

Fraseologia Musical de Arthur Maia

Musical Phraseology by Arthur Maia

Kathyla Katheryne Sacramento Valverde¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

RESUMO

O presente artigo visa investigar as origens dos estudos musicais do contrabaixista Arthur Maia (1962-2018) que permitiram o desenvolvimento de sua fraseologia musical. O músico se destacou na cena musical brasileira sendo o responsável pelas linhas de baixo da discografia de diversos artistas reconhecidos e de prestígio junto ao mercado musical. São investigadas possíveis influências que levaram Arthur a desenvolver sua peculiar fraseologia, no tocante aos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. As pesquisas se iniciaram com levantamento de publicações de entrevistas concedidas por Arthur Maia, bem como das análises musicais contidas no Livro *"ArthurMaia Transcriptions"* (PESCARA, 1994), *Metodo per Contrabasso* Di Carlo Montanari "Biblioteca Del Contrabassita" (MONTANARI, s.d), *Jazz Book - Charlie Omnibook* (1978), Victor Bailey e partitura livre. Neste livro ainda encontramos depoimentos de Arthur que serviram como sinais dos possíveis caminhos do desenvolvimento de seus estudos e performances.

Palavras-chave: Arthur Maia; Contrabaixo; Música Instrumental Brasileira; Fraseologia.

¹ Mestrado em Ensino das Práticas Musicais pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO/PROEMUS, Especialista em Música com Ênfase em Educação Musical pela Faculdade Unyleya, Professora Tutora Presencial do Curso Licenciatura em Pedagogia - LIPEAD da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pelo Consórcio CEDERJ/UNIRIO/Fundação CECIERJ, disciplina Música e Educação. Endereço para correspondência: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes Avenida Pasteur, 436, Fundos, Praia Vermelha, Rio de Janeiro - RJ, CEP: 22.290-240 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2426-3764> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9576437299518168> e-mail: kathylavalverde@hotmail.com

ABSTRACT

This article aims to investigate the origins of the musical studies of the bassist Arthur Maia (1962-2018) that allowed the development of his musical phraseology. The musician stood out in the Brazilian music scene, being responsible for the bass lines of the discography of several recognized and prestigious artists in the music market. Possible influences that led Arthur to develop his peculiar phraseology are investigated, with regard to rhythmic, melodic and harmonic aspects. The research began with a survey of published interviews given by Arthur Maia, as well as the musical analyzes contained in the book "Arthur Maia Transcriptions" (PESCARA, 1994), Metodo per Contrabasso Di Carlo Montanari "Biblioteca Del Contrabassita" (MONTANARI, s.d), Jazz Book – Charlie Omnibook (1978), Victor Bailey, and loose scores. In this book we also find testimonies by Arthur that served as signs of possible paths for the development of his studies and performances.

Keywords: Arthur Maia; Contrabass; Instrumental music; Phraseology.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar los orígenes de los estudios musicales del bajista Arthur Maia (1962-2018) que permitieron el desarrollo de su fraseología musical. El músico se destacó en el panorama musical brasileño, siendo responsable de las líneas de bajo de la discografía de varios artistas reconocidos y de prestigio en el mercado musical. Se investigan las posibles influencias que llevaron a Arthur a desarrollar su peculiar fraseología, en lo que se refiere a aspectos rítmicos, melódicos y armónicos. La investigación comenzó con un levantamiento de entrevistas publicadas por Arthur Maia, así como los análisis musicales contenidos en el Libro "Arthur Maia Transcriptions" (PESCARA, 1994), Metodo per Contrabasso Di Carlo Montanari "Biblioteca Del Contrabassita" (MONTANARI, s.f.), Jazz Book – Charlie Omnibook (1978), Victor Bailey, y partituras sueltas. En este libro también encontramos testimonios de Arthur que sirvieron como indicios de posibles caminos para el desarrollo de sus estudios y actuaciones.

Palabras clave: Arturo Maia; Contrabajo; Música Instrumental Brasileña; Fraseología.

INTRODUÇÃO

O presente artigo teve por objetivo investigar as origens dos estudos musicais do contrabaixista Arthur Maia (1962-2018) que permitiram o desenvolvimento de sua fraseologia musical. As possíveis influências aqui apresentadas, são pistas que nos permitem inferir sobre a forma como o baixista pôde desenvolver sua peculiar fraseologia, no tocante aos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. O estudo realizado para o desenvolvimento do presente artigo é parte da pesquisa que terá como resultado o método “Transcrições do Contrabaixista Arthur Maia e aplicação nos estudos de contrabaixistas”.

Quando ouvi pela primeira vez o disco do grupo Cama de Gato (homônimo) lançado em 1986, fiquei impactada com a sonoridade do contrabaixo e os aspectos rítmicos melódicos ali apresentados. O grupo era formado por Mauro Senise (sax alto), Rique Pantoja (teclados), Pascoal Meirelles (bateria) e Arthur Maia (baixo). Em particular ao ouvir a música “Frigiano” (de Rique Pantoja), fui percebendo uma linguagem musical diferente de tudo que tinha sido produzido em se tratando de música instrumental no Brasil até então, me tornando ouvinte assídua de toda obra musical que esse grupo lançou até então. Curiosamente, comecei a perceber suas linhas de baixo tocadas nas rádios da época, em grupos de Rock, Pop e MPB, pois Arthur Maia tinha se tornado um baixista muito requisitado no mercado fonográfico.

Sempre que entrevistado, Arthur Maia dizia que suas maiores influências musicais eram três: Jaco Pastorius, Luizão Maia (seu Tio) e Marcus Miller. Em “*Arthur Maia Transcriptions*” (PESCARA, 1994, p.7), observamos o depoimento de Arthur sobre essas influências e outras. Sobre Jaco Pastorius, diz: “sem comentários”.

Seus depoimentos nos levam a crer que Jaco Pastorius foi a principal fonte inspiradora de muitas de suas interpretações, como no LP em duo com Gilson Peranzetta intitulado “Tom & Villa”, lançado em 1986. Na época, Arthur revolucionou ao interpretar em um baixo *fretless*, com muita sofisticação, as obras de Tom Jobim e Heitor Villa Lobos. A influência de Pastorius também é perceptível nos temas “Duelo e Pentotal” do disco “ANNA”, terceiro LP do baterista Pascoal Meireles lançado em 1987.

No primeiro desses dois temas a introdução é fiel ao estilo de Jaco e desenvolve se pela levada do até então desconhecido tema *Macadame*, (seria lançado posteriormente em seu primeiro

LP solo “MAIA”), mostrando também a influência de Marcus Miller em uma sequência de *slaps*. Posteriormente mostra em “Tom” a influência de seu Tio Luizão em uma levada de samba bem ao estilo. De fato, as influências citadas (Jaco Pastorius, Marcus Miller e seu Tio Luizão Maia) foram sendo desveladas ao longo da pesquisa sobre seu desenvolvimento musical. No álbum de Pascoal Meirelles isso fica patente, entretanto, para esse salto, seria necessário estudar um material que lhe permitisse um desenvolvimento vocabular fraseológico avançado, que embasasse o até então talento precoce, projetando-o ao status de “um dos melhores baixistas do Brasil” em pouco tempo. Gilson Peranzetta, pianista e arranjador, além de convidá-lo a gravar um LP na época escreveu nota no encarte do mesmo reconhecendo o jovem talento: “O presente trabalho consiste de um duo: o piano de Gilson Peranzetta e o contrabaixo de Arthur Maia, considerado por todos os “*experts*” como uma das maiores revelações em seu instrumento nos últimos anos” (PERANZZETTA, 1986).

Desde que comecei a ouvi-lo fui identificando um fragmento aqui e outro ali, de suas inegáveis influências musicais. Mas era preciso provar ou ao menos apontar a fonte principal dos estudos que contribuíram na construção de sua fraseologia. O material didático faz parte desse contexto, entretanto, Arthur Maia pouco falava disso. Lembro que intrigada ao ouvir seu primeiro álbum lançado em vinil intitulado “MAIA” perguntei a ele sobre o tema Amadeus. Ele disse-me tratar-se de um estudo de Carlos Montanari.²

ANÁLISE COMPARATIVA 1

Amadeus x Estudo nº 9

A obra “Amadeus” de Arthur Maia, cuja partitura encontra-se no livro “*Arthur Maia Transcriptions*” (PESCARA, 1994, p.36-37), tem como base os oito primeiros compassos do estudo nº 9 de Montanari (197-), apresentando o tema em citação direta e com 11 (onze) notas musicais. Detalhe importante, o tema foi escrito em semicolcheia, diferentemente do estudo que foi escrito

² “Io ho voluto tentare di far qualche cosa in proposito coll`appoggio dell`esperienza, avuta nei vari anni d`insegnamento, in cui ottenni molti risultati, procurando ad um tempo, per quanto fu possibile, di essere conciso ed occupandomi esclusivamente di ciò ch`è puramente necessario” (MONTANARI, 197-, p. 1-2).

em colcheias. Por esse motivo o trecho *simile* se diferencia em quatro compassos (Tema) e oito compassos (Estudo).

Apresento abaixo três exemplos ilustrados das partes que compõem o *corpus* dessa pesquisa. Por ser a base da inspiração, a análise comparativa se dá no estudo nº 9 de Montanari, onde as notas diferentes de “Amadeus”, estão marcadas em vermelho conforme ilustra o exemplo nº 1.

Exemplo 1- Estudo nº 9 de Carlo Montanari.



Fonte: Montanari (s.d., p.23).³

Descrição das notas marcadas em vermelho na ilustração acima:

Compasso 2.1: nota mi; Compasso 2.2: notas mi, sol e si; Compasso 3.1: nota si; Compasso 3.2: nota dó; Compasso 4.2 notas sol e dó; Compasso 6.1 nota si; Compasso 6.2: nota fá e Compasso 8.2; nota dó.

³ Optei por utilizar a partitura original pela singularidade do mesmo ser uma edição esgotada.

Exemplo 2 – Amadeus de Arthur Maia

ARTHUR MAIA TRANSCRIPTIONS

Amadeus

M. M. ♩ = 100
Andante

Arthur Maia
Transcrição A. Rodrigues

Fonte: Pescara (1994, p.36)

O tema Amadeus, inspirado no Estudo nº 9 do livro *Biblioteca Del Contrabassista Formato in 4 grande*: Método per Contrabasso de Carlo Montanari⁴, (MONTANARI, s.d.) é a última faixa do lado B do LP “MAIA”, e percebe-se que na referida gravação está meio tom acima em relação a partitura da música no livro de Pescara (1994, p.36-37). Abaixo vemos a partitura do tema transcrito a partir da gravação - meio tom acima da transcrição no livro “*Arthur Maia Transcriptions*” - e com correções em consonância com a gravação no álbum “Maia” (original em vinil), em C#.

⁴ “[...] i quali non si sono mai dati cura speciale d`innalzare enche tale strumento al livello degli altri, migliorandone il sistema e ponendolo in armonia col progresso e colle esigenze dei tempi per la migliore esecuzione, ed in parte ancora dalla mancanza di um Metodo giusto, ragionato e valevole allo scopo” (MONTANARI, 197-, p.1). “[...] nunca tiveram o cuidado especial de elevar esse instrumento ao nível dos demais, aprimorando seu sistema e colocando-o em harmonia com o progresso e com as necessidades dos tempos para o melhor desempenho, e em parte ainda pela falta de um método correto, fundamentado e válido para o efeito”. (MONTANARI, 197-, P.1, tradução minha).

Exemplo 3 - Tema transcrito meio tom acima

Amadeus
Arthur Maia - Variação sobre Estudo nº 9 de Carlo Montanari
by Kathyla Katheryne Valverde



Certamente Montanari jamais imaginaria que pouco mais de um século depois esse seu texto “profético” se cumprisse de maneira ampla, tanto pela importância do contrabaixo acústico nas orquestras de forma geral, além do *Jazz*, *Fusion*, bem como o revolucionário surgimento do baixo elétrico em 1951, tendo Arthur Maia como baluarte desse instrumento no Brasil bem como difusor de seus estudos.

Examinando o livro de Montanari (197-), ficou claro que serviu de base para o desenvolvimento e criação de fraseologias melódicas de Arthur bem como o desenvolvimento de contraponto e contracanto e ou *scat singing*.⁵ Ele costumava dizer que improvisar era como se contássemos uma história dentro de outra, aliás, em Amadeus isso fica muito claro na construção da segunda parte do tema. “Melodias são sempre mais fortes quando tem um link com o ouvir e cantar, ou seja, se a melodia é cantável, isto pega mais na alma das pessoas e fica marcado”.⁶

⁵ Sobre o *scat singing* ver Enciclopédia Britânica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/scat-music>> Acesso em: 26 fev 2022.

⁶ Em conversa informal de Jorge Pescara com a autora.

ANÁLISE COMPARATIVA 2

“Porque Não Fui À *Berklee*?” *Jazz Bebop* x Choro

Como boa musicista, e ávida por novos conhecimentos, sempre que podia procurava ler revistas especializadas de música, principalmente de contrabaixo elétrico, além das “dicas” e “macetes” passadas através das entrevistas. Também ouvia programas de rádio que davam espaço a música instrumental brasileira como o “Radiola”, Globo FM, “Sala de Música” “Circular Brasil” “*Jazz Livre!*”, esses pela MEC FM. Em um desses programas, respondendo a um jornalista sobre como desenvolvia seus estudos, Arthur Maia citou o Método “*Modern Electric Bass*” (PASTORIUS, 1981), “*Slap It! Funk Studies for The Electric Bass*” (OPPENHEIM, 1981) e “*Chords Studies for Electric Bass*” (APPLEMAN; VIOLA, 1981). Em minhas entrevistas para o Mestrado, ao indagar o Saxofonista Marcelo Martins, músico que gravou e tocou com Arthur em diversos trabalhos, disse: “Com relação ao Joseph Viola, este é um método da Berklee que Arthur tinha para contrabaixo, com frases de aproximação cromática estilo *Bebop*.⁷ Me lembro dele me mostrando esse livro e estudando algumas frases nele”. Com essa informação, iniciei pesquisa para compreender de que maneira Arthur Maia utilizou-se do estudo desse método “*Chords Studies for Electric Bass*” como base para a sua linguagem jazzística. Analisei o único tema *Bebop* de sua autoria; “Porque Não Fui a *Berklee*?” do Álbum Guerra Fria do Cama de Gato, lançado em 1987. Nascido como *Rebop*⁸, o gênero depois passou a ser chamado *Bebop*, surge das audições que um grupo de músicos costumavam dar nos cabarés da rua 52, em New York.

Conforme o Exemplo 4, (o *link* com a partitura completa está na referência), “Porque Não Fui À *Berklee*”, é um *Bebop* com formato (AABAA), em uma estrutura diferente do *Bebop* tradicional. As formas mais comumente usadas no *Jazz* e também o *Bebop*, são: “forma-canção” (AABA) com 32 compassos – tema inicial, repetição, segundo tema e volta do tema inicial (cada parte com 8 compassos); “forma blues”, com 12 compassos.

A meu ver, esse formato se aproxima do Choro. O Choro costuma obedecer à forma do

⁷ Sobre o *Bebop* ver Pescara (2008, p. 21).

⁸ Sobre o *Rebop* ver <https://artsandculture.google.com/entity/g11clzhdv2m>. Acesso em: 26 fev 2022.

“Rondó” (ABACA), possui três partes, sendo que a primeira é repetida mais vezes do que as outras. Cada uma dessas partes possui diferenças quanto à linha melódica e harmonia, entretanto, a ideia

central não muda. Começa com um *vamp*⁹ em “G alt”¹⁰, um acorde muito utilizado no *jazz* de modo geral, seguindo para o primeiro “A” cujo tema (melodia com elementos da escala *Bebop*) é executado sendo dobrado pelo baixo e sax-alto e assim, o *walking bass* acontece no segundo “A” enquanto o saxofone repete o tema. No “B”, o sax é o primeiro a soar e o faz em dois *chorus*, em seguida vem o teclado e depois, o solo do contrabaixo e por último, a virada de bateria encerra essa seção seguindo para a reexposição do tema duas vezes como no início encerrando a obra prima em dois “A” *ipsis litteris* aos dois iniciais.

A improvisação também se diferencia do *Bebop*, pois é essencialmente executada sobre a melodia do tema inicial, embora em alguns pequenos trechos os músicos sabiamente aproveitam o mote do estilo para inserir o contexto da execução sobre os acordes cunhando a marca do “*Brazilian Jazz*”. Já no *Bebop*, a improvisação costuma ser executada sobre os acordes, atraindo os solistas que passaram a se interessar pelas progressões harmônicas e assim contribuíram com novas soluções harmônicas nos solos, na forma de improvisação, no tipo de articulação usada, bem como, nas fórmulas rítmicas em tercinas. Em certos inícios de anacruse em semicolcheias, nos andamentos dobrados e o uso constante dos arpejos, deram a identidade da sonoridade melódica do *Bebop*.

⁹ Sobre *vamp* ver Faria (1991).

¹⁰ O acorde comumente chamado alterado é o dominante que tem como tensões qualquer combinação de b5, #5, b9 e #9. Para maiores detalhes ver Faria (1991, p. 41).

Porque Não Fui à Berklee!?

M. M. ♩ = 132
Be Bop

Arthur Maia
Transcrição J. Pescara

G^{ALT.} Intro. *repetir 3 vezes*

(NO CHORDS)

C^{sus} C^{#°} Dm⁷ Gm B^b7 A⁷

Dm⁷ C^{# 7/G#} C^{# 7/G#} A^{7+(11#)} B^{b m7 5#} E^{b 7 (9#)} E⁷⁺

Este jazz estilo bebop tem fraseado e dinâmicas complicados. Aconselho prestar muita atenção à gravação, pois, a contagem dos pulsos deve obedecer aos contratempos (1 e 2 e 3 e 4 e 1 e...). Este solo é um dos mais difíceis, pois, as digitações perfazem saltos intervalares distantes.

ARTHUR MAIA TRANSCRIPTIONS

G#7 A7+ Bm7 C#m7 Bbm7 5# Eb7 Abm7 5# Db7 G7
 F#m7 G#7 A7+ Bb⁰ Bsus Csus F7+ Bm7 5# E7
 Am7 Abm7 Gm7 C7 Dm⁹ Db7 (9#)
 C7+ B7 E7 F7+
 Bm7 (5#) E7 Am7 Abm7 Gm7 C7
 Dm⁹ Db7 (9#) C7+ B7 E7
 Gsus GALT
 F7+ Bm7 5# E7 Am7 Abm7
 Gm7 C7 Dm⁹ Db7 (9#) C7+ B7 E7

Exemplo 5 - Porque Não Fui À Berkleee!? (continuação)
Fonte: Pescara (1994, p. 41)

Ornithology

By Charlie Parker and Benny Harris

"BIRD SYMBOLS"
C. PARKER 407

♩ = 236

© 1946 ATLANTIC MUSIC CORP.
© Renewed and assigned 1974 ATLANTIC MUSIC CORP.
© 1978 ATLANTIC MUSIC CORP.
All Rights Reserved. W.W.

Exemplo 6 - Ornithology

Fonte: Atlantic Music Corp (1974, p. 06)

Outro dado observado foram algumas semelhanças; célula rítmica, e notas da linha melódica no trecho introdutório nos exemplos 7 e 8 entre Porque Não Fui À *Berklee!*? e *Ornithology*. No tema de Charlie Parker e Benny Harris, a nota ré é a primeira nota da melodia, o mesmo acontece com o tema de Arthur Maia, a articulação é muito semelhante observando à partir da última nota do sexto compasso onde aparece “NO CHORDS”, depois de um Vamp em G7alt que aparece simplificado na partitura “G alt”. Esse acorde possui em sua formação os seguintes intervalos: G7#9#5, sendo “alt” uma abreviação de alterado por ter sua origem na escala alterada. No exemplo 7 - Porque Não Fui À *Berklee!*? a nota segunda nota dó não possui bequadro pois ao ouvir o tema percebe-se que a nota dó nesse trecho permanece sustentada. Na transcrição dos trechos a unidade de tempo são diferentes, entretanto em *Ornithology* o andamento indicado é em 236 bpm e em Porque Não Fui À *Berklee!*? o andamento indicado é 132 bpm o que denota equivalência na execução e performance.

Já em *Ornithology* há na partitura uma indicação de pausa na introdução, entretanto, o tema é executado ao piano com uma espécie de variação melódica que curiosamente está sob um acorde de D alt (não aparece na partitura), em seguida é apresentado por Chalier Parker em seu Saxofone alto sob a harmonia dos acordes de G7+, Gm7 e C7 no trecho comparado nos exeplos 7 e 8.

Outro dado importante é aobservarmos que as frases começam pela nora ré duas vezes e ao final desse trecho o tema de Arthur Maia termina na nota mi e o de Charlie Parker termina na nota ré.



Exemplo 7 - Porque Não Fui À Berklee!? (Compassos 6, 7 e 8)
By Kathyla Katheryne



Exemplo 8 - Ornithology (Compassos 2, 3, 4, 5 e 6)
By Kathyla Katheryne

A analogia dos trechos das frases dos temas apresentados nos permite afirmar que *Ornithology* contribuiu na inspiração que Arthur Maia teve para criar *Porque Não Fui À Berklee!?*, cujo título na época foi uma resposta para os músicos brasileiros que não tiveram condições de estudar na renomada escola de Jazz Norte Americana Berklee e estudando com músicos locais além das pesquisa com material didático trazido de lá poderíamos criar algo tão genial quanto o já existente no mundo do jazz e que já influenciava o Choro brasileiro.

Percebendo a sutil influência do Choro em “Porque Não Fui À *Berklee!?*”, tomei como exemplo de comparação, o Choro “Arabiando” de Esmeraldino Salles, tema escrito no final dos anos de 1950 e que já incorporava ao estilo elementos utilizados no *Jazz*, como a *nota blue* que associado ao cromatismo, se aproximando do *Bebop*, onde pesquisa efetuada apontou a utilização de escalas muito utilizadas no *Jazz / Bebop* em ambos gêneros exceto a escala Napolitana nesse caso encontrado em “Arabiando”: *Dó Blue Note Menor* e *Dó Bebop Maior* no tema “Porque Não Fui À *Berklee!?*”, e as escalas *Dó Mixolídio Bebop*, *Dó Pentatônica Alterada* e *Blue Notes* e *Dó Napolitano Maior* no tema “Arabiando”, e cromatismos em ambas.

Exemplo 9 – Escala

DÓ PENTATÔNICA ALTERADA



DÓ MIXOLÍDIO BEBOP DOMINANTE



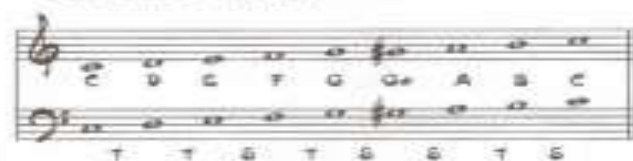
DÓ NAPOLITANO MAIOR



DÓ "BLUE NOTE" (Menor)



DÓ BEBOP MAIOR



Fonte: Barros (2006, p 13, 16, 17 e 2

Essa pesquisa comparativa revela que as composições modernas, assim como o *jazz Bebop Fusion*, podem agregar os diversos gêneros e estilos musicais. O Choro, por exemplo, foi assimilado e utilizado por Villa Lobos em algumas das suas composições.

Se considerarmos o acesso a material didático como o “*Chords Studies for Electric Bass*” (APPLEMAN e VIOLA, 1981), há evidências da aplicação do estudo desse conteúdo nas linhas de baixo do Arthur Maia em “Porque não fui à *Berkeley!*”, bem como sem sua fraseologia musical que apresenta conteúdo que nos possibilita raciocinar dentro do formato de improvisação *Bebop*. Segundo Salles, esta característica em Villa-Lobos pode ter se originado na sua formação como violoncelista, uma vez que tal figuração ocorre em várias obras de Bach para violoncelo; em influências de chorões como Callado e Pixinguinha, ou ainda obra “*Danse des adolescentes em Le Sacre*”, de Stravinsky (BRAMBILLA; SALLES, 2016, p. 312).

O Choro também recebeu influência também do *Jazz & Blues* com a inserção da *blue note*,¹⁰ também chamada nota *blue* (atribuída às canções de trabalho usadas pelos povos afro-americanos), e que tem influenciado o nosso Choro. Apesar de ser um assunto pouco tratado, o uso de *blue notes* foi, ao longo dos anos, sendo incorporado ao choro. Um dos choros mais icônicos, Brasileirinho, de Waldir Azevedo, apresenta *blue notes* já em sua primeira parte, a mais conhecida do público geral. Para citar um exemplo do próprio Jacob do Bandolim, visto como um compositor mais “tradicional”, o choro Assanhado está repleto de referências ao blues, tanto harmônicas quanto melódicas. O clarinetista K-Ximbinho, assim como Esmeraldino, utilizava o recurso sistematicamente em suas composições, tanto que Paulo Moura gravou o álbum K Ximblues (2002) para destacar essa característica do compositor. Moacir Santos, no álbum Choros e Alegrias, também “usa e abusa” de *blue notes* em seus choros (CASTRO, 2021, p.73).

Conforme o Exemplo 10¹¹, destaque para um trecho de “Arabiando” onde constatamos a *nota blue* no Choro.

Exemplo 10 – Arabiando

¹¹ A escala blues (ou Pentablues) é a escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota ficou conhecida como “*blue note*”, e é a quinta bemol no caso da pentatônica menor, ou a terça bemol no caso da pentatônica maior. Ver em: <<https://www.descomplicandoamusica.com/escala-blues-blue-note/>>. Acesso:29 fev. 2022.



Fonte: Castro (2021, p.75)

A influência é uma via de mão dupla onde os estilos vão sendo assimilados e apropriados servindo como base de uma nova idéia composicional sendo muitas das vezes, um divisor de águas, como em “Porque Não Fui À *Berklee!*?”, o primeiro *Bebop Fusion* brasileiro, um estilo híbrido composto do *Jazz Bebop*, Choro e da formainstrumental brasileira de tocar.

Mais tarde, em 2002, Arthur Maia lançaria em seu penúltimo CD Planeta Música, um Choro intitulado “Cama de Gato”, dentro desse formato de Música Instrumental Brasileira, chamada M.I.B.

Inserido na Música Instrumental Brasileira M.I.B., sendo considerado por muitos como “O *Jazz Brasileiro*”, o “*Bebop Fusion*” e o “Choro”, gêneros que ao logo do tempo vem influenciando outros gêneros e sendo influenciados, percebemos e reconhecemos a chancela de uma criação genuinamente brasileira.

Além de baixista, Arthur Maia era arranjador, sempre teve estúdio de ensaios e gravações em sociedade; Estúdio Arte em Itaipú / Niterói, construindo posteriormente um próprio em Cambinhas na mesma cidade além de ter criando o selo Cabeça Dura Records, um apreciador da música instrumental mundial e ouvia música o tempo todo e quando não era no estúdio era no carro ou em casa, e inspirado nessas influências ao gravar Boa Nova tema do seu segundo CD lançado em 1996, Arthur Maia deixa registrado essa inspiração da introdução de Joyce`s Favorite de Victor Bailey do CD Bottoms Up 1989 cujo vamp é muito semelhante, apoiado em três acordes que se movimentam de maneira repetida em um ostinato rítmico / melódico, digno dessa analogia. Os dois temas em questão são duas baladas com andamentos diferentes mas de pulsos semelhantes; 117 bpm e, Joyce`s Favorite, e 62 bpm em Boa Nova. Enquanto na primeira, Exemplo 11, o vamp em questão pode ser ouvido logo no início; 0:24 à 0:55, já Boa Nova possui dois momentos semelhantes sendo que no segundo momento; 04:07 à 04:45 a comparação fica ainda mais patente e foi o trecho que transcrevi pois Boa Nova pois o tema não foi publicado e m *songbook* por

enquanto.

Exemplo 11 – Joyce's Favorite
 Fonte: Songs of Universal Corp (1989, p. 01)

from Victor Bailey - *Bottoms Up*
Joyce's Favorite
 Composed by Victor Bailey

A
 Moderate Ballad= 117

B

Copyright © 1989 SONGS OF UNIVERSAL, INC. and VIC'S SLIC MUSIC
 All Rights Controlled and Administered by SONGS OF UNIVERSAL, INC.
 All Rights Reserved Used by Permission

OUTRAS INFLUÊNCIAS

Ainda no campo do Jazz, como influência fraseológica, o saxofonista e compositor Arthur Murray Blythe é citado por Maia em “*Transcriptions*” (PESCARA, 1994, p.7) como uma de suas influências, dentre as demais citadas. Blythe contribuiu na inspiração fraseológica de Arthur Maia em uma época que era muito comum se escutar no vinil e que não se tinha fácil acesso a material didático, o que valorizava ainda mais o escutar e repetir um trecho ou toda uma obra musical.

Como o próprio Arthur Maia escreveu sobre Jaco Pastorius, não foi difícil notara grande influência e que serviu de base da sua assinatura musical fraseológica onde o “*Método Modern Electric*” (PASTORIUS, 1991), contribuiu significativamente, principalmente quando ouvimos seus registros no *fretless*, instrumento que começou primeiro, a tocar, estudar e gravar.

Embora não estejam citados no livro “*Arthur Maia Transcriptions*” (PESCARA, 1994) os baixistas Africanos, Étienne Mbappé e Jamaaladeen Tacuma tiveram uma forte influência. Segundo Marcelo Martins em conversa com a pesquisadora, ele falou sobre esses músicos em algumas ocasiões. Arthur Maia aos dezoito anos já tinha ido a África e em seu primeiro Lp solo intitulado “Maia” o tema Luanda Funk teve especial participação de Mamour Bá, na percussão e voz, músico Senegalês que dialogou com o contrabaixo fazendo contracanto e *scat singing* em dialeto Africano. Uma das três influências diretas de Arthur, que sempre enfatizou a inegável influência do “Big Lú” (assim era tratado pelos íntimos), seu tio por ter inovado ao utilizar a “*ghost notes*” na condução das linhas de baixo no samba, seu som característico tocado com as unhas, etc..., era muito mais também por uma conjunção de fatores por influência direta de uma convivência musical riquíssima.¹² Com 15 anos de idade Arthur ganhou do Luizão Maia um contrabaixo *Fender Precision*, que ao entregá-lo mesmo lhe disse “Toma que essa coisa não afina”. Era um *fretless* que anos depois faria toda a diferença em sua carreira, que iniciou-se nesse instrumento quando gravou o álbum do Ivan Lins “Depois dos Temporais”(1983). Em 1984 Arthur Maia mostrava claramente a influência do samba ao gravar “Improvisos - Cavaquinho, Violão, Baixo e Bateria Nota 10”¹³ ao

¹² Sobre Luizão Maia ver Beck (2021)

¹³ MAIA, /Improvisos-Cavaquinho, Violão, Baixo e Bateria Nota 10 - 1984. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=oxLCR08clug>> Acesso em: 14 fev 2022.

lado de respeitadíssimos músicos do gênero: Manoel da Conceição (Mão de Vaca), Alceu Maia e Valmar de Amorim. Assim, dava mostras de sua ampla versatilidade musical e criatividade.

Nesse álbum de 1984, Arthur Maia também mostrou uma outra importante influência, Marcus Miller, mas também Louis Johnson, músico citado por Marcelo Martins em entrevista a essa pesquisa. Louis Johnson “*Slap*” foi um dos maiores difusores dessa técnica, influenciando muitos bons músicos no mundo inteiro. Na época, 10 entre 10 músicos que desejavam estudar essa técnica, procuravam o livro “*Slap It! Funk Studies for The Electric Bass*” (OPPENHEIM, 1981). Arthur Maia adotou a concepção de levadas ao estilo de Marcus Miller que despontava com uma pegada muito melódica e impactante (em “*Run for Cover*”,¹⁴ no segundo álbum do saxofonista Dave Sanborn “*Straight To The Heart*” lançado em 1984).

Arthur Maia então inova ao desenvolver o “*double slap*” e também a Vassourada”, técnica inédita “*made in Brasil*”.

Vassourada consiste em passar todos os dedos da mão direita (um após o outro em um só movimento, com a mão espalmada) sobre as cordas Sol e Ré. Isto lembra o efeito de uma vassoura varrendo alguma superfície (o som obtido é FRRAAAMMM...). Em seguida utilizar o Slap para dar sentido a continuidade ao Lick (Arthur Maia in PESCARA, 1994, p.15).

O *double slap* aparece no final do Tema “Luanda Funk” do seu primeiro álbum solo homônimo “MAIA”(1990). Já em “Cruzado”, versão do seu segundo álbum “Arthur Maia” (1996), as duas técnicas estão presentes no tema. A técnica *Popped*, muito comum nas conduções das linhas de baixo, Arthur Maia as usa na música homônima ao álbum Planeta Música além de abusar do *slap* logo na primeira faixa “Deombro”. Em 1993, Marcus Miller (segundo Musicosmos¹⁵) sem dúvida, um dos baixistas mais influentes das últimas décadas, lançou *The Sun Don't Lie*, tornando uma espécie de “*best seller*” na comunidade contrabaixística, dentre os quais, Arthur Maia.

¹⁴ MILLER, Marcus – Run For Cover. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=e584lU14Gm8>> /
<<https://www.youtube.com/watch?v=oG6ox08jlQI>> Acesso em: 14 fev 2022.

¹⁵ MILLER, Marcus – Resenha *O Groove Pode Mais*. Disponível em:
<<https://musicosmos.com.br/entrevista-com-marcus-miller-o-groove-pode-mais/>> Acesso em: 14 fev 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou investigar as origens dos estudos musicais do contrabaixista Arthur Maia (1962-2018) que permitiram o desenvolvimento de sua fraseologia musical. As possíveis influências aqui apresentadas, são pistas que nos permitem inferir sobre a forma como o baixista pôde desenvolver sua peculiar fraseologia, no tocante aos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. O estudo realizado para o desenvolvimento do presente artigo é parte da pesquisa que terá como resultado o método “Transcrições do Contrabaixista Arthur Maia e aplicação nos estudos de contrabaixistas”.

REFERÊNCIAS

- ANNA: Pascoal Meirelles. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1987. LP. ARTHUR
- APPLEMAN, Rich; VIOLA, Joseph. *Chords Studies for Electric Bass*. Hal Leonard Corporation. Berklee Press. 1981. Disponível em: <https://berkleepress.com/berklee/authors/rich-appleman-2/>. Acesso em: 14 fev 2022.
- BAILEY, Victor; *Bottoms Up Songbook*. Songs of Universal, INC and VIC'S SLIC Music 1989.
- BARROS, Roberto de. *Dicionário Internacional de Escalas*. Jundiaí, São Paulo: Rio de Janeiro: Keyboard Editora Musical. 1ª ed. 2006.
- BEKS, Ivan Jonas Quesada. *A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Évora - Escola de Artes. Mestrado em Música. Portugal, 2021.
- BRAMBILLA, Guto; SALLES, Paulo de Tarso. Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?). *Anais... Quarta jornada acadêmica discente programa de pós-graduação em música*. Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo. 2016. p. 311-320. Disponível em: https://www.academia.edu/33721508/Anais_da_IV_Jornada_Acad%C3%AAmica_do_PP_GMUS_ECA_USP_pdf. Acesso em: 25 fev 2022.
- CAMA DE GATO: Cama de Gato. São Paulo: Som da Gente, 1986. LP.
- CASTRO, Felipe Siles de. *Uma Noite no Sumaré: O Choro Negro e Paulistano de Esmeraldino Salles*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/64068129/_Uma_noite_no_sumar%C3%A9_o_choro_negr

o_e_paulistano_de_Esmeraldino_Salles>. Acesso em: 25 fev 2022.

DEPOIS DOS TEMPORAIS: Ivan Lins. Rio de Janeiro: Philips, 1983. LP.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

GUERRA FRIA: Cama de Gato. São Paulo: Som da Gente, 1987. LP.

MAIA: Arthur Maia. São Paulo: Som da Gente, 1990. LP. MAIA: Arthur Maia. São Paulo: Paradoxx Music, 1996. CD.

MONTANARI, Carlo. *Biblioteca del Contrabassista Formato in 4 grande: Metodo per Contrabasso*. Italia: Edizioni Ricordi, 1974.

MONTANARI, Carlo. *14 Studies for string bass*. New York: International Music Company, 1974.

OPPENHEIM, Tony. *Slap It! Funk Studies for The Electric Bass*. Theodore Press Company, 1981.

PARKER, Charlie- Omnibook: For All Bass Clef Instruments. Transcribed From His Recorded Solos Transposed To Concert Key – 1978 Atlantic Music Corp.

PASTORIUS, Jaco. *Modern Electric Bass*. Manhattan Music, Inc., 1981. Disponível em: <<https://www.lhajazz.com/Documents/%5BeBook%20-%20Music%5D%20Jaco%20Pastorius%20-%20Modern%20Electric%20Bass.pdf>> Acesso em: 14 fev 2022.

PESCARA, Jorge. *Arthur Maia Transcriptions*. Rio de Janeiro: Do autor, 1994.

PESCARA, Jorge. *Manual do groove: o contrabaixo completo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

PLANETA MÚSICA: Arthur Maia. Niterói: Cabeça Dura Records, 2002. CD.

PORTO, Sérgio. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Saúde. 1ª ed. 1953. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/entity/g11clzhdv2m>>. Acesso em: 14 fev 2022.

STRAIGHT TO THE HEART: Dave Sanborn. EUA: R&B-ish recordings, 1984. LP.

THE SUN DON'T LIE: Marcus Miller. EUA: PRA Records, 1993. LP.

TOM & VILLA: Gilson Peranzetta. Rio de Janeiro: Pan Produções Artísticas Ltda, 1986. LP

VALVERDE, Kathyla Katheryne Sacramento.

Submetido em: 26 de abril de 2023.

Aprovado em: 30 de julho de 2023.

Publicado em: 30 de agosto de 2023.