele mais tocada no *Spotify* (mesmo 43 anos após seu lançamento).

Já *Tem boi na linha*, a música que abre o seu terceiro disco, não foi regravada em nenhum desses álbuns ao vivo e não é conhecida pelo grande público. No *Spotify* consta que, até o dia em que este texto foi escrito, *Tem boi na linha* foi ouvida pelos usuários da plataforma aproximadamente duzentas vezes menos que *Flor de Lis*. As duas canções foram escolhidas para ser as primeiras do lado A dos seus respectivos discos, o que demonstra que ambas eram uma grande aposta da gravadora. Porém, como vimos, elas tiveram respostas completamente diferentes de público e crítica. Enquanto *Flor de Lis* foi um sucesso comercial, *Tem boi na linha* contribuiu principalmente para agregar um caráter de sofisticação à discografia de Djavan.

Em entrevista concedida pelo cantor no programa *Gente de expressão*⁸¹, Djavan relata que no início de sua carreira a sua música era considerada complicada e que não era popular. Tais atributos, a depender do tipo de marketing construído sobre uma personalidade artística, podem lhe agregar um capital simbólico de alguma sofisticação, um “status” necessário para conectar o artista, ainda que extemporaneamente, a um seleto grupo de compositores e

⁸¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EX-Okoz5FIc>>. Acessado em 28/06/2019.

intérpretes da MPB. Em entrevista ao bloco *Flor de Lis*⁸² Téo Lima revela sua visão sobre os objetivos de Djavan durante a gravação de *Seduzir*.

Ele (Djavan) sabia o que ele queria. Ele tinha uma meta na cabeça dele. Entendeu? (...) Naquela época, a maneira que ele achou de entrar no sistema da MPB, era daquele jeito, porque quem dominava o pop na época lá era Gilberto Gil, Caetano. Os caras tavam dominado o negócio ali. Ele ia chegar cantando pop? Não. Ele veio com uma coisa nova. (...) Nada demais, era um disco feito por músico que entrava no estúdio pra tocar (LIMA, 2020, min. 1:05:11)

A linha de baixo (ou mesmo o arranjo como um todo) é apenas um dentre tantos fatores que podem contribuir para que uma canção se torne um sucesso de vendas e outra não. Na verdade, há diferentes fatores musicais e mercadológicos que podem explicar o nível de sucesso de vendas de uma canção, entre outros: a letra da música, a melodia, o refrão de fácil e rápida memorização, o investimento da gravadora, a fama do artista. Não é possível afirmar que uma linha de baixo mais simples ou mais complexa tenha qualquer influência direta nas vendas de discos, mas é importante ter ciência de que ela é uma das peças que, no final do processo, determinará a sonoridade daquela obra.

3.6.1 Discussão sobre “O músico de estúdio e o mercado fonográfico”

No primeiro álbum de Djavan, o produtor Aloysio de Oliveira e a gravadora Som Livre escolheram o repertório a ser gravado, o nome do álbum, a ordem das músicas, os músicos acompanhantes e até a foto do encarte. No segundo álbum Djavan conquista um pouco mais de autonomia e a interferência da gravadora é ligeiramente menor. Mesmo assim, nota-se que nestes primeiros dois álbuns Luizão Maia estava inserido em um contexto voltado para o mercado de venda de discos, com um artista novo e uma gravadora querendo adequar e moldar a sua música aos gostos do público alvo da época. De fato, quatro sambas desses álbuns são os sambas mais conhecidos de toda a carreira de Djavan: *Flor de Lis*, *Fato Consumado*, *Serrado* e *Samba dobrado*. Por este motivo, infere-se que a performance de Luizão possa ter sofrido influência de todos estes fatores, principalmente no primeiro álbum.

Em seu terceiro e quarto álbuns, Djavan está mais estabelecido como artista e começa a ter mais liberdade criativa, passando a assinar os arranjos dos seus discos. Neste novo

⁸² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2UjflNHgtB0>>. Acessado em 20/03/2023.

contexto, menos “preocupado” com as expectativas do público, percebe-se, através das gravações e entrevistas, que Sizão Machado e os outros integrantes da banda tiveram muito mais espaço para experimentações nos sambas dos álbuns *Alumbramento* e *Seduzir*. De fato, nenhum dos sambas desses discos fez tanto sucesso quanto os dos primeiros dois álbuns, mas sim as baladas, com arranjos bem mais simples, como *Meu bem querer* e *Faltando um pedaço*. Por isso, conclui-se que a performance de Sizão nestes dois álbuns não sofreu tanta influência do contexto mercadológico.

Em 1982, com o disco *Luz*, Djavan muda para uma gravadora ainda maior, a CBS (futura *Sony Music*), tem seu disco produzido pelo produtor americano Ronnie Foster e começa a se inserir também no mercado fonográfico internacional. Após a análise da música *Capim*, pôde-se perceber que, ainda que esteja tocando de forma mais contida e sobre um arranjo pré-concebido, Sizão imprime a sua personalidade nas linhas de baixo. O arranjo feito por Moacir Santos contém aspectos jazzísticos, permitindo que Sizão toque de maneira mais solta e improvisada. Com relação à técnica do instrumento, observa-se que ele continua usando alguns recursos característicos nos moldes do que fez nos discos anteriores, buscando sonoridades diferentes utilizando acordes no contrabaixo, harmônicos e *Slap*. Com isso, concluímos que a performance de Sizão não teve influência do contexto de gravação deste álbum e, apesar de tocar sobre um arranjo, manteve sua concepção mais livre e improvisada.

Posteriormente, com o sucesso alcançado, Djavan passa a ter total autonomia na concepção de seus discos. Em 2004 lança o álbum *Vaidade*, o primeiro álbum gravado e lançado por sua própria gravadora, a *Luanda Records*. Ouvindo a obra mais recente do cantor, pode-se perceber que com o tempo ele conseguiu aliar sua sofisticação e as demandas do mercado, produzindo canções ao mesmo tempo “complicadas” e comerciais. Sambas com esse caráter mais experimental, como os gravados por Sizão Machado e a *Sururu de Capote* no início da década de 1980 não voltaram a aparecer na discografia do cantor.

Após a escuta de diversos sambas gravados por Sizão e Luizão que não estão inclusos nesta pesquisa, percebe-se que a diferença de concepção dos dois músicos é muito mais uma característica inerente a cada um deles do que relacionada a fatores externos. O mesmo contraste entre as performances dos dois músicos observado nesta pesquisa também pode ser ouvido em dois sambas que Djavan gravou anos depois, no final da década de 80 e em contextos mercadológicos semelhantes. *Avião* (1989) gravado por Luizão e *Maçã* (1987) gravado por Sizão, são mais dois exemplos dessas duas escolas distintas de contrabaixo na música brasileira.

Por mais que o arranjo, a composição, a arregimentação e a produção de uma canção tenham alguma influência no *approach* com que cada baixista irá compor a sua linha de baixo, alguns músicos naturalmente terão uma concepção mais semelhante a Luizão ou a Sizão. No caso dos sambas de Djavan, constatamos que ambos os baixistas estavam adequados aos contextos mercadológicos e artísticos em que estavam inseridos. Através da comparação das performances de Sizão Machado e Luizão Maia, pudemos entender em que medida concepções distintas de condução no baixo podem alterar o resultado sonoro de uma gravação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise da performance de Sizão Machado nos sambas do início da carreira de Djavan, podemos sintetizar as principais características de suas levadas, apontando as suas peculiaridades e idiossincrasias que por fim, incutem ao instrumento um caráter de protagonismo dentro do arranjo.

1) Aspectos técnicos e de sonoridade:

- **Técnica de mão direita:** constatou-se que Sizão toca preferencialmente com a técnica de dois dedos (*Fingerstyle*), enquanto o *Slap* é utilizado mais como um efeito em frases específicas. A única exceção é a faixa *Minha irmã*, a única onde ele utiliza o *Slap* durante toda a canção.
- **Acordes no baixo elétrico:** o recurso mais característico (e muito utilizado por ele a partir do álbum *Seduzir*), é o uso de *Double stops* no contrabaixo. Em *Pedro Brasil* vimos o uso mais complexo deste recurso, onde ele executa duas melodias simultâneas, porém com rítmicas e notas diferentes – uma melodia grave tocando a tônica e outra aguda alternando-se entre outras notas do acorde – trazendo um caráter harmônico para o instrumento. Além da dificuldade técnica e da independência necessária para realizar isso, o resultado sonoro é inusitado e surpreendente.
- **Timbre:** característico dos instrumentos da década de 70, semelhante ao de um *Jazz Bass*. Em diversas entrevistas Sizão comenta que muitas pessoas erroneamente acham que o baixo utilizado neste período é um *fretless*, mas isso se deve ao timbre com as frequências médias levemente realçadas. A audibilidade do baixo é relativamente boa quando comparada aos padrões atuais, levando em consideração que as mixagens no âmbito das canções usualmente priorizam a voz. O timbre do baixo com as frequências médias realçadas e as passagens tocadas em regiões mais agudas ajudam na audibilidade do instrumento.

2) Aspectos da levada de samba

- **Levada de samba padrão:** observamos que a figura rítmica da *levada de samba padrão* no contrabaixo norteia as linhas de baixo de Sizão, mas que ele improvisa sobre ela, criando variações rítmicas e melódicas.

- **Improvisação e interação:** identificamos que as levadas de Sizão possuem alguns “motivos” (ou frases) que se repetem ao longo do arranjo, mas que ele cria variações melódicas e rítmicas sobre estes a cada repetição da forma. Apesar deste caráter mais livre e improvisado, o fato de algumas ideias se repetirem faz com que o ouvinte se familiarize com a linha de baixo a cada exposição do tema. Identificamos também diversos pontos de interação da linha de baixo com a bateria (e percussão), com os instrumentos harmônicos e com a melodia (e até com a letra, como no caso de *Tem boi na linha*). Os sambas gravados por Sizão nesta época são reverenciados por diversos baixistas até os dias de hoje, devido à performance criativa, improvisada e inovadora de Sizão – e do seu entrosamento com os músicos da *Sururu de Capote*, notadamente com Téo Lima.
- **Estrutura e forma:** ainda que Sizão tenha uma concepção mais livre e improvisada, não deixa de cumprir algumas funções de caráter coletivo dentro do arranjo. Junto aos outros músicos envolvidos, Sizão contribui para criar uma “linha narrativa”, construindo levadas com variações para cada parte, demarcando a forma da música, as dinâmicas e “texturas”.
- **Alternância de levadas:** a alternância entre a levada de samba e de samba-funk observada em cinco músicas analisadas nesta pesquisa é uma característica marcante deste período na carreira de Djavan. Com relação à levada de samba-funk de Sizão, não encontramos uma célula rítmica padrão, mas sim uma condução baseada em figuras de semicolcheia, colcheias sincopadas e notas mortas. Foi possível notar que a rítmica do baixo se relaciona com diversos elementos do arranjo, como o bumbo e a caixa da bateria, a antecipação dos acordes e a melodia, entre outros. Com relação às notas utilizadas na levada, também é muito difícil encontrar qualquer tipo de padrão, pois Sizão faz frases diatônicas e cromáticas, arpeggios e acordes. Em diversas entrevistas, Sizão menciona a sua admiração por Jaco Pastorius, e os aspectos mencionados acima acabam por demonstrar que ele incorporou alguns elementos usados pelo baixista norte-americano.

No capítulo 3 fizemos um estudo comparativo entre Sizão e Luizão, abordando não apenas aspectos da levada de samba, mas também a concepção de cada um deles e o contexto mercadológico em que estavam inseridos. O fato de comparar Sizão a um baixista como Luizão – cuja levada de samba tem características mais estruturais e sistematizadas – fez com

que os elementos singulares e idiossincráticos das levadas de Sizão ficassem mais perceptíveis.

Ao confrontar alguns aspectos aparentemente técnicos dos dois baixistas obtivemos respostas que ajudaram a demonstrar distinções importantes entre eles. Analisando a tessitura e a densidade das levadas de baixo de ambos foi possível perceber que, enquanto Luizão desempenha uma função mais acompanhadora e estrutural, Sizão procura criar frases, melodias e acordes, sempre de forma improvisada e desprendida da função de marcação do ritmo.

Por outro lado, também foi possível identificar semelhanças na condução de samba dos dois músicos, principalmente em momentos onde Sizão toca a levada de forma mais linear e continua, como por exemplo na parte B de *Tem boi na linha*. Em diversas entrevistas Sizão relata a admiração que tem por Luizão e declara ter escutado e até tirado algumas de suas linhas de baixo, como por exemplo quando foi chamado para ocupar o lugar que antes era de Luizão na banda de Elis Regina. Tal admiração pode ser reconhecida em diversos trechos das levadas de Sizão, no uso de notas mortas e na acentuação e suingue baseados no surdo das escolas de samba.

Outro assunto abordado durante a comparação entre ambos baixistas foi o uso da 5ª no segundo tempo do compasso da levada de samba, em alternância com a tônica que é tocada no primeiro tempo. Nas músicas transcritas, percebemos que em alguns momentos Sizão e Luizão optam pelo uso da 5ª (preferencialmente a 5ª abaixo), mas que em outros se mantêm na tônica ou tocam alguma outra nota do acorde. A partir disso, procuramos identificar dentro do repertório contido nesta pesquisa, se existe algum critério para o uso da 5ª no segundo tempo da levada de samba. Alguns aspectos encontrados podem servir de ponto de partida para pesquisadores que desejem analisar este assunto de forma aprofundada e em contextos mais abrangentes.

- Na levada de *Flor de Lis*, Luizão utiliza a 5ª acima no A1 e a 5ª abaixo a partir do A2, o que ajuda a construir um crescendo até chegar ao ápice no refrão, com a 5ª abaixo tocada de forma ainda mais acentuada.
- Em *Aquele um* (Sizão) e *Fato Consumado* (Luizão), nenhum dos dois baixistas utiliza a 5ª ao tocar sobre progressões harmônicas idênticas, o que pode indicar que a harmonia ou ainda que a tonalidade possa ter alguma influência sobre isso. Talvez pelo fato de ambas as músicas estarem em *sol*, os baixistas optaram por conduzir

utilizando somente a tônica e notas de aproximação, já que a tessitura do instrumento de 4 cordas não permite que se toque a 5ª abaixo do primeiro acorde da progressão harmônica nesta tonalidade.

- Em *Samba dobrado* (Luizão), *Tem boi na linha* e *Êxtase* (Sizão), ambos utilizam a 5ª quando um mesmo acorde se repete por mais de 1 compasso.
- Em *Tem boi na linha* Sizão não utiliza a 5ª sobre acordes invertidos (ou com o baixo alterado), já que nesses tipos de acorde não seria possível alternar entre a tônica e quinta. Neste caso, ele executa a levada tocando somente a nota do baixo invertido indicada na cifra.

Devido ao dinamismo da relação entre Djavan e as gravadoras daquele período, fez-se necessário lançar um olhar sobre os fatores mercadológicos de cada álbum. Após confrontarmos as performances analisadas e os aspectos de produção e vendagem dos álbuns de Djavan, concluímos que:

1) O contexto em que Luizão gravou pode ter tido influência sobre sua performance, já que Djavan ainda não havia “conquistado” uma liberdade criativa perante à gravadora, principalmente no primeiro disco. No caso de Sizão, observa-se que houve liberdade de criação por parte de todos os músicos envolvidos na gravação dos 3 álbuns, notadamente nos sambas do disco *Seduzir*, onde notamos um caráter experimental nos arranjos. Dentre as músicas analisadas, apenas *Capim* teve um arranjo pré-concebido, mas por ter um caráter jazzístico nota-se que Sizão tem espaço para criar uma linha improvisada;

2) Não é possível afirmar que a performance de um baixista possa influenciar diretamente a vendagem e o sucesso de uma canção, mas deve-se ter ciência de que a linha de baixo (assim como de qualquer outro elemento do arranjo) pode alterar o plano sonoro final da canção e influenciar positiva ou negativamente a aceitação da música pelo público. Apesar disso, ressaltamos que o baixo é apenas um dos elementos de uma canção e que normalmente não é tão relevante quanto a melodia ou a letra, entre tantos outros;

3) Ainda que as músicas gravadas por Luizão estivessem limitadas por “exigências” da gravadora, sua concepção e a de Sizão são diferentes; o que pode ser constatado através da escuta de sambas gravados por ambos em outros contextos;

4) Apesar dos dois baixistas terem gravado em momentos distintos da carreira de Djavan, verificamos que as linhas de baixo de ambos estavam adequadas ao respectivo contexto, ao arranjo e à performance dos outros músicos envolvidos nas gravações.

Após o estudo comparativo, concluímos que as levadas de Luizão são mais estruturais e menos densas que as de Sizão. Suas linhas de baixo estão mais comprometidas com a marcação do tempo, o suingue e a forma do arranjo e que as notas escolhidas por ele ajudam a definir e a reforçar as cadências harmônicas. É importante reiterar que as gravações de Luizão escolhidas para análise neste trabalho foram registradas na segunda metade da década de 1970, quando o uso do baixo elétrico no samba era algo muito recente, sendo o próprio Luizão o principal criador desta nova linguagem. Não à toa foi o baixista mais requisitado para gravações nas décadas de 1970 e 80, tendo ultrapassado a marca de 1000 músicas gravadas durante a sua carreira. As células rítmicas com menos subdivisões e o uso de notas mortas e articulações simulando o toque do surdo, resultam em uma linha de baixo mais percussiva e com mais suingue. O pesquisador Ivan Beck, autor de uma dissertação cujo tema central é a performance de Luizão, o descreve da seguinte maneira:

Ao ouvirmos os áudios e acompanharmos as transcrições das gravações de *Águas-de-Março*, percebemos que Luizão toca para a música, e sua linguagem e musicalidade reside no uso criativo, econômico e cirúrgico que faz a partir dos meios materiais musicais de que dispõe. Nota-se, desde os instantes iniciais das duas gravações, que Luizão já apresenta a base do que vai ser a linha de baixo no decorrer das músicas. Quando resolve “sair fora”, é porque antes já estabeleceu o “chão” em que está a pisar (BECK, 2021, pg. 127).

Sizão, ao contrário de Luizão, busca dar maior protagonismo ao instrumento, adicionando elementos melódicos e variações técnicas em sua condução. Após tocar as linhas de baixo transcritas neste trabalho percebe-se que o grau de dificuldade de execução das linhas de Sizão é bem maior que o das de Luizão. Ambos os baixistas transitaram entre a MPB e a música instrumental, mas Sizão parece utilizar de forma mais explícita elementos da música instrumental no âmbito da canção. Suas linhas são improvisadas, interativas; mas ao mesmo tempo ele cria motivos rítmicos e melódicos, construindo uma “linha narrativa” que conscientemente se relaciona com o arranjo e a forma musical.

Esperamos que o conteúdo desta pesquisa sirva como base para novos trabalhos, visto que foram abordados temas inerentes ao uso do contrabaixo elétrico no samba e características de dois baixistas tão relevantes no cenário da música popular brasileira.

Acreditamos que o presente trabalho poderá auxiliar não apenas outros pesquisadores, mas também músicos que busquem se aprofundar no processo de criação de linhas de baixo no samba e se aprimorar nas questões técnicas e interpretativas deste estilo musical. Assim como Luizão incorporou elementos da percussão à sua linguagem – e Sizão incorporou

aspectos de Luizão e Jaco, entre outros – esperamos que este trabalho possa servir como referência e inspiração para que outros baixistas criem sua própria linguagem para o baixo elétrico no samba.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Bibliografia

- ANDREOTTI, Mario Cezar; CARDOSO, Renato. *Sizão Machado: a escola do contrabaixo brasileiro*, 2015
- BECK, Ivan Jonas Quesada. *A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Évora – Escola de Artes, Portugal.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. 2010. 168p. Irmãos Vitale, São Paulo
- CAMPOS, Daniel Ribeiro. *Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- CARTER, Ron. Entrevista disponível no documentário *Miles Davis: birth of the cool*. Direção Stanley Nelson, Estados Unidos, 115 min, 2019.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- CASTANHEIRA, Sérgio. *O baixo elétrico no samba e a escuta nos processos de aprendizagem: a importância da relação entre o baixo e a percussão*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- DJAVAN (2007). *A música de Djavan*, vol. 01. Rio de Janeiro: Luanda Edições.
- FREIRE, Vanda Bellard. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.
- GIFFONI, Adriano. *Música brasileira para contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. 2010. 213 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- GONÇALVES, Eloá Gabriele. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970*. 2011. 228 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- HAUERS, Felipe Mendonça. *MPB e voz popular dos anos de 1980: Híbridos no álbum Luz (1982) de Djavan*. 2017. 202 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, Programa de pós-graduação em música, Subárea Etnomusicologia. João Pessoa, PB.

- LIEBMAN, Jon. *Funk Bass*. 1992. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, WI.
- LICKS, Dr. *Standing in the shadows of Motown: the life and music of legendary bassist James Jamerson*. 1989. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, WI.
- MACHADO, Sizão. *Contrabaixo brasileiro*. São Paulo: Souza Lima, 2010.
- MARAGNO, Karla. Luizão Maia – Um baixista brasileiro. In: Baixo Brasil. São Paulo, SP: DPX Editorial, n 01. 2008.
- MONTANHAUR, Ramon; SILLOS, de Gilberto. *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. 89p.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do samba-jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. RJ:2007.
- TAGG, Philip (2003). *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. Tradução de Martha Ulhôa. In: Em pauta, v.14, n.23, pg. 5-42.
- TATIT, Luiz. *A canção moderna*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural. Vários autores. 2005. 186p.
- WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976

5.2 Discografia

DJAVAN. *A voz, o violão, a música de Djavan* [LP]; Som Livre, 1976.

_____. *Djavan* [LP]; EMI-Odeon, 1978.

_____. *Alumbramento* [LP]; EMI-Odeon, 1980.

_____. *Seduzir* [LP]; EMI-Odeon, 1981.

_____. *Luz* [LP]; CBS, 1982.

5.3 Materiais da internet

KOBAYASHI, Victor. Foto Sizão Machado, [S.I]. Disponível em

<<https://br.pinterest.com/pin/446771225503588887/>>. Acessado em 20/04/2023

RENATO CARDOSO BASS. Sizão Machado: A Escola do Contrabaixo Brasileiro – Parte 4. Youtube, 27 de novembro de 2015. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=KMBKGhxSSPo&t=273s>>. Acessado em 20/04/2021.

DJAVAN. Djavan – Site oficial, [S.I]. Biografia. Disponível em

<<https://djavan.com.br/biografia/>>. Acessado em 15/07/2019.

DJAVAN. Djavan – Site oficial, [S.I]. Discografia. Disponível em

<<https://djavan.com.br/discografia/>> . Acessado em 15/07/2019.

BACON, Tony. Did Leo Fender Really Invent the Electric Bass? 25 de mar. de 2020.

Disponível em <https://reverb.com/au/news/did-leo-fender-invent-the-electric-bass>. Acessado em 22/01/2023

HAICK Sandro. O segredo da música, [S.I]. Disponível em

<<https://masterclassosmcomsizaomachado.club.hotmart.com/>> mediante pagamento. Acessado em 10/02/2020

EDUARDO MACHADO BASS. Live Sizão Machado 1ª parte (14/05/2020). Youtube, 03 de junho de 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xCYs9uJpZwk>>.

Acessado em 20/03/2023.

RENATO CARDOSO BASS. Sizão Machado: A Escola do Contrabaixo Brasileiro – Parte 2. Youtube, 27 de novembro de 2015. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=BLs4pUvny4>>. Acessado em 20/04/2021.

GIANNINI. Giannini, [S.I]. Downloads. Disponível em <www.giannini.com.br>. Acessado em 22/01/2023.

BLOCO FLOR DE LIS. Roda Viva com Sizão Machado. Youtube, 17 de julho de 2020.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9TxwomtPS-M>>. Acessado em 20/03/2023.

BLOCO FLOR DE LIS. Roda Viva com Téo Lima. Youtube, 29 de junho de 2020.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2UjfLNHgtB0>>. Acessado em 20/03/2023.

EDUARDOMACHADOBASS. Eduardo Machado [S.I]. Reel. Disponível em

<<https://www.instagram.com/reel/CAL8I8qHnjB>>. Acessado em 20/03/2023.

BUZIOSBOSSABLOG. Freitas, José Carlos, 01 de jan. de 2012. Disponível em

<http://buziosbossablog.blogspot.com/2012/01/luziao-maia-contrabaixo-brasil.html>. Acessado em 01/05/2023.

BRUNA LOMBARDI. Gente de Expressão – Djavan. Youtube, 18 de janeiro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EX-Okoz5FIc>>. Acessado em 28/06/2019.

MUSICOSMOS. Musicosmos [S.I]. Foto disponível em <<https://musicosmos.com.br/luizao-maia-icone-do-contrabaixo-brasileiro/>>. Acessado em 20/04/2023

6 ANEXOS

TEM BOI NA LINHA

INTERPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 97$

IN

6 $A7$ (p) (p) //

10 **A** $A7$ //

14 $D7$ $C7$ $Bb7$ $E7sus4$

18 $A7$ //

22 $D7$ $C7$ $A7sus4$ A/G

26 **B** $D_{MAJ7}/F\#$ $F7(\#11)$ $A7sus4$ A/G

30 $D_{MAJ7}/F\#$ $F7(\#11)$ $A7$ A/G

TEM 801 NA LINHA (pg2)

34 $D_{MAJ}7/F\#$ $F7(\#11)$ $A7sus4(9)$ A/G

38 $D_{MAJ}7/F\#$ $F7(\#11)$ $A7(9)$ A/G

42 $D_{MAJ}7/F\#$ $F7(\#11)$ $A7sus4(9)$ A/G

46 $D_{MAJ}7/F\#$ $F7(\#11)$ **RF** $A7(9)$ $\%$

50 $\%$ $\%$ $\%$ $\%$

54 $\%$ $\%$ $\%$ $\%$

58 $\%$ $\%$ **A2** $A7(9)$ $\%$

62 $\%$ $\%$ $D7(9)$ $C7(9)$

66 $Bb7(9)$ $E7sus4(9)$ $A7(9)$ $\%$

TEM 801 NA LINHA (PG3)

70 $\text{D}7(9)$ $\text{C}7(9)$

74 $\text{A}7_{\text{sus}4}(9)$ A/G 82 $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

78 $\text{A}7_{\text{sus}4}(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

82 $\text{A}7(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

86 $\text{A}7_{\text{sus}4}(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

90 $\text{A}7(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

94 $\text{A}7_{\text{sus}4}(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

98 RF2 $\text{A}7(9)$ A/G $\text{D}_{\text{MAJ}}7/\text{F}\#$ $\text{F}7(\#11)$

102

Detailed description of the musical score: The score is written for bass guitar in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 70-73) starts with a double bar line and a repeat sign, followed by eighth notes and chords D7(9) and C7(9). The second staff (measures 74-77) features a sequence of chords: A7sus4(9), A/G, a boxed measure number '82', Dmaj7/F#, and F7(#11). The third staff (measures 78-81) continues with A7sus4(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11). The fourth staff (measures 82-85) uses A7(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11). The fifth staff (measures 86-89) repeats the sequence: A7sus4(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11). The sixth staff (measures 90-93) uses A7(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11). The seventh staff (measures 94-97) repeats: A7sus4(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11). The eighth staff (measures 98-101) starts with a boxed measure number 'RF2', followed by A7(9), A/G, Dmaj7/F#, and F7(#11), and ends with a double bar line. The ninth staff (measures 102-105) consists of eighth notes with repeat signs above each measure.

TEM 801 NA LINHA (PGA)

106



110



114



118



122



FADE OUT...

AQUELE UM

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 94$

IN1

6 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

10 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

14 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

A1

18 $G_{\text{MAJ}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

22 $G_{\text{MAJ}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

26 $B_{\text{M}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

30 $B_{\text{M}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

34 $B_{\text{M}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\flat 9)$

38 $B_{\text{M}}7$ $E7(\sharp 9)$ $A_{\text{M}}7(\flat 9)$ $A_{\text{M}}7(\flat 9)/G$ $F\sharp_{\text{M}}7(\flat 5)$ $B7(\flat 9)$

The image shows a bass line for the song 'AQUELE UM' in 2/4 time, key of D major. The tempo is 94 bpm. The piece is divided into two sections: 'IN1' (measures 1-17) and 'A1' (measures 18-42). The bass line consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The 'IN1' section features a sequence of F7(11), E7(9), A7(9), and D7(9) chords. The 'A1' section starts with G major 7, then moves to E7(9), A7(9), and D7(9). The final part of the 'A1' section (measures 38-42) includes Bm7, E7(9), Am7(9), Am7(9)/G, F#m7(b5), and B7(9) chords.

AQUELE UM (pg2)

42 $E_m7M(9)$ $A7(b9)$ A_m7 $D7(13)_9$

46 **RF1** $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

50 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

54 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

58 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

62 **IN2** $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

66 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

70 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

74 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

78 **A2** G_{MA7} $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

82 G_{MA7} $E7(\sharp 9)$ $A7(9)$ $D7(13)_9$

AQUELE UM (pg3)

86 B_M7 $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

90 B_M7 $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

94 B_M7 $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

98 B_M7 $E7(\sharp 9)$ $A_M7(\flat 9)$ $A_M7(\flat 9)/G$ $F\sharp_M7(\flat 5)$ $B7(\flat 9)$

102 $E_M7M(\flat 9)$ $A7(\flat 5)$ A_M7 $D7(\sharp 9)$

106 RF2 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

110 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

114 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

118 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

122 $F7(\sharp 11)$ $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 9)$ $D7(\sharp 9)$

PEDRO BRASIL

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

♩ = 84

IN

8va..... G7sus4(9) // // //

6 **A1** C6(9) E7(#5) FMA7 Bb7(#11)

10 C6(9) E7(#5) FMA7 Bb7(#11)

14 Cm7(9) Cm/Bb Am7(b5) Ab7(#11)

18 G7sus4(9) G7sus4(9) G7(9)

20 **A2** C6(9) E7(#5) FMA7 Bb7(#11)

24 C6(9) E7(#5) FMA7 Bb7(#11)

28 Cm7(9) Cm/Bb Am7(b5) Ab7(#11)

32 G7sus4(9) Am7 Abm7 GM7 C7(9)

PEDRO BRASIL (pg2)

36 **B1** F^{MA7} B^{b7(9)} E^{M7(9)} A^{7(b13)}

40 D⁷⁽⁹⁾ G^{7sus4(9)} G⁷⁽⁹⁾ G^{M7(d1)} C⁷⁽⁹⁾

44 F^{MA7} B^{b7(9)} E^{M7(9)} A^{7(b13)}

48 D⁷⁽⁹⁾ F^{M6}

50 **A3** C⁶⁽⁹⁾ E^{7(#5)} (P) F^{MA7} B^{b7(#11)}

54 C⁶⁽⁹⁾ E^{7(#5)} F^{MA7} B^{b7(#11)}

58 C^{M7(9)} C^{M/Bb} A^{M7(b5)} A^{b7(#11)}

62 G^{M7} G^{bO(b13)} F^{M6} B^{b7(9)}

66 E^{b6(9)} A^{bMA7(#11)} D^{M7(b5)} G^{7(b13)}

PEDRO BRASIL (Pg3)

70 **C1** $C_M7(\flat 9)$ $A\flat 7(\sharp 11)_9$ F_M7 $F\#0$

74 $E\flat_{MAJ}7/G$ $A\flat 7(\sharp 11)_9$ F_M7 $F\#0$

78 $E\flat_{MAJ}7/G$ $A\flat 7(\sharp 11)_9$ F_M7 $F\#0$

82 $E\flat_{MAJ}7/G$ **SPECIAL** $F7(\flat 9)$ $B\flat 7$

86 $F7(\flat 9)$ $B\flat 7$ $F7(\flat 9)$ $B\flat 7$ $B\flat(\flat 9)$

90 **A4** $C\flat 6(\flat 9)$ $E7(\sharp 5)(p)$ $F_{MAJ}7$ $B\flat 7(\sharp 11)_9$

94 $C\flat 6(\flat 9)$ $E7(\sharp 5)$ $F_{MAJ}7$ $B\flat 7(\sharp 11)_9$

98 $C_M7(\flat 9)$ $C_M/\flat B$ $A_M7(\flat 5)$ $A\flat 7(\sharp 11)$

102 $G7_{SUS}4(\flat 9)$ $G7_{SUS}4(\flat 9)$ $G7(\flat 9)$

PEDRO BRASIL (PG4)

104 **A5** C6(9) E7(♯5) FMA7 Bb7(♯11)₉

108 C6(9) E7(♯5) FMA7 Bb7(♯11)₉

112 CM7(9) CM/Bb AM7(♯5) Ab7(♯11)

116 G7sus4(9) AM7 Abm7 Gm7 C7(9)

120 **82** FMA7 Bb7(9) EM7(9) A7(♯13)

124 D7(9) G7sus4(9) G7(9) Gm7(d11) C7(9)

128 FMA7 Bb7(9) EM7(9) A7(♯13)

132 D7(9) Fm6

PEDRO BRASIL (pg5)

A6

134 (P) C^b7(9) E7(♯5) F^{MAT}7 B^b7(♯11)₉

138 C^b7(9) E7(♯5) F^{MAT}7 B^b7(♯11)₉

142 C^M7(9) C^M/B^b A^M7(♭5) A^b7(♯11)

146 G^M7 G^b7(♭13) F^M6 B^b7^{SUS}4(9) B^b7(9)

150 E^b6(9) A^bMAT7(♯11) D^M7(♭5) G7(♭13)

C2

154 C^M7(9) A^b7(♯11)₉ F^M7 F[♯]0

158 E^bMAT7/G A^b7(♯11)₉ F^M7 F[♯]0

162 E^bMAT7/G A^b7(♯11)₉ F^M7 F[♯]0

166 E^bMAT7/G A^b7(♯11)₉ F^M7 F[♯]0

170 E^bMAT7/G FADE OUT... A^b7(♯11)₉

JOGRAL

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 90$

IN

E^{SUS} F^{#SUS} G^{SUS} A^{SUS} B^{SUS} A^{SUS}

5

B^{SUS}

8

A^{SUS} C^{SUS} B^{SUS} A^{SUS}

12 **A1**

D^{MA7}(9) B^bM⁶ A^M7 D⁷(9)

16

G^M7 C⁷(9) F^{MA7}(9) E^M7(9) D^M7(9) C⁷(9)

20

B^M7 E⁷(9) B^bM⁷ E^b7(9) A^bM⁷ D^b7(9)

24

G^M7 C⁷(9) F^{MA7} A⁷SUS4(9)

27 **A2**

D^{MA7}(9) B^bM⁶ A^M7 D⁷(9)

31

G^M7 C⁷(9) F^{MA7}(9) E^M7(9) D^M7(9) C⁷(9)

The image shows a bass line for the song 'JOGRAL'. It is written in 2/4 time with a tempo of 90. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece is divided into sections: an introduction (IN), a first section (A1) starting at measure 12, and a second section (A2) starting at measure 27. The bass line consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The piece ends at measure 31.

JOGRAL (pg2)

35 B_M7 $E7(\flat 9)$ Bb_M7 $Eb7(\flat 9)$

38 Ab_M7 $Db7(\flat 9)$ G_M7 $C7(\flat 9)$ F_M7 ||

42 B1 B_M7 $E7$ A_M7 $A7(\flat 13)$

46 $D_M7(\flat 9)$ $G7sus4(\flat 9)$ $C_M7(\flat 9)$ F_M7 B_M7 $A7sus4(\flat 9)$

50 A3 $D_M7(\flat 9)$ Bb_M6 A_M7 $D7(\flat 9)$

54 G_M7 $C7(\flat 9)$ $F_M7(\flat 9)$ $E_M7(\flat 9)$ $D_M7(\flat 9)$ $C7(\flat 9)$

58 B_M7 $E7(\flat 9)$ Bb_M7 $Eb7(\flat 9)$ Ab_M7 $Db7(\flat 9)$

62 G_M7 $C7(\flat 9)$ F_M7 ||

JOGRAL (PG3)

65 **SOLO** D7sus4(9)

69

73 C7sus4(9)

77 A7sus4(9)

81 **A4** Dmaj7(9) Bbm6 Am7 D7(9)

85 Gm7 C7(9) Fmaj7(9) Em7(9) Dm7(9) C7(9)

89 (p) Bm7 E7(b9) Bbm7 Eb7(9) Abm7 Db7(9)

93 Gm7 C7(9) Fmaj7

ÊXTASE

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 102$

[IN]

5 **[A1]** G_{MA7}^7 $C7^{(9)}$ A_{M7} $D7^{(9)}$ B_{M7} $E7^{(\sharp 9)}$ $A_{M7}^{(9)}$

9 $F_{MA7}^7(\sharp 11)$ $E7^{(\sharp 9)}$ $A7^{(9)}$ $D7^{(9)}$

13 $F_{MA7}^7(\sharp 11)$ $E7^{(\sharp 9)}$ $A7^{(9)}$ ||

17 || || C_{M7} $F7^{(9)}$ $A7^{(9)}$

21 $A7^{(9)}$ || || $D7^{(9)}$

25 **[A2]** $C7^{(9)}$ A_{M7} $D7^{(9)}$ B_{M7} $E7^{(\sharp 9)}$ $A_{M7}^{(9)}$

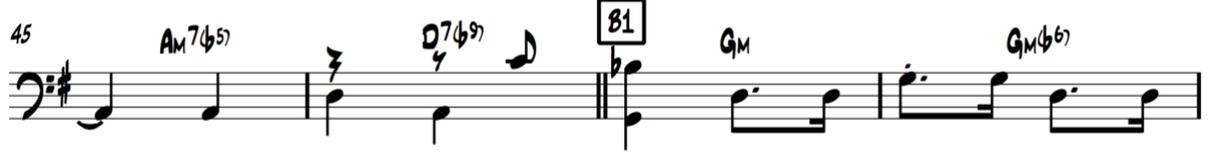
29 $F_{MA7}^7(\sharp 11)$ $E7^{(\sharp 9)}$ $A7^{(9)}$ $D7^{(9)}$

33 $F_{MA7}^7(\sharp 11)$ $E7^{(\sharp 9)}$ $A7^{(9)}$ ||

EXTASE (pg2)

37 

41 

45 

49 

53 

57 

61 

65 

69 

EXTASE (PQ3)

73 **RF1** Cm7 F7(9) BbMA7 Eb7(9)

77 BbM7 E7(9) AMA7 D7(9)

81 BbM7 Eb7(9) AbMA7 Db7(9)

85 Am7 D7(9) GMA7 C7(9)

89 **RF2** Cm7 F7(9) BbMA7 Eb7(9)

93 BbM7 E7(9) AMA7 D7(9)

97 BbM7 Eb7(9) AbMA7 Db7(9)

101 Am7 D7(9) 8va..... Am7 Bb/E %

105 % E7(9) A7 D7(9) Ab7

EXTASE (pg4)

109 **A3** G_{MA7} C⁷(9) A_{M7} D⁷(9) B_{M7} E⁷(9) A_{M7}(9)

113 F_{MA7}(#11) E⁷(9) A⁷(9) D⁷(9)

117 F_{MA7}(#11) E⁷(9) A⁷(9) %

121 % C_{M7} F⁷(9) A⁷(9)

125 A⁷(9) % % D⁷(9)

129 **A4** C⁷(9) A_{M7} D⁷(9) B_{M7} E⁷(9) A_{M7}(9)

133 F_{MA7}(#11) E⁷(9) A⁷(9) D⁷(9)

137 F_{MA7}(#11) E⁷(9) A⁷(9) %

141 % C_{M7} F⁷(9)

ÊXTASE (PQ5)

145 **FINAL** A7(9) // // //

149 // // // //

153 // // // //

157 // // // //

161 // // // //

Detailed description: This block contains five staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 145 is marked 'FINAL' and includes a chord symbol 'A7(9)'. Double bar lines with repeat slashes (//) are placed at the end of measures 145, 148, 149, 152, 153, 156, 159, and 164. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 164.

CAPIM

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: SIZÃO MACHADO
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 86$

IN1

6

10 **A1**

14

18

22

26 **B1**

30

34

Chords: F_{MA7} , F° , G_{M7} , $C7^{(9)}$, $A_{b^{\circ}}$, $E_{b7}(\#11)$, $D7_{sus4}^{(9)}$, $D7^{(9)}$, G_{MA7} , $C7_{sus4}^{(9)}$, $C7^{(9)}$, F_{MA7} , G_{M7} , A_{M7} , D_{M7} , $B_{M7}(\#11)$, $B_{b7}(\#11)$

CAPIM (pg2)

38 **C1**

A7(9) CM7 F7(9)

42

Bm7(b5) E7(b13) A7(9) D7(9)

46

GMA7 C7(9)

48 **A2**

FMA7 F0 Gm7 C7(9)

52

FMA7 F0 Gm7 C7(9)

56

FMA7 F0 Gm7 C7(9)

60

FMA7 F0 Gm7 C7(9)

64 **B2**

FMA7 Ab0 Gm7 C7(9)

68

Eb7(#11) D7sus4(9) D7(9) GMA7 C7sus4(9) C7(9)

72

FMA7 Gm7 Am7 Dm7 Bm7(11) Bb7(#11)

CAPIM (pg3)

76 **C2**

A7(9) C7 F7(9)

80

Bm7(b5) E7(b13) A7(9) D7(9)

84

GMAJ7 C7(9)

86 **SPECIAL**

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9) 3x

90

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9)

94 **A3**

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9)

98

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9)

102

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9)

106

FMAJ7 F^o Gm7 C7(9) 3

CAPIM (PG4)

110 83 FMAJ7 Ab° G^M7 C7⁽⁹⁾

114 Eb7(#11) D7sus4⁽⁹⁾ D7⁽⁹⁾ GMAJ7 C7sus4⁽⁹⁾ C7⁽⁹⁾

118 FMAJ7 G^M7 A^M7 D^M7 B^M7(d11) Bb7(#11)

122 C3 A7⁽⁹⁾ C^M7 F7⁽⁹⁾

126 B^M7(b5) E7(b13) A7⁽⁹⁾ D7⁽⁹⁾

130 GMAJ7 C7⁽⁹⁾

132 SOLO MOOG FMAJ7 F° G^M7 C7⁽⁹⁾

136 FMAJ7 F° G^M7 C7⁽⁹⁾ (p)

140 FMAJ7 F° G^M7 C7⁽⁹⁾

CAPIM (pg5)

144

F_{MAJ}7 F° G_M7 C7(b9) (p) (p) (p)

148

F_{MAJ}7 F° G_M7 C7(b9) (p)

152

F_{MAJ}7 F° G_M7 (p) C7(b9) (p)

156

F_{MAJ}7 F° G_M7 C7(b9)

FLOR DE LIS

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: LUIZÃO MAIA
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 87$

[IN] $\text{C}_{\text{MAJ}}7(9)$ $\text{F}_{\text{M}}6$

5 $\text{C}_{\text{MAJ}}7(9)$ $\text{F}_{\text{M}}6$

9 **[A1]** $\text{C}_{\text{MAJ}}7(9)$ $\text{B}_{\text{M}}7(\flat 5)$ $\text{E}7(\flat 13)$

13 $\text{A}_{\text{M}}7(9)$ $\text{D}7(\flat 13)$ $\text{G}_{\text{M}}7$ $\text{C}7(9)$

17 $\text{F}_{\sharp\text{M}}(\flat 5)$ $\text{B}7(\flat 9)$ $\text{B}_{\flat}\text{MAJ}7$ $\text{A}7(\flat 13)$

21 $\text{F}_{\sharp\text{M}}(\flat 5)$ $\text{B}7(\flat 9)$ $\text{E}_{\text{M}}7(9)$ $\text{A}7(\flat 13)$

25 $\text{D}7(9)$ $\text{G}7_{\text{SUS}4}(9)$ $\text{G}7(\flat 9)$ **[A2]** $\text{C}_{\text{MAJ}}7(9)$ $\text{C}_{\text{MAJ}}7(9)$

29 $\text{B}_{\text{M}}7(\flat 5)$ $\text{E}7(\flat 13)$ $\text{A}_{\text{M}}7(9)$ $\text{D}7(\flat 13)$

33 $\text{G}_{\text{M}}7$ $\text{C}7(9)$ $\text{F}_{\sharp\text{M}}(\flat 5)$ $\text{B}7(\flat 9)$

37 $\text{B}_{\flat}\text{MAJ}7$ $\text{A}7(\flat 13)$ $\text{F}_{\sharp\text{M}}(\flat 5)$ $\text{B}7(\flat 9)$

The image shows a bass line for the song 'Flor de Lis'. It consists of ten staves of music in 2/4 time, with a tempo of 87 BPM. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chords and their extensions, such as Cmaj7(9), Fm6, Bm7(b5), Em7(9), Am7(9), D7(b13), Gm7, C7(9), F#m(b5), B7(b9), Bbmaj7, A7(b13), G7sus4(9), G7(b9), and Bbmaj7. There are two first endings marked [A1] and [A2]. The piece ends with a double bar line.

FLOR DE LIS (pg2)

41 $EM7(9)$ $A7(b13)$ $D7(9)$ $Fm6$

45 $CMA7(9)$ $E7(\sharp9)$ $AM7(9)$ $E/G\sharp$

49 $Gm7$ $C7(9)$ **RF1** $FMA7$ $Bb7(9)$

53 $EM7(9)$ $A7(b13)$ $D7(9)$ $G7sus4(9)$

57 $C7(9)$ $FMA7$ $Bb7(9)$

61 $EM7(9)$ $A7(b13)$ $D7(9)$ $G7sus4(9)$

65 $C6(9)$ $G7(\sharp5)$ **IN2** $CMA7(9)$ $\%$

69 $Fm6$ $\%$ $CMA7(9)$ $\%$

73 $Fm6$ $\%$ **A3** $CMA7(9)$ $\%$

77 $Bm7(b5)$ $E7(b13)$ $AM7(9)$ $D7(b13)$

81 $Gm7$ $C7(9)$ $F\sharp M(b5)$ $B7(b9)$

FLOR DE LIS (pg3)

85 Bb_{MA7} $A7(b13)$ $F\#_M(b5)$ $B7(b9)$

89 $E_M7(9)$ $A7(b13)$ $D7(9)$ $G7sus4(9)$ $G7(b9)$

93 **A4** $C_{MA7}(9)$ $B_M7(b5)$ $E7(b13)$

97 $A_M7(9)$ $D7(b13)$ G_M7 $C7(9)$

101 $F\#_M(b5)$ $B7(b9)$ Bb_{MA7} $A7(b13)$

105 $F\#_M(b5)$ $B7(b9)$ $E_M7(9)$ $A7(b13)$

109 $D7(9)$ F_M^6 $C_{MA7}(9)$ $E7(\#9)$

113 $A_M7(9)$ $E/G\#$ G_M7 $C7(9)$

117 **RF2** F_{MA7} $Bb7(9)$ $E_M7(9)$ $A7(b13)$

121 $D7(9)$ $G7sus4(9)$ $C7(9)$ ||

125 F_{MA7} $Bb7(9)$ $E_M7(9)$ $A7(b13)$

FLOR DE LIS (PGA)

129 $D7^{(9)}$ $G7sus4^{(9)}$ $C7^{(9)}$ %

133 **RF3** $FMAJ7$ $Bb7^{(9)}$ $EM7^{(9)}$ $A7(b13)$

137 $D7^{(9)}$ $G7sus4^{(9)}$ $C7^{(9)}$ %

141 $FMAJ7$ $Bb7^{(9)}$ $EM7^{(9)}$ $A7(b13)$

145 $D7^{(9)}$ $G7sus4^{(9)}$ $C6^{(9)}$ $G7(\sharp5)$

149 **IN3** $CMAT7^{(9)}$ % $Fm6$ %

153 $CMAT7^{(9)}$ % $Fm6$ %

FADE OUT...

FATO CONSUMADO

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIXO: LUIZÃO MAIA
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

♩ = 94

IN

IN

A

B

5

9

13

17

21

25

29

33

37

B⁷SUS⁴ **B**⁷

FATO CONSUMADO (pg2)

41 **RF** E_{MAJ}7 G_{#M}7 A_{MAJ}7 C_{#7}

45 F_{#M}7 B7(9) G_{#M}7 C_{#7} F_{#M}7 B7(9)

49 E_{MAJ}7 A_{MAJ}7 G_{#M}7 C_{#7}

53 F_{#M}7 B7(9) G_{#M}7 C_{#7} A_M7 D7(9)

57 **A2** G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

61 G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

65 G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

69 G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

73 **B2** G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

77 G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

81 G_{MAJ}7 E7(9) A_M7 D7(9)

The image displays a musical score for the piece 'FATO CONSUMADO (pg2)'. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number and a chord symbol. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes eighth and quarter notes, rests, and various chord symbols such as E_{MAJ}7, G_{#M}7, A_{MAJ}7, C_{#7}, F_{#M}7, B7(9), G_{#M}7, C_{#7}, A_M7, D7(9), and G_{MAJ}7. Some staves are marked with 'RF' (measures 41-45) and 'A2' (measures 57-61), and others with 'B2' (measures 73-77). The music is written in a bass clef.

FATO CONSUMADO (pg3)

85 G_{MA7}^7 $E7(\#9)$ A_{MA7}^7 $B7_{SUS4}$ $B7$

89 **RF2** E_{MA7}^7 A_{MA7}^7 $G\#_M^7$ $C\#7$

93 $F\#_M^7$ $B7(\#9)$ $G\#_M^7$ $C\#7$ $F\#_M^7$ $B7(\#9)$

97 E_{MA7}^7 A_{MA7}^7 $G\#_M^7$ $C\#7$

101 $F\#_M^7$ $B7(\#9)$ $G\#_M^7$ $C\#7$ $F\#_M^7$ $B7(\#9)$

105 **RF3** E_{MA7}^7 A_{MA7}^7 $G\#_M^7$ $C\#7$

109 $F\#_M^7$ $B7(\#9)$ $G\#_M^7$ $C\#7$ $F\#_M^7$ $B7(\#9)$

113 E_{MA7}^7 A_{MA7}^7 $G\#_M^7$ $C\#7$

117 $F\#_M^7$ $B7(\#9)$ $G\#_M^7$ $C\#7$ $F\#_M^7$ $B7(\#9)$ **FADE OUT...**

SERRADO

INTERPRETE: DJAVAN
 BAIXO: LUIZÃO MAIA
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

♩=103

IN1

Am7 Am6 Am7 Am6

6 Am7 Am6 Am7 Am6

10 A1 Am7 D7(9) Am7 D7(9)

14 Am7 D7(9) Am7 D7(9) AbM7

18 Gm7 C7(9) Gm7 C7(9) Gb(#11)

22 FMA7 Bm7(b5)

26 Bb7(9 #11) E7(#5 #9) A2 Am7 D7(9)

30 Am7 D7(9) Am7 D7(9)

34 Am7 D7(9) AbM7 Gm7 C7(9)

38 Gm7 C7(9) Gb(#11) FMA7

SERRADO (pg2)

42 $B_M7(\flat 5)$ \parallel $B\flat 7(9 \#11)$ $E7(\#5 \#9)$

46 B1 A_M7 $D7(9)$ A_M7 $D7(9)$

50 A_M7 $D7(9)$ A_M7 $D7(9)$ $A\flat M7$

54 G_M7 $C7(9)$ G_M7 $C7(9)$

58 $F\#_M7(\flat 5)$ $B7(\flat 9)$ $F7(\#11)$ $B_M7(\flat 5)$ $E7(\#9)$

62 RF1 A_M7 A_M7 $A\flat M7$ G_M7 $C7(9)$

66 $F_{MA7}7$ F^6 $B_M7(\flat 5)$ $E7(\#9)$

70 A_M7 A_M7 $A\flat M7$ G_M7 $C7(9)$

74 $F_{MA7}7$ F^6 $B_M7(\flat 5)$ $E7(\#9)$

78 A_M7 A_M7 $A\flat M7$ G_M7 $C7(9)$

82 $F_{MA7}7$ F^6 $B_M7(\flat 5)$ $E7(\#9)$

SERRADO (pg3)

86 **IN2** Am7 Am6 Am7 Am6

90 **A3** Am7 D7(9) Am7 D7(9)

94 Am7 D7(9) Am7 D7(9) AbM7

98 GM7 C7(9) GM7 C7(9) Gb(#11)

102 FMAJ7 Bm7(b5)

106 Bb7(9 #11) E7(#5 #9) **A4** Am7 D7(9)

110 Am7 D7(9) Am7 D7(9)

114 Am7 D7(9) AbM7 GM7 C7(9)

118 GM7 C7(9) Gb(#11) FMAJ7

122 Bm7(b5) Bb7(9 #11) E7(#5 #9)

126 **82** Am7 D7(9) Am7 D7(9)

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Serrado (pg3)'. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number and a key signature or chord symbol in a box. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The chords are: Am7, Am6, D7(9), AbM7, GM7, C7(9), Gb(#11), FMAJ7, Bm7(b5), Bb7(9 #11), E7(#5 #9), and Am7. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and accidentals. There are repeat signs (double bar lines with dots) at measures 102, 106, 118, and 122. The piece ends at measure 126.

SERRADO (pg4)

130 Am^7 $D7(9)$ Am^7 $D7(9)$ Abm^7

134 Gm^7 $C7(9)$ Gm^7 $C7(9)$

138 $F\#m^7(b5)$ $B7(b9)$ $F7(\#11)$ $Bm^7(b5)$ $E7(\#9)$

142 **RF2** Am^7 Am^7 Abm^7 Gm^7 $C7(9)$

146 $FMAJ^7$ F^6 $Bm^7(b5)$ $E7(\#9)$

150 Am^7 Am^7 Abm^7 Gm^7 $C7(9)$

154 $FMAJ^7$ F^6 $Bm^7(b5)$ $E7(\#9)$

158 Am^7 Am^7 Abm^7 Gm^7 $C7(9)$

162 $FMAJ^7$ F^6 $Bm^7(b5)$ $E7(\#9)$

166 Am^7 Am^7 Abm^7 Gm^7 $C7(9)$

170 $FMAJ^7$ F^6 $Bm^7(b5)$ $E7(\#9)$

FADE OUT...

SAMBA DOBRADO

INTÉRPRETE: DJAVAN
 BAIÃO: LUIZÃO MAIA
 TRANSC.: BRUNO COPPINI

$\text{♩} = 78$

IN1 $C7(9)$ $C\#7(9)$ **A1** $D_{MAJ}7(9)$ $\%$

5 $G_{MAJ}7$ $\%$ $D6(9)$ $\%$

9 $F\#M7(9)$ $B7(b13)$ $G\#M7(b5)$ $C7(9)$

13 $F\#M7$ $B7(b9)$ $E7(9)$ $A7sus4(9)$ $A7(9)$

17 $AM6$ $D7(9)$ $G\#M7(b5)$ $C7(9)$

21 $F\#M7$ $B7(b9)$ $E7(9)$ $A7sus4(9)$ $A7(9)$

25 $C7sus4(9)$ $C7sus4(9)$ $C\#7(9)$ **A2** $D_{MAJ}7(9)$ $\%$

29 $G_{MAJ}7$ $\%$ $D6(9)$ $\%$

33 $F\#M7(9)$ $B7(b13)$ $G\#M7(b5)$ $C7(9)$

37 $F\#M7$ $B7(b9)$ $E7(9)$ $A7sus4(9)$ $A7(9)$

SAMBA DOBRADO (pg2)

41 A_M^6 $D^7(9)$ $G\#_M^7(b5)$ $C^7(9)$

45 $F\#_M^7$ $B^7(b9)$ $E^7(9)$ $A^7sus4(9)$ $A^7(9)$

49 $D^6(9)$ $B^7(\#11)$ B1 $E^7(9)$ $E^b7(\#9)$ $D_{MAJ}^7(9)$

53 $C\#^7(\#9)$ $C_{MAJ}^7(9)$ $B_M^7(9)$ $G\#_M^7(b5)$ $C\#^7(b9)$

57 G_{MAJ}^7 $C^7sus4(9)$ $C^7(9)$ RF1 F_{MAJ}^7 A_M/E D_M^7

61 $E_M^7(b5)$ $A^7(b13)$ $D_{MAJ}^7(9)$ $B_M^7(9)$

65 $C\#_M^7(b5)$ $F\#^7(\#5)$ F_{MAJ}^7 A_M/E D_M^7

69 $E_M^7(b5)$ $A^7(b13)$ $D_{MAJ}^7(9)$ $B_M^7(9)$

73 $C\#_M^7(b5)$ $F\#^7(\#11)$ $A^7(\#11)$ A3 $D_{MAJ}^7(9)$ $\%$

77 G_{MAJ}^7 $\%$ $D^6(9)$ $\%$

81 $F\#_M^7(9)$ $B^7(b13)$ $G\#_M^7(b5)$ $C^7(9)$

SAMBA DOBRADO (pg3)

85 $F\sharp M7$ $B7(\flat 9)$ $E7(\flat 9)$ $A7sus4(\flat 9)$ $A7(\flat 9)$

89 $A M^6$ $D7(\flat 9)$ $G\sharp M7(\flat 5)$ $C7(\flat 9)$

93 $F\sharp M7$ $B7(\flat 9)$ $E7(\flat 9)$ $A7sus4(\flat 9)$ $A7(\flat 9)$

97 $D\flat(\flat 9)$ $B7(\sharp 11)$ $E7(\flat 9)$ $E\flat 7(\sharp 9)$ $DMAJ7(\flat 9)$ **82**

101 $C\sharp 7(\sharp 9)$ $CMAJ7(\flat 9)$ $B M7(\flat 9)$ $G\sharp M7(\flat 5)$ $C\sharp 7(\flat 9)$

105 $GMAJ7$ $C7sus4(\flat 9)$ $C7(\flat 9)$ **RF2** $FMAJ7$ AM/E $DM7$

109 $EM7(\flat 5)$ $A7(\flat 13)$ $DMAJ7(\flat 9)$ $B M7(\flat 9)$

113 $C\sharp M7(\flat 5)$ $F\sharp 7(\sharp 5)$ $FMAJ7$ AM/E $DM7$

117 $EM7(\flat 5)$ $A7(\flat 13)$ $DMAJ7(\flat 9)$ $B M7(\flat 9)$

121 $C\sharp M7(\flat 5)$ $F\sharp 7(\sharp 11)$ $A7(\sharp 11)$ $DMAJ7(\flat 9)$ **FINAL**

125 $GMAJ7$ $D\flat(\flat 9)$