

## **Contrabaixo popular: um segundo instrumento**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: XIII

*Pedro Aune*  
*PPGM UNIRIO*  
*pedroaune@edu.unirio.br*

**Resumo.** O presente artigo parte da análise de entrevistas com contrabaixistas de êxito reconhecido no mercado fonográfico brasileiro para discutir questões que tenham contribuído para o aparente lugar do contrabaixo como segundo instrumento para o músico. A partir de autores como Richard Sennett e Marshall McLuhan, lançamos olhar para o contrabaixo enquanto ferramenta de trabalho para identificar pressões tecnológicas e mercadológicas agindo sobre as práticas ligadas ao instrumento.

**Palavras-chave.** Contrabaixo, Baixo, Segundo Instrumento, Trabalho.

### **Bass in Popular Music: a second instrument**

**Abstract.** The present paper analyses interviews with seven renown bass players in the Brazilian recording industry to pinpoint elements that concurred to their apparent initial choice of the bass as a “second instrument”. As defined by authors such as Richard Sennet and Marshall McLuhan, we take the instrument as a working tool so as to identify the technological and market pressures connected to its transition to main instrument.

**Keywords.** Doublebass, Bass, Second Instrument, Work

## **Introdução**

A dissertação de mestrado “O contrabaixista de estúdio da MPB” buscou analisar o mercado de trabalho do músico popular ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 a partir de relatos de contrabaixistas envolvidos de forma significativa no mercado de gravação ao longo do período recortado. Foram realizadas sete entrevistas com contrabaixistas de destaque no mercado fonográfico brasileiro, mais tarde analisadas à luz da literatura acerca da indústria cultural brasileira e global, buscando identificar transformações nos fazeres ligados ao trabalho do músico com ênfase no trabalho junto ao mercado de gravação. Colaboraram com a pesquisa: Luiz Alves, Jorge Helder, Jorge Oscar, Jamil Joanes, Sergio Barroso, Ivan Machado e Zeca Assumpção. Neste artigo nos valem também do depoimento de Paulo Cesar Barros, colhido para a pesquisa de doutorado em andamento.

Emerge das entrevistas o fato de o contrabaixo não ter sido o primeiro instrumento de nenhum dos entrevistados, tendo a maioria destes afirmado ter chegado ao contrabaixo por

conta da influência de amigos ou como forma de preencher uma carência do mercado. O presente artigo busca abordar o lugar do contrabaixo como segundo instrumento, buscando compreender as forças que fizeram desse instrumento uma segunda opção para a quase totalidade dos entrevistados.

Partindo da ideia do instrumento musical enquanto ferramenta, buscamos discutir as motivações culturais e técnicas que contribuíram para a prática do contrabaixo na música popular brasileira. Discutiremos a agência de transformações tecnológicas, de pressões econômicas e de modismos nas flutuações pela demanda do contrabaixo acústico e elétrico no mercado de música popular no Brasil.

## **Ferramenta**

O uso e a criação de meios de trabalho, embora já existam em germe em certas espécies de animais, é uma característica específica do processo de trabalho humano, razão pela qual Franklin define o homem como “a toolmaking animal”, um animal que faz ferramentas. (MARX, 2013, p. 189)

Diversos autores atribuem à criação e ao domínio das ferramentas o passo fundamental para o desenvolvimento do ser humano enquanto ser social. A espécie humana se destaca por sua estreita ligação com ferramentas que auxiliam no trabalho como mediador entre este e a natureza a sua volta. “A tecnologia desvela a atitude ativa do homem em relação à natureza, o processo imediato de produção de sua vida e, com isso, também de suas condições sociais de vida e das concepções espirituais que delas decorrem” (MARX, apud HARVEY, 2013, p. 213).

Para Marshall McLuhan, as tecnologias representam extensões do humano que buscam superar as limitações naturais do corpo. As ferramentas, de forma geral, representam extensões das mãos nos diferentes tipos de trabalho, servindo de meio para contornar a pressão das limitações do corpo humano na medida em que facilitam a execução de tarefas: “A economia de gestos, principal característica de todas as ferramentas e máquinas, talvez seja a expressão imediata de pressões físicas que nos impelem a projetarmo-nos ou estendermo-nos a nós mesmos, seja sob a forma de palavras, seja sob a forma de rodas.” (MCLUHAN, 1974, p.115). No contexto da música, os instrumentos representam extensões do corpo como meio de expressão através do som, vindo a expandir e complementar as possibilidades naturais deste.

Já Richard Sennett se aprofunda nas questões relativas ao envolvimento do indivíduo com o trabalho em si. O autor chama a atenção para o desenvolvimento das habilidades e potencialidades humanas através do trabalho, expondo a relação de troca existente entre o

indivíduo e suas ferramentas. O ser humano desenvolve ferramentas para expandir suas possibilidades físicas na execução de tarefas, descobrindo eventualmente novas possibilidades criadas pelas ferramentas que, por sua vez, levarão ao desenvolvimento de novas habilidades.

O aperfeiçoamento na utilização das ferramentas nos ocorre, em parte, quando elas nos desafiam, e esse desafio muitas vezes acontece precisamente porque as ferramentas não são adequadas à sua utilização. Podem não ser muito boas, ou então é difícil entender como usá-las. O desafio aumenta ainda mais quando somos forçados a utilizar as ferramentas para consertar alguma coisa ou corrigir erros. Seja na criação ou no concerto, o desafio pode ser enfrentado mediante a adaptação da forma da ferramenta, ou então improvisando com ela tal como se apresenta, utilizando-a de maneiras para as quais não foi concebida. (SENNETT, 2012, p. 217)

As ferramentas simples, que exigem de seu usuário um alto grau de conhecimento acumulado para seu uso em tarefas complexas, tendem a ser substituídas por ferramentas mais complexas que, muitas vezes, requerem menor conhecimento acumulado para seu uso. Levado ao extremo, esse processo culmina na automação, substituindo o trabalho humano pelas máquinas. Sennett denuncia, assim, o mal uso da tecnologia que, à medida que se torna mais complexa, substitui o desenvolvimento das habilidades humanas.

A questão — quero aqui frisar — é mais complicada que a mera oposição mão versus máquina. Os modernos programas de computador podem efetivamente aprender com sua própria experiência de uma forma expansiva, pois os algoritmos são reelaborados através da retroalimentação de dados. O problema, como afirma Victor Weiskopf, é que as pessoas podem acabar permitindo que as máquinas façam esse aprendizado, servindo a pessoa apenas como testemunha passiva e consumidora da competência em expansão, sem participar dela. (SENNETT, 2012, p. 55)

Compreendemos os diferentes instrumentos musicais como ferramentas altamente especializadas em funções específicas, moldados pelos contextos tecnológicos, sociais e históricos que buscam atender às necessidades práticas de cada situação através dos recursos que tais ferramentas oferecem. Por necessidades práticas nos referimos a questões objetivas relativas à prática musical como: projeção sonora, possibilidades expressivas (articulação, afinação, dinâmica, tessitura, timbre etc.), bem como a questões extramusicais como portabilidade ou mesmo a facilidade de acesso aos instrumentos.

Tais particularidades terminam por moldar o resultado musical esteticamente. Dessa maneira em lugar de apenas entender que um ou outro instrumento seja característico de

determinado gênero ou estilo, é necessário compreender quais foram os fatores práticos e históricos que contribuíram para a adoção do uso de tal instrumento por determinado gênero.

A história recente de um modo de expressão, como por exemplo a música, extrai o princípio de sua evolução da busca de soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação altamente especializada... (BOURDIEU, 2007, p.114)

## **Contrabaixo**

A divisão do trabalho nas sociedades capitalistas ocidentais veio acompanhada da especialização cada vez mais profunda em tarefas específicas. Nesse contexto, a tecnologia exerce papel fundamental, determinando os meios de produção que, por sua vez, determinam não apenas a produção em si, mas também as relações sociais que a cercam. Ao longo do desenvolvimento histórico da música ocidental, existiu a tendência à especialização do músico em determinado instrumento (ou função), contribuindo para a própria definição do indivíduo enquanto músico. Dessa forma o músico se identifica enquanto violinista, pianista, maestro, arranjador etc.

A pesquisa foi concentrada em músicos auto identificados e reconhecidos como contrabaixistas. Essa definição, desde a década de 1950, pode designar músicos que dominam instrumentos bastante distintos e de famílias diferentes que compartilham o nome de contrabaixo: o contrabaixo acústico e o contrabaixo elétrico. O uso dos termos baixo ou contrabaixo para se referir a uma diversidade de instrumentos que cumprem a função de acompanhamento na região dos graves é algo ainda mais antigo:

Ao longo da história o termo “baixo” abarcou esses diversos significados correlatos: “o que fica embaixo”, “o mais grave”, a base, a fundação, o alicerce; e também: o fundamento, a essência, a origem, etc. Por consequência, eram chamados apenas de “baixos”, independente da família ou do tipo, os instrumentos encarregados de executar esta parte nas composições. Esta prática era bastante comum em toda música de concerto europeia até o século XIX, onde “baixo” ou “baixos” eram os termos encontrados nas partituras, não ficando especificado qual ou quais instrumentos deveriam ser empregados. Ainda nos dias de hoje, alguns regentes ao se referirem aos naipes de violoncelos e contrabaixos dizem “os baixos”. Também nas bandas militares e em outras formações menores, os instrumentos graves eram chamados indistintamente de “baixos”. (CARVALHO, 2006, p. 9)

Jorge Oscar, contrabaixista entrevistado para a pesquisa, narra uma experiência curiosa que ilustra a relação entre o nome contrabaixo associado a diferentes instrumentos:

Um dia fomos em um professor, e o “cara” era bravo (...). Ele perguntou: Você toca contrabaixo? Então entra nessa salinha e pega o contrabaixo. Então eu entrei numa salinha que tinha um monte de instrumentos entulhados, tinha caixa de tarol, tinha violão, instrumento de sopros. Eu fiquei olhando e não vi o contrabaixo. Ele perguntou: cadê o contrabaixo? Eu falei: aqui não tem contrabaixo não. Ele falou: vem aqui, olha aqui o contrabaixo. Era uma tuba. (OSCAR)

Podemos traçar uma linha no uso dos diferentes instrumentos que se ocuparam predominantemente na função de baixo na música popular urbana que ilustra a transformação no uso dos instrumentos por força de avanços tecnológicos. No final do século XIX e início do século XX, foi comum o uso de tubas realizando a função do baixo na música popular urbana. Tais instrumentos detinham vantagem sobre o contrabaixo em termos de emissão sonora, sendo mais eficientes para apresentações ao ar livre, em grandes conjuntos, para plateias maiores bem como para o uso em gravações da era mecânica. São comuns os relatos do uso desse instrumento nas orquestrações dos primórdios do choro brasileiro, bem como no jazz estadunidense (SOUZA, 2007).

Importante destacar o fato de ter sido o jazz da primeira metade do século XX um dos primeiros fenômenos de música popular produzida em articulação com os meios de reprodução técnica possibilitados pela tecnologia de gravação e veiculado através dos meios de comunicação de massa. O jazz enquanto protótipo de música produzida industrialmente, impulsionado pelas políticas de expansão de esfera de influência dos Estados Unidos da América, representou um fenômeno global, tendo tido agência sobre diversas práticas e fazeres musicais ao redor do mundo (HOBSBAWM, 1990).

A verdadeira explosão da economia americana, após a primeira guerra mundial, ia repercutir no mundo cultural não apenas através de exportação de uma nova linguagem sonora – o jazz -, mas do tipo de formação instrumental especialmente criado para emprestar-lhe voz: o *jazz band*. (TINHORÃO, 1991, 26, apud, SOUZA, 2007, p. 46)

O exemplo do uso do contrabaixo no jazz serve para ilustrar a tese de Sennett a respeito o uso de ferramentas em contextos para os quais essas não foram planejadas. Sendo um instrumento da família das cordas friccionadas, oriundo da música de concerto europeia, em

seu contexto original, o contrabaixo é tocado predominantemente com o arco, o pizzicato representa algo como um recurso ou um efeito. Todavia:

Em 1911, Bill Johnson organizou a ‘Original Creole Jazz Band’ (...) Bill tocava o contrabaixo de madeira e sempre com arco. Por ocasião de um concerto em Shreveport, seu arco quebrou. Não tendo outro ao alcance da mão, Bill foi obrigado a tocar com os dedos da mão direita - em pizzicato. O resultado foi tão novo e interessante – como contam os veteranos de Nova Orleans – que, daí para cá nunca mais se usou o arco para tocar esse instrumento no jazz. (BERENDT, 1987, 237, apud SOUZA, 2007)

A nova forma de tocar o contrabaixo contribuiu para definir o jazz enquanto estilo e, mais tarde, a forma de se tocar o contrabaixo em música popular globalmente. O advento do recurso tecnológico representado pela microfonação contribuiu para amenizar as limitações em termos de emissão sonora dos contrabaixos que gradualmente ocuparam o lugar da tuba nos graves das seções rítmicas das jazz-bands e mais tarde na música popular em geral.

Ao longo da transição do uso da tuba para o contrabaixo na história do jazz se deu que: “Nas primeiras décadas do século XX a relação muito próxima entre a tuba e o contrabaixo levou alguns músicos americanos a dominarem ambos, chegando mesmo a tocar os dois com desenvoltura.” (SOUZA, 2007, p. 73). Assim como os baixistas atuais que podem dominar o uso do contrabaixo acústico, elétrico ou ambos, no início do século XX, também os baixistas poderiam trocar de ferramenta, contrabaixo ou tuba, em função das necessidades ou demandas.

Na música popular a partir dos anos 1930 o contrabaixo acústico aparece como o principal instrumento baixo, sendo que na década de 1950 ele passa a ser progressivamente substituído pelo baixo elétrico, que é hoje em dia o instrumento mais usado. Estes dois instrumentos também são comumente chamados apenas de “baixo”. Por consequência o instrumentista que toca o contrabaixo passa a se chamar “baixista”, forma abreviada de “contrabaixista”. (CARVALHO, 2006, p. 9).

Jorge Oscar destaca o impacto da entrada do baixo elétrico no panorama da música brasileira: “No final da bossa nova, durante o tempo da bossa nova o contrabaixo (acústico) ficou muito evidente, todo mundo tinha uma bateria, um piano e um contrabaixo no cantinho pra tocar. Mas quando termina a fase áurea da bossa nova por volta de 64, 65 o contrabaixo acústico desapareceu.” (OSCAR).

No início da década de 1950 o engenheiro elétrico Leo Fender desenvolvia, a partir das guitarras elétricas desenvolvidas anteriormente por ele, o contrabaixo *fender precision*, primeiro contrabaixo elétrico produzido e comercializado industrialmente.

Em 1948, Leo Fender construiu a primeira guitarra de corpo sólido produzível em série e comercialmente viável, que foi a precursora do desenvolvimento do contrabaixo *Precision*. Mesmo não sendo músico, Fender ouviu atentamente às demandas e preocupações de guitarristas e baixistas. A demanda por um instrumento ao qual guitarristas pudessem se adaptar, juntamente com a necessidade de amplificação e portabilidade para os baixistas, o levaram a adaptar sua guitarra “*Broadcaster*” (depois rebatizada de “*Telecaster*”) aumentando suas dimensões para criar um contrabaixo elétrico. (SHROEDER, 2011, p. 33, tradução nossa)

O baixo elétrico, produzido em série, veio a se tornar um instrumento de mais fácil aquisição frente ao baixo acústico. O instrumento veio também a superar toda uma série de dificuldades associada ao seu antecessor acústico como a relativa pouca projeção sonora: “Inclusive eu cheguei a fazer baile de baixo acústico, sem microfone (...), sem amplificação, sem nada. Como é que pode, né?” (ALVES). O baixo elétrico é também um instrumento de mais fácil transporte visto o tamanho do contrabaixo acústico, apontado como fator dificultante para os entrevistados: “Meu irmão me levou na escola de música e lá eu descobri o baixo acústico. Eu pequeno, eu magrinho, imagina? Minha família não entendeu nada: ‘pra que esse instrumento tão grande e você tão pequeno?’” (HELDER). Paulo Cesar Barros conta: “A gente fez o concurso eu cantando e tocando baixo acústico e “nego” ria porque o baixo dava dois de mim.” (BARROS).

O nome *precision*, referindo-se à afinação “precisa”, do primeiro modelo de baixo elétrico, aponta para a tentativa de contornar a dificuldade de afinação associada ao baixo acústico através do uso de trastes. De forma geral, o baixo elétrico representa uma ferramenta que demanda uma menor quantidade de conhecimento técnico acumulado com relação ao contrabaixo acústico, conforme ilustram os depoimentos: “Quando o camarada me dispensou lá no Drink eu fui pro Arpége, cheguei lá no Arpége estava faltando um baixista, precisava de baixista e lá era um baixo elétrico. Falaram: você quer fazer lá? Eu falei que posso tentar, o baixo elétrico é mais fácil.” (ALVES).

Eu tenho um baixo acústico, eu sou preguiçoso e eu também tenho um pouco de medo porque você tem que trocar afinado, né? E muitas vezes eu vejo muita gente tocando meio mais ou menos, o cara tem coragem. (...) Você tem que parar e estudar muito esse instrumento, pra tocar o baixo acústico. (MACHADO)

Vale destacar que a própria gênese do baixo elétrico aponta para o lugar do baixo como segundo instrumento conforme aponta Shroeder: “Como Fender comentou, para que os músicos

da época ‘...pudessem trabalhar, precisavam tocar o contrabaixo (acústico), mas a maioria não conseguia. Eles às vezes precisavam tocar contrabaixo e guitarra.’” (SHROEDER, 2011, p. 33). Sendo o contrabaixo elétrico um desdobramento da guitarra elétrica, com construção, lógica e técnica semelhantes, é natural que parte dos músicos que vieram a tocar esse instrumento viessem da prática dos violões ou guitarras, impactando a prática desse instrumento.

Os baixistas “acústicos” migraram para o “bass guitar”. Inclusive o Ray Brown gravou com baixo elétrico, o Ron Carter gravou com baixo elétrico. E eles tocavam o baixo elétrico com a intenção do baixo acústico, aquela sua sensação, as notas mais demoradas, mais longas sustentam maior, o sistema do baixo acústico utilizado no baixo elétrico (...) E quando os guitarristas passam para o baixo elétrico, eles vêm com uma técnica muito mais leve, muito mais rápida... (OSCAR)

Mais recentemente, o desenvolvimento dos instrumentos eletrônicos veio a acrescentar mais uma ferramenta disputando espaço com os contrabaixos elétricos e acústicos na música popular: o chamado synth-bass, teclados eletrônicos programados com timbres graves que foram responsáveis por conhecidas linhas de baixo em álbuns de música pop de artistas como Michael Jackson e Stevie Wonder.

## **Destaque**

O lugar do contrabaixo como um segundo instrumento reverbera uma aparente tendência histórica que coloca o contrabaixo, bem como os instrumentos que o antecederam em sua função, em posição secundária frente a outros instrumentos. Jorge Oscar cita um trecho de carta escrita por Johan Sebastian Bach em 1730, no qual o compositor afirma: “o violone tem sido tocado sempre por estudantes” (SOUZA, 2007, p. 57).

No contexto da música popular brasileira do início do século XX é possível também notar uma tendência do contrabaixo como instrumento secundário. Mencionando a foto histórica na qual o trompetista Bonfiglio de Oliveira aparece ao lado de Pixinguinha portando o contrabaixo, Alexandre Guedes afirma:

O que podemos afirmar com certeza é que, no choro, o contrabaixo era o “segundo instrumento” para alguns músicos, como parece ter sido o caso do supracitado Bonfiglio de Oliveira e de Seu Colega. Nos conjuntos de Pixinguinha, alguns músicos se revezavam entre dois ou mais instrumentos, as vezes tão distintos quanto o saxofone e o contrabaixo. (GUEDES, 2003, p. 21).



Entre os fatores que aparentam contribuir para o lugar secundário dado ao instrumento, está a questão da visibilidade. É possível afirmar que o contrabaixo é um instrumento bastante presente na música popular comercial desde a primeira metade do século XX, ainda assim esse instrumento aparenta ter gozado de menor destaque nos conjuntos em comparação com os demais instrumentos comumente associados à música comercial em geral. Foram comuns, entre os depoimentos colhidos, os relatos que revelam a falta de conhecimento da existência do contrabaixo por parte dos entrevistados até o momento em que estes foram “escolhidos” para ocupar a posição de contrabaixista pela primeira vez, conforme narram os depoimentos de Jamil Joanes e Jorge Oscar:

A turminha tocava violão na pracinha, quem sabia passava para o outro, Beatles, Rolling Stones e por aí vai. Até que na pracinha estava começando uma banda...as idades variavam entre 17, 18, no máximo 20. Eu com 13, 14 anos. Me chamaram pra tocar no conjunto...3 ou 4 tocando violões, mas algum deles disse: mais um violão? Por que não contrabaixo? Nem conhecia o baixo, então pegaram um violão preto encostado faltando o “E” (mi), tiraram o Si e assim esse virou meu primeiro baixo.” (JOANES).

Quando eu tinha meus quinze anos, quatorze ou quinze anos, fizemos um conjunto na rua e eu já tocava meu violãozinho, minhas bossas novas e resolveram montar um conjunto na rua. Tocar Beatles: vamos tocar Beatles? Bora tocar Beatles. E aí o grupo lá, a galera, falou assim: Ó, você vai tocar bateria, você vai tocar, tinha um cara que tinha uma pianola, vai tocar pianola, você vai tocar guitarra, você vai tocar guitarra. E eu estou esperando lá, né? (Me disseram): você vai tocar baixo. Baixo?! O que que é isso? E ele falou: é isso aqui que ele tá fazendo na música dos Beatles (simula o som do contrabaixo com a voz). Eu pensei que interessante, isso aqui, né? Aí comecei a tirar os baixos no violão porque eu não tinha contrabaixo. (OSCAR).

Gradualmente, o surgimento de nomes de destaque no instrumento contribuiu para o crescimento da popularidade do contrabaixo. No panorama da música popular, o contrabaixo teve seus primeiros nomes de destaque associados ao jazz. O álbum de Duke Ellington: *The Blanton-Webster Years* (RCA) representa um marco para o contrabaixo enquanto instrumento de destaque, tendo sido gravado inteiramente em duo no qual os instrumentos encontram-se em termos de igualdade de destaque com Jimmy Blanton ao contrabaixo e Duke Ellington ao piano (SOUZA, 2007; REPSOLD, 2016). Os depoimentos colhidos citam contrabaixistas ligados ao jazz como referências pessoais na maneira de tocar: “Referência quando eu comecei foi mais a coisa do Jazz mesmo, Ray Brown, depois veio o Ron Carter...” (ALVES). O mesmo Ray Brown é citado por Jorge Oscar: “Por sorte ganhei de um amigo meu da primeira banda um disco que

tinha o Ray Brown e eu falei, ‘caraca’ que coisa maravilhosa, e comecei a conhecer o contrabaixo, comprei um contrabaixo.” (OSCAR).

O contrabaixo elétrico deve sua popularidade inicial também ao Jazz, sendo atribuído a Monk Montgomery da orquestra de Lionel Hampton a distinção de ser o primeiro contrabaixista a se destacar ao tocá-lo, abrindo caminho para outros nomes de destaque como Jaco Pastorius entre outros. Esse instrumento foi, depois, incorporado à instrumentação do Rock, que se estabelecia como fenômeno comercial global durante a década de 1950. Ivan Machado, em entrevista, quando perguntado a respeito de o que o levou ao contrabaixo foi categórico: “Foi o Paul McCartney.” (MACHADO). Fica clara a predominância de músicos ligados a estilos amplamente associados à indústria cultural, principalmente de países de língua inglesa, na popularização do uso dos dois tipos de contrabaixo: “Que para todo mundo, a maior referência dos baixistas que eu noto são os americanos, e Jaco Pastorius é um deles que adoro.” (HELDER). Gradualmente, nomes como Luizão Maia se estabeleceram como destaques na prática do contrabaixo na música brasileira, contribuindo para a popularidade desse instrumento.

## **Mercado**

Consideradas as questões acerca do lugar dos instrumentos historicamente responsáveis pelas linhas graves dos acompanhamentos musicais, sejam estas de natureza cultural ou de natureza técnica, chamamos a atenção para a agência do mercado enquanto fator determinante para a escolha do contrabaixo enquanto instrumento de trabalho.

Os depoimentos apontam para a relativamente grande oferta de trabalho para contrabaixistas: “...eu via que tinha muito trabalho para o contrabaixo. Fazia um trio, fazia piano, baixo e bateria. O violão, a guitarra tocavam (mas) não era muito.” (MACHADO). Sergio Barroso reafirma tal impressão: “Tinha esse negócio também, eu não tinha muita concorrência. Tinham os mais antigos que tocavam daquele jeito, por exemplo, música brasileira eles tocavam daquele jeito mais antigo, fazendo samba com uma nota só coisa e tal.” (BARROSO).

A demanda por contrabaixistas no mercado ao longo das décadas de 1960 e 1970 contribuiu para situações inusitadas que demonstram uma relativa baixa expectativa com relação aos contrabaixistas. Luiz Alves e Paulo Cesar Barros contam terem tocado o contrabaixo pela primeira vez já nos palcos:



Eu, nessa época, era garotão, tinha 18 anos. Aí o (meu tio) Fernando me jogou no fogo: por que você não toca contrabaixo? Aí eu falei: eu toco violão, guitarra, não toco contrabaixo. Nunca peguei num contrabaixo. Aí o Fernando falou: olha, vai ter uma folga lá. Nessa época tinha muito baile, então os grupos que tocavam em boate, os músicos que eram bons músicos, eles saíam para fazer baile, tocar fora da boate, então eles botavam substituto, botavam sub. Aí falaram: você não quer fazer, não? Eu nunca tinha pegado em um baixo. (...) Aí comecei a tocar com o Anselmo lá e me chamaram pra tocar no Sachas, aí quando eu cheguei na boate Sachas era o Cipó, era aquela turma que te falei no começo aqui. Era o Cipó, o Kachimbinho, aquela turma. Era baixo acústico, era acústico mesmo, baixão acústico, tinha nem microfone de contato, tocava no dedo mesmo. Aí eu fui lá e comecei a me dar bem lá. Foi a primeira vez que eu peguei no baixo acústico, já na fogueira. (ALVES)

Aí quando chegou nesse tal concurso de rock que eu te falei, tinha que ter um baixo. Quem é que vai? Sobrou pra mim, pro caçula, e era ridículo porque imagina um moleque com 12, 11 anos de idade. Sem baixo, eu não tinha baixo ainda e o baixo dava dois de mim, muito gozado. Eu me lembro que no programa der rádio, no concurso, tinha o regional do canhoto e tinha um baixista que tocava, eu não lembro o nome desse baixista com baixo acústico, e eu cheguei: pô moço, da pra me emprestar o seu baixo pra eu tocar? (Ele perguntou): E você toca isso? (Respondi): Eu toco. Tocava nada. Mas eu tocava baixo no violão. (BARROS)

Podemos identificar as cobranças do mercado agindo sobre a escolha dos músicos no que diz respeito ao uso do contrabaixo elétrico ou acústico. Como mencionado anteriormente, houve uma tendência de maior utilização do contrabaixo elétrico a partir da década de 1960 no Brasil. O depoimento de Sergio Barroso demonstra a necessidade de adaptação ao baixo elétrico em dado momento de sua carreira:

É, quando eu comecei a gravar esse pessoal da jovem guarda, que tocava rock coisa e tal, usava baixo elétrico. O primeiro baixo que apareceu aqui pelo Brasil importado foi o Fender. Mas o meu primeiro baixo elétrico era nacional, era uma porcaria porque eu vi que o negócio tava mudando aí eu fui lá e comprei. Se eu não tivesse feito isso eu estava roubado por que começou a aparecer muita gente tocando baixo (elétrico) e eles (técnicos de som) achavam uma maravilha, achavam fácil gravar, né?” (BARROSO).

Se existiu uma cobrança que levou os baixistas “acústicos” a investirem no baixo elétrico por volta da década de 1970, os anos 1990 apontam para a tendência inversa, levando músicos oriundos do baixo elétrico a adotarem o acústico: “Que é engraçado, quando passou a época do baixo elétrico, passou não que o baixo elétrico vive até hoje, começaram a se interessar



por baixo acústico e tem muito cara que eu conheci que começou a estudar baixo acústico e hoje em dia toca bem ‘pra cassete’”. (BARROSO).

A demanda por baixistas que dominassem ambos os baixos acústico e elétrico, contribuiu para a colocação dos músicos no mercado. Foi unanime entre os entrevistados a opinião de que existiu algum grau de cobrança pelo domínio dos dois instrumentos ao longo de suas carreiras, algo que reflete uma tendência maior da cobrança por músicos que dominem diversos aspectos do trabalho com o contrabaixo, conforme ilustra a fala de Ivan Machado:

Toda hora me cobram isso. Que eu já toco baixo elétrico meio acústico mesmo, já toco nesse estilo, então faz uma cobrança mesmo. (...) Mas hoje é legal que você toque tudo isso, hoje é preciso que você toque tudo isso. Pra você trabalhar tem que tocar baixo acústico tocar baixo elétrico, tem que tocar fretless tem que fazer o *slap*, tem que fazer tudo isso. (MACHADO)

## Conclusão

Os depoimentos colhidos demonstram as diferentes motivações que interferem no uso dos instrumentos como ferramenta de trabalho para os músicos. Dentre motivações de diferentes naturezas, podemos destacar o aparente aumento crescente da visibilidade dada ao contrabaixo estimulado pelo surgimento de baixistas de destaque nacional e internacional, contribuindo para o aumento do contrabaixo como primeira opção de instrumento. Com relação ao uso dos diferentes tipos de contrabaixo, vemos uma tendência mercadológica que privilegia o músico capaz de realizar diversas funções como forma de se destacar junto ao mercado de trabalho.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à Poética do Contrabaixo no Choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*, Dissertação (Mestrado em Música), PPGM, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

HARVEY, David. *Para Entender o Capital*. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

HOBSBAWM, Eric. *A História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*; [tradução de Rubens Enderle]. São Paulo: Boitempo, 2013

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. Editora Cultrix. São Paulo, 1974.

REPSOLD, Bruno. *A Arte da Conversação: Uma análise do fraseado do contrabaixista Scott Lafaro*. 111f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Editora Record, Rio de Janeiro. 2012

SHROEDER, Dave. *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz; History and Pedagogy*, Tese (Doutorado em artes musicais), University of Miami, Coral Gables, 2011.

SOUZA, Jorge Oscar de. *O Contrabaixo Acústico em Três Momentos da Música Instrumental Urbana no Brasil*. Rio de Janeiro, 2007. 169f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

### **Depoimentos:**

ALVES, Luis. entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 02/01/2020. Áudio/Vídeo.

BARROS, Paulo Cesar. Entrevista concedida a Pedro Aune em 2021.

BARROSO, Sergio. entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 02/01/2020. Áudio/Vídeo.

HELDER, Jorge. Entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 05/03/2020. Áudio/Vídeo

MACHADO, Ivan. Entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 13/03/2020. Áudio/Vídeo

OSCAR, Jorge. Entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 26/11/2019. Áudio/Vídeo

JOANES, Jamil. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Pedro Aune em 2020



**ANPPOM**  
Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música

**XXXII CONGRESSO  
DA ANPPOM**  
Natal, 17 a 21 de outubro de 2022



**ANPPOM**  
Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música



**Escola de Música  
da UFRN**