

A linha de baixo nos ritmos do sul do Brasil: proposições práticas, teóricas e suas aplicações no contrabaixo acústico

The bass line in the rhythms of Southern Brazil: practical and theoretical proposals and its application on the doublebass

Matheus Mesquita Pasquali¹ 

matheuspasquali89@gmail.com

Leonardo Piermartiri¹ 

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernandp Chaib

Editor de Layout: Fernando Chaib

Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 10 set 2024

Data final de aprovação: 27 out 2024

Data de publicação: 02 jan 2025

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.54497>

RESUMO: Este artigo propõe uma análise das linhas de baixo no gênero da milonga e em ritmos similares, característicos da região sul do Brasil, aplicando-os ao contrabaixo. Considera-se não apenas o aspecto prático para a obtenção de uma sonoridade apropriada, mas também o aspecto conceitual por trás desses gêneros, que dialogam com os conceitos de clave e rítmica aditiva. Foi feita uma análise sobre as claves usadas nesses gêneros, que são exatamente as mesmas encontradas em outros estilos, sugerindo uma possível origem africana comum. Este é um trabalho informado pela prática, onde um dos autores participou como músico convidado em performances com o grupo Quarteto Coração de Potro, grupo especializado no repertório sulino, sediado em Lages-SC. Foi realizada uma entrevista com o músico João Gabriel Rosa, que também compartilhou suas percepções e práticas. Neste artigo estão incluídas transcrições e análises de trechos de obras desse repertório para corroborar as conclusões levantadas.

PALAVRAS-CHAVE: Ritmos sulinos; Rítmica aditiva; Música; Contrabaixo.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of bass lines in the milonga genre and similar rhythms, characteristic of the southern region of Brazil, applying them to the contrabass. Not only the practical aspect for obtaining an appropriate sound is considered, but also the conceptual aspect behind these genres, which dialogue with the concepts of clave and additive rhythm. A rhythmic analysis was made of the claffs of those genres, which are exactly the same as those found in other styles, suggesting a possible common African origin. This is a work informed by practice, where one of the authors participated as a guest musician in performances with the group Quarteto Coração de Potro, a group specialized in southern repertoire, based in Lages-SC. An interview was carried out with musician João Gabriel Rosa, who also shared his perceptions. This article includes transcriptions and analyzes of excerpts from works from this repertoire to corroborate the conclusions raised.

KEYWORDS: Southern rhythms; Additive rhythmic; Music; Doublebass.



1. Introdução

Este trabalho pretende investigar as linhas de baixo e as vozes graves presentes em algumas obras tocadas no contrabaixo propriamente dito, mas por vezes também em algum outro instrumento de registro semelhante, como o do *guitarrón*¹ gaúcho, oriundas da região sul do Brasil, bem como trazer exemplos para análise. Enfatizo aqui que quando usarmos referências de linhas executadas no contrabaixo, serão usados exemplos que podem ser aplicados, majoritariamente no contrabaixo acústico, que é o instrumento onde os exemplos foram testados, mas também no *guitarrón*, e por vezes o próprio violão, principalmente quando estiver encarregado da função do acompanhamento. Foi realizada uma entrevista com o multi-instrumentista João Gabriel Rosa, que atua juntamente com o Quarteto Coração de Potro, grupo bem estabelecido de música sulina de Santa Catarina, que contribuiu significativamente para este artigo. Por fim, foi feita a transcrição de algumas partes da linha de baixo de uma milonga, chamada de Aporreado, gravada em um baixolão pelo músico Pedro Terra, mas interpretada ao vivo usando o contrabaixo acústico com o suporte de um *guitarrón* crioulo.

Ao abordar os registros graves, trago o conceito da palavra baixo, segundo o dicionário Aurélio (Ferreira 1999) para a pauta:

A mais grave das vozes masculinas; o cantor que tem essa voz; o instrumento de diapasão mais grave de cada família de instrumentos; a parte mais grave das realizações contrapontísticas, em relação às partes superior do conjunto e não a uma voz ou instrumento de diapasão grave (Ferreira 1999, 50).

Para entender as maneiras de concepção, algumas questões que são de provável consenso entre instrumentistas que acompanham música popular precisam ser levantadas. Como entender os conceitos de improvisação traduzida aqui como uma certa liberdade de execução que contrabaixistas e músicos de maneira geral utilizam (principalmente no acompanhamento); como aprender a obra a ser executada e definir estratégias para um acompanhamento eficaz e que deixe o espaço confortável para os outros instrumentistas; se os padrões mais comumente encontrados e sistematizados abrangem de fato todas as situações em que o músico acompanhante deve tocar esses ritmos; se existe uma maneira de fazer com que tudo soe natural (com fuidez e leveza) sem ter uma vivência e experiência tocando determinadas vertentes musicais. Essas são preocupações recorrentes quando, inicialmente, o contrabaixista precisa entender sua função dentro da música. Embora o conceito possa vir a ser questionado, a questão sempre foi a de trazer conforto para que a melodia possa se destacar, sendo devidamente amparada, função que leva muito tempo para ser entendida, levando em conta que as partes do baixo não são escritas. Para isso o músico passa por diversos momentos de tentativa e erro na busca pela dita eficácia.

Mas é um erro intuir que estas regras sejam rígidas, ao contrário, são elásticas. Especialmente a questão rítmica apresenta-se de tal maneira marcada por complexidades de enunciação que

¹ O *guitarrón* é um instrumento folclórico, que consiste em uma adaptação do violão clássico de 6 cordas, será explicado em detalhes mais adiante no artigo.

conceitos como o de métrica derramada se fazem importantes. Essa expressão foi proposta por Martha Ulhôa (1999) para a particularidade, na rítmica da música popular brasileira, de serem muito usados padrões sincopados que produzem um efeito de transbordamento dos limites métricos. O conceito é especialmente interessante por abrir a questão das pequenas discrepâncias presentes nas enunciações musicais, discrepâncias estas que não podem ser apreendidas pela grafia musical em sua totalidade, mas que constituem um importante fator na sintaxe da música (Guedes 2003).

Uma característica importante da seção rítmica é a parcial liberdade que os músicos têm de criarem o acompanhamento. Normalmente a parte dos instrumentos de base não vem escrita “nota por nota”, e sim apenas são indicados os acordes por meio de cifras, e definido o ritmo conforme o estilo. A partir destas indicações é que os músicos aplicam um determinado padrão rítmico a uma harmonia, estruturando a base do que chamamos de “levada”, “batida”, ou em inglês, “groove”. A levada é fundamental na definição dos estilos da música popular, sendo que muitas vezes ela é o único elemento de diferenciação entre um estilo e outro (Carvalho 2006). Na estética que será coberta pela pesquisa em questão, por vezes veremos que somente o baixo ou mesmo o registro da voz mais grave das obras, não será específico o suficiente para dar conta que caracterizar essa diferenciação, sendo necessário traçar um olhar para o que os outros instrumentos estão tocando para dizer se trataremos de um ritmo ou de outro, e, em alguns casos mais específicos, até mesmo olhar a temática das letras ou a disposição das notas das melodias bem como os locais onde os acentos estarão colocados.

2. A música do Sul

O escritor e folclorista gaúcho João Sezimbra Jacques (*apud* Ribeiro 1955) aponta para algumas peculiaridades presentes na região sul, que tem em suas entrelinhas, diferenças consideráveis com o resto do Brasil, sendo inclusive muito próxima culturalmente dos países que se avizinham geograficamente, que ficam evidenciados quando afirma, por exemplo, que a milonga, um dos ritmos que serão contemplados aqui a nível analítico, é uma espécie de ritmo crioulo platino. Isso significa primordialmente que é comum ao Uruguai, Argentina e ao estado do Rio Grande do Sul, também sendo encontrado nos outros da região Sul do Brasil, quase inexistindo no resto do território brasileiro. A região platina ou pampiana, compreende um setor geográfico que possui uma história em comum durante grande parte do período colonial, tendo inclusive já participado de uma mesma administração e com um histórico de conflitos com o restante do Brasil. Esse fato talvez explicite o porquê de os gêneros possuírem barreiras tão definidas e setorizadas, mesmo com o fato de, por vezes, terem uma origem tão plural e fundida, amálgamas de tantas culturas diferentes.

Segundo o antropólogo mineiro Darcy Ribeiro (1955), fato é que na região sul os modos de vida são tão diferenciados e divergentes do resto do país, e que se deve pensá-la como sendo de uma configuração diferente. A própria proximidade geográfica com a Argentina e o Uruguai e a presença do clima subtropical (Ramil 2004, 13) tornam a cultura sulina permeada de características extremamente singulares. Além das condições geográficas peculiares, as assimetrias das sociedades produzidas durante a colonização inicialmente pelos portugueses e

espanhóis resultaram em conflitos políticos, conduzindo processos de guerras civis, revoluções e golpes de Estado (Nogueira 2015). Essas assimetrias podem ser verificadas até os dias atuais, dificultando, muitas vezes, a pauta da integração regional. Apesar de compartilharem de um mesmo passado e de desafios políticos e econômicos similares, a integração na América Platina apresentou avanços e retrocessos, marcada por rivalidades e alianças com outras potências. A música sulina, portanto, é resultante de uma mistura de fatores sociais, climáticos e culturais, como não poderia deixar de ser.

Voltando à problemática concernente às estéticas da música sulina, Alvares (2007) já apontava em sua monografia a percepção do quão pouco a música tradicional do Sul é utilizada nos currículos escolares, tanto em nível universitário quanto nos currículos dos ensinos fundamental e médio. Esperamos que o presente trabalho possa contribuir para romper com este padrão, valorizando mais essa forma de expressão. Trataremos da figura do gaúcho, que não está ligado apenas ao estado do Rio Grande do Sul, mas também aos estados brasileiros de Santa Catarina, Paraná e Mato grosso do Sul, onde a tal cultura existe de maneira latente, e principalmente aos países vizinhos, Uruguai e Argentina, que são o verdadeiro berço do gaúcho em si.

2.1. O baixo na música sulina

Com a finalidade de tentar sanar, ainda que de maneira parcial e sem a pretensão de criar uma fórmula que dê conta de todas as questões e dicotomias da tarefa de propor acompanhamentos funcionais para determinados gêneros, a presente análise tratará de lançar um olhar aprofundado às questões rítmicas dentro do contexto dos instrumentos graves, e num segundo momento, sobre as questões harmônicas e melódicas. Dentro desse âmbito, pode-se compreender que todas as características das nações banhadas pelo rio da Prata estarão aqui englobadas. Também tentaremos atentar para as lacunas presentes nos métodos de ensino de contrabaixo voltados à música brasileira, onde possa-se colocar a linha do baixo como algo mais importante que o contrabaixo em si (Carvalho 2006). Atualmente esses referem-se exclusivamente aos ritmos oriundos das regiões central/norte e nordeste, de clima tropical, como os encontrados no samba, frevo, baião, maracatu, bossa, e excluem a milonga, a chamarra, a guarânia, a zamba, que por paradoxal que possa parecer, por várias vezes contam com rítmicas advindas das mesmas claves.

A dita clave, pode ser encontrada como o termo *timeline*, segundo alguns autores como Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) e Kofi Agawu (1956-). Este último traz a sua visão sobre o termo que estrutura a rítmica na música africana:

[...] padrão rítmico de curta duração que é repetido na forma de um *ostinato*, através de uma batida de percussão específica [...]. Normalmente atreladas ao uso de sinos, baquetas ou pedra, as *timelines*, muitas vezes, projetam uma forma distinta e até memorável. Embora existam padrões percussivos de pulsação imutável, a maioria das *timelines* exhibe pelo menos dois valores de modos contrastantes, um longo e um curto. Isso, a propósito, é outro sinal do impulso minimalista que é difundido na criatividade africana. Embora a função dos

padrões timeline seja comparada, às vezes, com a de um metrônomo, há uma diferença significativa. Diferindo do metrônomo, que demarca o tempo e com isso ajuda a localizar a ‘parede de ataques sem acento’, as timelines esculpem o tempo, elas são parte integrante da música. Cada timeline é, em princípio, estruturalmente dependente de uma fundação metronômica anterior (Agawu *apud* Gomes 2019, 12).

A análise aqui pretendida visa dar um enfoque ao contrabaixo, podendo contemplar também outros instrumentos de tessitura similar, conforme dito anteriormente e propor maneiras de como aplicar esses instrumentos dentro das regiões dos graves, sem interferir nas vozes vizinhas que possam, porventura, estar também dividindo a instrumentação dentro de uma determinada peça musical. O *bombo leguero*² e o *guitarrón*, podem facilmente entrar em choque por estarem ambos em um registro baixo, limitando assim, a esfera de atuação que este possa vir a cobrir. O desafio é ainda maior pelo fato de que muitas vezes as maneiras de tocar contam com uma grande predominância de improvisação, ainda que com alguns limites. Dentro desta tópica, podemos observar que os músicos populares têm como pré-requisito estarem acostumados com a improvisação de alguma maneira. Na esfera dos músicos acompanhantes, isso costuma acontecer nas diferentes maneiras em que é possível conduzir uma determinada “levada” ou nas diferentes maneiras de abordar um determinado ritmo, geralmente dentro de uma harmonia definida e nos gêneros sulinos, majoritariamente dentro da esfera tonal. Costuma-se dizer que uma levada pode ser realizada de diversas maneiras, mas também costuma-se atribuir uma estrutura básica que seja capaz de dar a elas a conotação com um estilo ou gênero musical (Guedes 2003).

Trataremos, portanto, de inicialmente traçar um olhar sobre as levadas da música do Sul, executadas pelo Quarteto Coração de Potro, e analisar linhas de baixo relevantes de acordo com o músico entrevistado, transcrevendo algumas ideias.

3. Análise das linhas de baixo

O multi-instrumentista João Gabriel Rosa é um músico que traçou sua caminhada tocando a estética sulina. Além de ocupar a posição de violonista e de tocar *guitarrón* no Quarteto Coração de Potro, também opera a técnica e o áudio de palco de outros grupos. Pela proximidade deste último com o contrabaixo, ele conversou com o autor deste trabalho, de maneira informal sobre os padrões para acompanhamento. Tendo montado um material de finalidade didática, ele escreve alguns padrões usuais para acompanhar os ritmos que predominam no repertório. Com seu consentimento, serão apresentados em seguida alguns recortes seguidos de comentários sobre as linhas de contrabaixo, bem como algumas observações sobre a origem dos ritmos. Com relação ao quesito harmônico e de cifragem, observa-se no trabalho de Guedes (2003):

Entendemos por progressão harmônica a sucessão de acordes que surge da movimentação melódica simultânea de várias partes. Na música popular de que tratamos, ela é analisada e grafada por um sistema comum de cifras pelo qual se

² Instrumento de percussão do tipo membranofone, originário da Argentina.

especificam os acordes que compõem a progressão. Em nosso trabalho, identificaremos a progressão como a estrutura harmônica da obra. Acordes são conjuntos harmônicos de alturas musicais. A cifragem de um acorde é um conjunto hipotético de sons simultâneos que define as alturas potencialmente válidas para um determinado momento da progressão. Cada acorde é, portanto, um construto de duração determinada em que se segmenta a estrutura harmônica na obra (Guedes 2003, 53).

Os exemplos que em seguida serão citados foram concebidos por João Gabriel, e baseados no entendimento que ele possui dos padrões de baixo que se adequam melhor às conduções propostas. Vale ressaltar que, embora estes não sejam as únicas formas possíveis de arranjar para o contrabaixo, elas são maneiras usuais e funcionais de concepção. Todos os padrões explicitados foram testados no contrabaixo acústico, sem maiores problemas, pelo fato de as execuções não exigirem um domínio técnico tão avançado, mas sim, como é comum na maior parte dos gêneros de música popular, possuírem uma demanda rítmica maior. Com isso a precisão, e a quantização, bem como a exata colocação dos acentos, exercem um papel fundamentalmente mais importante do que qualquer outro quesito. Como é dito nos jargões dos músicos populares há muito tempo: “mais vale a nota errada no tempo certo, do que a nota certa no tempo errado”. Deve-se citar também, o fato de haver semelhanças enormes entre vários ritmos, bem como uns terem sido os alicerces que desembocaram em outros. Esta parte do trabalho irá dar maior enfoque a analisar as levadas propriamente trazidas e não a colocar uma lupa para entendê-las sob uma ótica mais detalhada. Sem mais, vamos aos ritmos.

3.1. A Milonga

Ritmo do qual trataremos com mais profundidade no trabalho, a milonga é muito difundida pelos territórios sulinos, e pode ser tocada de mais de uma maneira. Etimologicamente, a palavra milonga designa, segundo Cascudo (1972) “termo originário da língua bunda-congolense é o plural de mulunga, palavra, e só usado entre negros, significando palavrada, palavras tolas ou insolentes” (Cascudo 1972, 560). No livro “El Gaucho” (Assunção 1979) atesta que é um gênero de influências hispânicas e africanas, encontrado em meados do século XIX e originários dos chamados “candombes”, que possuíam fórmulas rítmicas peculiares em bailes cerimoniais de origem africana. Eram ritmos binários com “grande abundância de síncopas” (Assunção 1979, 334). Cezimbra Jacques (1912 *apud* Ribeiro 1955), em seu livro *Assuntos do Rio Grande do Sul*, sinaliza sobre a presença da Milonga no Brasil, alegando que esta é uma espécie de música crioula platina cantada ao som da guitarra.

A exemplo dos vários ritmos que aparecem em outras regiões do Brasil, a milonga possui a popular divisão do tresillo 3+3+2. Possui um padrão melódico peculiar na região do baixo, sendo geralmente, em um acorde menor, as três notas executadas nessa sequência: a fundamental, a sexta menor e a quinta justa.



Figura 1 - Agrupamento 3+3+2
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

A imagem acima está posta como se a contagem estivesse sendo em um andamento moderado, de aproximadamente 100 bpm. De igual forma, pode-se reduzir o metrônomo a 50 bpm e escrever o mesmo trecho com colcheias pontuadas e colcheias, respectivamente, como no exemplo abaixo.



Figura 2 - Levada de Milonga
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Esse é o exemplo da Milonga Arrabalera, ritmo Pampeano e de profunda difusão nos territórios sulinos. Geralmente em tom menor e de pouca movimentação harmônica, ela é uma das traduções mais literais do gaúcho melancólico que observa a pampa. Vitor Ramil, compositor gaúcho de renome, costuma usar esse ritmo em grande parte de sua obra. Aqui Ramil discorre sobre as possíveis origens da milonga:

Assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil. A discussão em torno de sua origem expressa bastante bem sua relevância no encontro dessas três culturas: há teses para sua origem rio-grandense, sua origem argentina e sua origem uruguaia; sua ascendência ora é portuguesa, ora espanhola, ora latino-americana mesmo, mais especificamente cubana. Para o compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa, que chamava a milonga de *blues de Montevideo*, a capacidade de fundir-se a outros gêneros sem dificuldade era uma de suas características; o argentino Atahualpa Yupanqui afirmava que as formas possíveis da milonga seriam tantas quantas fossem as possíveis formas de tocá-la. Do lado de cá das fronteiras, modestamente, eu a associava à imagem altamente definida do gaúcho e do pampa. A milonga me soava uma poderosa sugestão de unidade, a expressão musical e poética do frio por excelência (Ramil 2004, 21-22).

3.2. A Milonga Pampeana

Como explicitado na citação de Ramil anteriormente, existem tantas variações de milonga quando as que se é possível tocar. Frente a essa ideia, apresentamos aqui umas das tantas variações existentes chamada milonga pampeana. Novamente, foram notadas as diferentes nuances que o baixista pode encontrar ao tocar o estilo.



Figura 3 - Baixo da milonga pampeana
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

O exemplo aqui começa no acorde da dominante. O agrupamento do primeiro exemplo é o 3+3+2, e no segundo tempo do segundo compasso, houve a opção de encurtar levemente a colcheia e tocar uma nota abafada na segunda metade desta, para gerar um efeito percussivo, muito comum na linguagem contrabaixística. O efeito é o da chamada “ghost note”, ou nota fantasma, onde abafamos as notas com a mão esquerda e atacamos a corda com a mão direita gerando o som mencionado. Ela irá aparecer com frequência em diversos dos padrões analisados. Vide que, em comparação ao primeiro exemplo, há uma ligadura que provoca a síncope entre o primeiro tempo e o segundo, enquanto no primeiro exemplo, da milonga arrabalera, toca-se a nota na cabeça do segundo tempo de cada compasso. Diferenças pequenas, mas que provocam grandes efeitos no resultado musical do conjunto.

3.3. O Rasguido Doble

Variação da milonga que ganha esse nome em função da maneira como toca-se o violão. De uma maneira bem pontuada. Muito similar e fácil de confundir com a milonga propriamente, pode-se constatar que mesmo entre os músicos executantes, pode gerar confusão entre a terminologia adotada para definir quando é um e quando é outro. Tudo é baseado na levada do violão, que utiliza esta figura rítmica, distribuindo as notas entre os registros graves e agudos.



Figura 4 - Levada de baixo do rasguido doble
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

O exemplo acima sai da tônica e movimenta-se até a dominante, sempre usando as quintas justas como maneira de articular. Durante os ensaios com o grupo Coração de Potro, ao invés de utilizar algo parecido com a chamarra ou mesmo algumas variações da milonga na condução do baixo a fim de complementar o ritmo que os outros instrumentos realizavam, João Gabriel sugeria que o padrão fosse muito próximo às articulações tocadas no violão. É senso comum que a boa condução, boa levada ou o bom “groove”, terminologia comum a quem toca música popular, se dá de maneira complementar, onde as notas tocadas por um instrumento, são compensadas pelas notas tocadas por outro, geralmente em registros opostos (grave/agudo) e em partes diferentes do tempo. Durante essa pesquisa, notou-se que várias vezes o que os músicos querem ouvir, sobretudo nestes estilos, é justamente a mesma subdivisão, apenas em diferentes registros, de maneira a reforçar os ritmos.

3.4. O Candombe

O candombe é uma dança com atabaques típica da América do Sul. Tem um papel significativo na cultura do Uruguai dos últimos duzentos anos. Foi reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. É uma manifestação cultural originada a partir da chegada dos escravos da África ao continente sul-americano. Em menor medida, existem manifestações de candombe no Brasil e Argentina. Na Argentina, pode ser encontrado em Buenos Aires, Santa Fé, Paraná, Salta e Corrientes. No Brasil, ainda mantém seu caráter religioso: vemo-lo no Estado de Minas Gerais. O candombe foi integrado pela Unesco na lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2009.



Figura 5 - Padrão de baixo Candombe

Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

O padrão faz-se como de costume com o uso de fundamental e quinta justa sobre um acorde de Lá, tanto faz se maior ou menor. Origina-se, como os outros ritmos, dos padrões da percussão e divide-se numa métrica de 4 tempos.

3.5. O Chamamé

Ritmo de origem argentina de forma ternária, possui uma fluidez que faz com que seja geralmente tocado com arpejos nos tempos fortes. Segundo Maicon Oliveira, do Quarteto Coração de Potro, Atahualpa Yupanqui, cantor e compositor argentino conhecido por cantar o folclore do gaúcho, dividia os ritmos como linguagens que vem de três diferentes condições geográficas: a pedra, a selva e o pampa. Yupanqui referiria o chamamé como sendo da selva.



Figura 6 - Levada de baixo do Chamamé

Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Como tudo no mundo anda e evolui, as maneiras mais modernas de tocar estes ritmos hoje não fazem uso da terça no segundo tempo e sim, pulam direto para a quinta justa dos acordes. É de consenso, ao conversar com os músicos atuantes em alguns grupos de música folclórica durante a realização deste trabalho, que a terça possa tomar conta de frequências não muito bem-vindas, principalmente pelo fato de que quando a instrumentação conta com violões, eles por vezes possuam um número grande de cordas soltas soando concomitantemente. A quinta justa, portanto, opera de maneira a deixar a sonoridade “limpa como um todo”. Há também uma maneira bem comum de se conduzir os chamamés considerada moderna, que é o de utilizar o

mesmo padrão da zamba, e omitir o primeiro tempo tocando a fundamental, geralmente no registro mais grave possível nos tempos dois e três. Apesar de parecer muito com a zamba³ (na voz do baixo) os outros elementos do acompanhamento, como os violões e a percussão, se encarregam de fazer com que o estilo seja de fato o chamamé. Como anteriormente fora exposto, muito do que ocorre nestas músicas se dá em forma de nuances e em pequenos detalhes que justificam a maneira de como ela irá ser definida, pelo fato de os estilos serem demasiadamente próximos. A temática das letras, por exemplo, que denotam a fluidez das águas do rio, a forma em como o violão irá dividir os acentos e a ausência ou presença de determinados instrumentos, todos corroboram para a categorização e denotação da sonoridade.

3.6. A Chamarra

Ritmo advindo da síncope característica (Sandroni 2002) com claras influências da habanera cubana. De compasso quaternário, é profundamente difundida na estética sulina, com um pulso dançante e embalado. A síncope acontece já no primeiro tempo, e é um dos padrões que mais se desdobra em diferentes vertentes.



Figura 7 - Padrão de Baixo da Chamarra
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Temos a exemplo de todos os outros, o ritmo com o uso da fundamental e da quinta justa, tanto em direção à região aguda quanto à região grave. Pela questão da tessitura, observa-se que quando estamos no acorde da tônica (aqui neste caso um sol maior), o movimento se dá em direção à quinta aguda. Quando chegamos no acorde da dominante (D7), pode-se executar a linha tanto em direção ao agudo quanto ao grave. O local onde é posta a nota muda, ou a “ghost note” pode ser invertido, podendo-a inserir na quarta semicolcheia do primeiro tempo no lugar da terceira, como sugerido por João Gabriel. Não há maiores diferenças ao deslocá-la, sendo inclusive a nota abafada na quarta o padrão visto com mais frequência ao acompanhar o gênero. Com relação a usar outras notas do acorde, como a terça, no presente caso é visto com menor recorrência, do que quando comparada à milonga (geralmente mais lenta e em tom menor), por também tratar-se de um ritmo mais espaçado.

3.7. A Chamarrita

Existem muitas contradições sobre as diferenças entre alguns ritmos tratados na pesquisa. O fato de haver uma enorme semelhança entre eles e de uns originarem e influenciarem transformações nos outros, torna muito difícil distinguir quando estamos falando de um ritmo específico e quando estamos falando de outro. Vide o exemplo da chamarra, chamarrita ou chimarrita. Nem dentre os músicos que têm familiaridade com a estética há um consenso certo sobre o tema. O vídeo do violonista Matheus Alves (2022) traz o exemplo, inclusive de

³ Dança tradicional argentina.

uma música (Apaysanado, do duo Cesar Oliveira e Rogério Melo) categorizado como sendo uma “Chimarrita” no Festival da Sapecada, tradicional do município de Lages em Santa Catarina, mas é considerada pelo autor do vídeo como sendo uma “Chamarra”. Fala-se também no termo “Vaneira Missioneira”, na região missioneira e fronteiriça do sul do Brasil. Segundo o autor do vídeo, o termo “chimarrita” é um pouco menos usual, mas teria sido uma dança açoriana trazida para o Brasil pelos portugueses e que teria sofrido uma metamorfose ao longo dos anos com a mistura das etnias ao viajar para os demais territórios. O exemplo aqui mostrado por João Gabriel, trata de como a linha de baixo opera em uma destas metamorfoses de origem Uruguaia abordando uma maneira de levada comum e conhecida na música nativista.



Figura 8 - Levada da Chamarrita Uruguaia

Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Novamente utilizando o tão recorrente padrão das fundamentais e quintas justas tanto para o acorde da Tônica (G Maior), quanto para o da Dominante (D7). Utiliza-se um recurso bem comum que por várias vezes, nota-se ao tocar contrabaixo, e sempre com um certo teor de dúvida colocado à questão. A quinta justa do acorde de G é a mesma nota Ré, que é a fundamental do acorde de D7. Para evitar uma repetição que melodicamente não soaria interessante, neste caso é uma opção mais recomendada voltar à nota da fundamental na segunda colcheia do segundo tempo, do que repeti-la por três vezes, duas como quinta justa do G Maior e uma como fundamental do próprio D7. No mais, não há nada além de o registro grave acompanhar exatamente a levada que as partes médio/agudas também fazem, tocando a semínima do primeiro tempo e as colcheias no segundo. A síncope neste caso fica a cargo do acento na segunda colcheia do segundo tempo.

3.8. Chamarrita (Variação)

Conforme dito anteriormente, segue o registro de uma das tantas variações que podem ser feitas ao tocar a Chamarrita. Este caso será uma forma de levada mais utilizada na fronteira do estado do Rio Grande do Sul. Pode-se usar como exemplo a música “Chamarrita e Costureira”, do compositor Noel Guarany, nascido na cidade de São Luiz Gonzaga, figura muito conhecida no folclore gaúcho.



Figura 9 - Chamarrita levada baixo (variação)

Fonte: Chamarrita e Costureira de Noel Guarany. Transcrito pelos autores, 2024.

Esta levada é muito similar à da milonga, com a figura do tresillo. A exemplo dos outros ritmos, o que vai definir propriamente de qual estamos falando, será o restante dos elementos que irão aparecer. Mais uma vez, apenas fundamentais e quintas justas sendo usadas nos acordes.

3.9. Chamarrita (Variação 2)

Ainda podemos usar mais um exemplo de levada para a chamarrita. Essa em específico pode ser ouvida na música “Com a Tropicilha por Diante” do Quarteto Coração de Potro. Ela tem uma nota abafada no primeiro tempo e tocamos apenas as duas últimas semicolcheias do tempo.

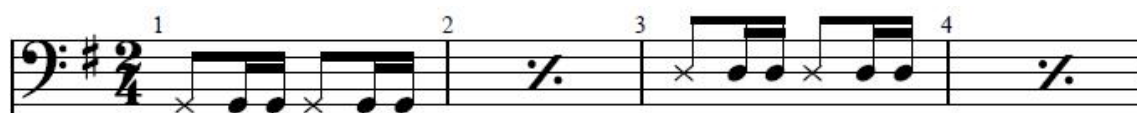


Figura 10 - Levada da Chamarrita
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Vou usar aqui a linguagem em primeira pessoa para relatar uma experiência que tive com essa música. Quando estávamos passando o som, antes de uma apresentação com o Quarteto Coração de Potro, me reuni com o guitarronista Maicon Oliveira para adaptarmos a levada que usamos. Na minha concepção, como a obra fora gravada sem contrabaixo, o melhor seria, na totalidade da peça usar ou a levada da chamarrita uruguaia ou a da variação 1 proposta no trabalho. Porém me foi dito para, nas primeiras seções da música, “colar” o baixo ao violão, fazendo o mesmo ritmo.

Num primeiro momento me soou muito estranho, de maneira que até mesmo para conduzir a música estava tendo muitas dúvidas sobre como aquilo estava soando para frente do palco. Porém, o padrão se justifica ao entrar na seção seguinte, e aí sim, utilizar alguma das outras duas levadas propostas. Como elas são menos “trancadas” e possuem o ataque no primeiro tempo, fica muito mais nítido o contraste, pelo fato de ela seguir na sequência de um padrão que resulta em um efeito sonoro inteiramente contrastante. Assim como a música tonal faz extenso uso da tensão e resolução na harmonia para delinear o discurso musical, também ritmicamente, pode-se buscar um efeito semelhante. O ritmo inicial, sem o primeiro tempo e com semicolcheias curtas para conduzir, transmite uma sensação completamente nova trancada que acaba virando para outra mais aberta quando parte para o segundo com notas mais longas e um ataque no primeiro tempo.

4. Da análise rítmica

Através da análise tentaremos traçar alguns padrões vindos da chamada rítmica aditiva (Fiaminghi 2018), trazendo a clave e o gestual como forma de mensurar e entender o ritmo, em detrimento da rítmica divisiva, oriunda das correntes europeias, mais pautada na ideia de métrica. As análises dar-se-ão sobretudo na região grave, propondo o enfoque em como os ritmos se organizam na região do baixo, deixando a atenção mais voltada para o ritmo, e não tanto para a melodia e harmonia.

Dado o fato de que estaremos aqui focando em um estudo de toques de matriz africana, usar a métrica (tempo medido; mensuração; proporção; número), entendida aqui como uma forma europeizada de contar o tempo, seja menos interessante do que usar a ideia de rítmica (tempo sentido; movimento corpóreo-musical que flui no tempo; corporalidade;), dado que a última, faz a mensuração do tempo de uma maneira gestual, usando as ditas claves como unidade de medida para o tempo, e sim, de uma ideia africanista.

No capítulo intitulado Premissas Musicais, do livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni (2001), há uma constatação de que alguns estudiosos notaram que certas linhas como as que são estudadas no presente trabalho, vinham com frases rítmicas totalmente inusitadas e que diferiam de maneira gritante das encontradas nos padrões ocidentais. Ainda segundo o autor, a característica mais marcante e ao mesmo tempo confusa (do ponto de vista ocidental), era a mistura de unidades de tempo binárias e ternárias, que em termos mais gerais poderiam ser representadas por semínimas pontuadas. Também sobre o assunto, cito Jones e seu *Studies in African Music*:

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a duas colcheias ou quatro semicolcheias etc. (Os casos em que semínimas são divididas de modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial). Por outro lado, nos compassos compostos, com o 6/8 ou o 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em três colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas ou três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana (Jones 1959 *apud* Sandroni 2001, 26).

Sobre essa dualidade nos ritmos apresentamos aqui um exemplo muito comum:



Figura 11 - Dualidade rítmica
Fonte: Elaborado pelos autores, 2024

Um exemplo disso é a música de alguns músicos conhecidos a nível mundial, como o violonista Yamandu Costa, o compositor e guitarrista Alegre Corrêa, e o baixista Ronaldo Saggiorato, conhecido como "O Gringo". Todos eles são naturais da região de Passo Fundo, no Planalto

Médio do estado do Rio Grande do Sul. A música “Gaudério Barroco”, presente no primeiro álbum solo de Alegre Corrêa, é, segundo o próprio autor (em entrevista pessoal), uma chacarera⁴ com uma harmonização bem próxima da música erudita. Essa música possui uma acentuação na levada do baixo bem característica, que ilustra a possibilidade de contar o pulso em 2 ou em 3, uma característica das polirritmias.



Figura 12 - Parte grave guarânia
Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Podemos entender o exemplo acima (figura 12) como a célula que originará a levada propriamente dita. Pode haver desmembramentos nas subdivisões sem nunca perder o senso do que se está sentindo enquanto gestual da obra. Infelizmente não foi possível encontrar alguma versão da música na internet. Ela foi passada diretamente pelo músico para mim de maneira oral e não foi feito o registro.



Figura 13 - Parte grave guarânia subdividida
Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

Sobre a ideia de pensarmos a subdivisão como sendo quem orienta a levada, Fiaminghi (2018) atenta para o fato de que no território brasileiro, a quase totalidade das músicas folclóricas serão mais bem compreendidas sobre a ótica da rítmica aditiva, tácita, e pela compreensão de que a grande maioria destas ocorre por agrupamentos de semicolcheias, facilitadas ao serem compreendidas sobre uma dita clave rítmica. O insigne professor José Eduardo Gramani (Fiaminghi, 2018) criou métodos, valendo-se da prerrogativa de que o ritmo pode ser melhor executado se for sentido ao invés de medido. Escreve Fiaminghi sobre Gramani:

No intuito de sensibilizar o músico para a independência de vozes rítmicas e preservar suas características autônomas, ao que Gramani se refere na introdução das *Leituras a duas vozes do Rítmica Viva* como “o objetivo principal [dos exercícios] é a independência das vozes, das ideias, cada ideia com sua personalidade” (Gramani 1996, 15), o autor desenvolve seus exercícios a partir de conceitos que a todo momento oscilam entre o tempo medido, entendido aqui como métrica, e o tempo sentido, ou seja, a concepção de Rítmica como resultado do movimento corpóreo-musical que flui no tempo (Fiaminghi 2018, 93).

⁴ Estilo musical de origem argentina de andamento rápido.

Sobre esta corporeidade, Gramani acreditava que se faz necessário internalizá-la para uma melhor execução da rítmica, e não ficar contando sob pena de valer-se menos do sensorial e mais do racional, o que seria, segundo o autor, um equívoco. Cito o mesmo:

[...] a notação rítmica, um código que, se mal interpretado, pode significar apenas um conjunto de sinais para grafar durações dos sons. É com base nessa interpretação parcial da codificação rítmica que a grande maioria dos trabalhos é estruturada. Nota-se então um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade e o estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar. Ora, contar é necessário. É preciso saber medir a duração dos sons para conseguir uma execução correta do ritmo escrito. Não resta dúvida de que é fundamental subdividir os tempos [...] os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais (Gramani 1996, 13).

Adquirir este senso tátil da rítmica traz uma fluidez muito maior para a interpretação, sobretudo das levadas. Ao dividirmos as unidades para além do pulso da semínima e atentar para os agrupamentos das subdivisões, teremos o ritmo no gestual, atentando para o tamanho dos movimentos e dos gestos a exemplo do que se faz na dança. Esse sistema de interpretação faz-se útil para dar conta de entender as formas rítmicas das músicas de todo território brasileiro, pelo fato de serem mestiços (Carvalho 2006), ou seja, virem da mistura de culturas diferentes:

[...] a nova música surgida nas Américas só passa a existir a partir da combinação de formas africanas e europeias de se estruturar o discurso musical, surge o raciocínio de que qualquer forma de abordagem dessa nova música, dita popular, deve partir da combinação das abordagens africanas e europeias, seja na análise, na performance ou no ensino. Para uma música mestiça, uma metodologia mestiça (Carvalho 2011, xiii).

Sandroni (2002) designa uma parte do texto para falar sobre a gestualidade e o pensamento calcado na subdivisão para rítmicas de origem africana no seu Paradigma do Tresillo:

O cinquillo, aliás, é filiado expressamente por León ao tresillo (1984:283). Frequentíssimo na música cubana, aparece também na música dominicana (Carpentier 1979:198) e é encontrado em muitas gravações de música brasileira do início do século XX. O que se faz aqui é aplicar a lógica dos ritmos ditos "aditivos", detectados por tantos estudiosos nas músicas africanas (Jones 1959; Nketia 1975; Arom 1985), a figuras rítmicas que habitualmente são encaradas pela lógica divisiva e binária do compasso. Assim procedendo, acompanhamos também as intuições dos raros musicólogos que procuraram desfazer-se dos preconceitos do compasso ao estudar a música latino-americana. Argeliers León diz do tresillo que "os acentos não foram deslocados, mas a música se libertou de acentos regulares e constantes, e no mesmo espaço acomodou-se um novo sentido rítmico [...]. Não um deslocamento, mas uma nova articulação rítmica" (1984:283). E Nogueira França: "Na música afro-brasileira, a polirritmia deriva de

unidades métricas menores que as utilizadas na métrica europeia. Nossa fórmula típica: semicolcheia, colcheia, semicolcheia, não tem nada a ver, é claro, com a unidade constituída pelas semínimas" (s.d.:79). (Sandroni 2002, 107).

A análise de uma rítmica mestiça acaba nos trazendo uma experiência etnográfica que mostra que o contato entre culturas musicais diferentes pode levar a certas transformações, quando o ouvido seleciona, entre as características acústicas, as que são coerentes com seus próprios preconceitos culturais. Ela mostra também que estas transformações podem dar lugar a consequências inesperadas, isto é, à criação de novas formas sonoras independentes da intenção e da prática isolada de cada um dos grupos. É possível a partir daí formular a hipótese de que o "ritmo de habanera" surgiu de maneira independente em diferentes pontos da América Latina devido a um fenômeno de sincrese sempre que o *tresillo* africano soava junto com o 2/4 espanhol e português.

Não é possível, no entanto, provar esta hipótese no quadro do presente trabalho. Entretanto, o fato de que este apareça como resultante objetiva da superposição de uma fórmula rítmica afro-brasileira à transformação desta por europeus, resume muito bem tal significação, que é a de "crioulidade", no sentido em que os franceses dizem "créolité" para se referir ao produto americano do encontro entre europeus e africanos. Como escreve Minkowski (1988, 69-70): "Mesmo sem decidir se a presença do ritmo de habanera [...] foi o resultado de uma influência espanhola ou africana, sua aparição ali traz um sabor claramente *criollo*".

Trazendo esse conhecimento para a música do sul do Brasil, como o exemplo dado anteriormente dos músicos de Passo Fundo, e para interpretar determinados gêneros musicais, sobretudo estes de origem africana que são cunhados nas rítmicas aditivas, é muito mais interessante entender a corporeidade e a gestualidade que este gera, do que tentar contar, ou subdividir à maneira como se faria ao interpretar uma marcha ou uma valsa, por exemplo.

O mesmo fenômeno pode-se contemplar no jazz tradicional, nos moldes norte-americanos. Os diversos tutoriais usados para entender como pulsar com o contrabaixo para trazer o dito "suingue" para a execução, sugerem que se coloque os pulsos nos tempos 2 e 4 num compasso quaternário e não o 1 e o 3, tidos como os tempos fortes na música europeia (Carvalho 2011, 2). Fazendo desta maneira, o que acontece é que o executante fica com a *time line* no metrônomo, facilitando a compreensão do ritmo e da própria fraseologia como um todo.

Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente* (2001), utilizou amplamente os termos "cometricidade" e "contrametricidade", os quais foram postulados anteriormente pelo pesquisador Mieczyslaw Kolinski, definindo estas duas possibilidades de ocorrências rítmicas em relação ao seu fundo métrico, cuja infraestrutura permanente recebe intervenções temporais. Acerca disso, Sandroni comenta: "o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante [...]. A 'metricidade' de um ritmo seria, pois, na medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente" (Kolinsky *apud* Sandroni 2001, 21).

Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo.

Qualquer desvio em relação a este esquema é sentida como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal] (Kolinsky *apud* Sandroni 2001, 827).

4.1. Da obra *Aporreado*

Partindo desta etapa irei usar por vezes a linguagem em primeira pessoa, dado o caráter pessoal na escolha e aplicação das linhas de baixo e das entrevistas. Por dentro das correntes de atuação que pude ter dentro do universo ao qual o presente trabalho se propõe, este foi um que me trouxe uma experiência inédita. Ao deparar-me com o repertório do grupo lageano Quarteto Coração de Potro, do qual tenho tido a oportunidade de realizar algumas apresentações, a obra *Aporreado* (Teixeira 2022) me chamou atenção pelos contrapontos propostos pelo instrumento grave. De início, ao ouvir as gravações do grupo, não pude distinguir bem ao certo se era um baixolão (instrumento similar ao baixo elétrico, possuindo uma caixa de ressonância assim como um violão acústico tradicional), ou algum violão de sete cordas com um timbre peculiar. Ao conversar com os integrantes do quarteto, me foi dito que a gravação foi feita pelo músico Pedro Terra usando um baixolão de fato, mas que é interpretado por Maicon Granja nas apresentações ao vivo por um instrumento de nome de guitarrón campeiro.

O guitarrón é um instrumento folclórico, que consiste em uma adaptação do violão clássico de 6 cordas, sendo largamente utilizada na música gaúcha (nativista), uruguaia e argentina, onde também ganha o nome de guitarrón criollo, para diferenciá-lo dos demais guitarróns que existem na América Latina, pois há instrumento conhecido com o mesmo nome no México que é diferente tanto do "criollo" quanto do chileno. Aqui neste artigo nos atemos apenas ao guitarrón criollo, ou guitarrón gaúcho, que segue o modelo de guitarrón da Argentina.

A diferença mais notável em relação ao violão de 6 cordas convencional é sua sonoridade mais grave, encorpada, por conta da afinação empregada. Seguindo a ordem da primeira corda até a última é B-F#-D-A-E-B. A vantagem de se utilizar esta afinação é que não é preciso modificar nada quanto à mão direita. A digitação, ou "forma" do acorde, será a mesma, mas com a diferença que o desenho do acorde no guitarrón irá soar numa tonalidade diferente daquela empregada no violão. Isto ocorre pois o guitarrón é afinado uma quinta abaixo do violão.

A música “Aporreado” está no tom de Fá# menor. Ela é uma milonga típica e tradicional. O ritmo é centrado na clave derivada da “síncope característica” de Mário de Andrade (Sandroni 2002), mencionada anteriormente.

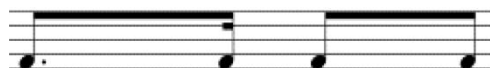


Figura 14 - Paradigma do tresillo
Fonte: Sandroni, 2002.

Há três violões, afora o guitarrón e o baixolão, que estão em dados momentos tocando melodias em duetos, bem características da música tradicionalista sulina, e um que toca a base com a figura explicitada na maior parte do tempo. O acordeon está sempre realizando costuras nas

regiões agudas. Isso deixa um espaço amplo para o baixolão “passear” de maneira livre pela região grave. A estilística é visivelmente contrapontística, apesar de ser predominantemente calcada nas claves vindas da síncope característica. Quando a harmonia está na tônica, quase sempre teremos a nota Fá# no primeiro tempo. Já nas partes em que o acorde da dominante está soando (C#7), há ataques em tempo forte por vezes na terça (Mi# enarmonicamente Fá natural) e por vezes na quinta (G#), sempre de acordo com o caminho melódico que foi precedido pela chegada. Os exemplos aqui ilustram os caminhos realizados pelo instrumento. O foco é sempre nos arpejos, excetuando os caminhos realizados nos tempos fracos, com alguns casos de notas de passagem sobretudo diatônicas, salvo algumas exceções.

Escrevi pensando em aplicar o padrão para contrabaixo, por isso a observação “abafar as notas”. Vale ressaltar que, conversando com os músicos para entender como agrupar os dois instrumentos de registro grave, percebe-se o uso do seguinte padrão: quando há um baixo, baixolão ou um contrabaixo acústico na instrumentação, o guitarrón se encarrega de tocar os acordes do violão, fazendo as levadas de maneira bem similar. Ocorre que, como a afinação está uma quinta abaixo, o desenho usado para tocar um determinado acorde, muda de um instrumento para o outro. Por exemplo, se o violonista estiver tocando um Dó Maior e fizer o desenho deste acorde, o guitarrón irá tocar o desenho do acorde que está uma quinta abaixo (Sol Maior) para que a resultante seja do mesmo acorde. O efeito sonoro é interessante, porque como é sabido e pode facilmente ser percebido, o número de cordas soltas e presas, bem como suas variações de frequência fazem com que haja uma mudança na sonoridade do acorde, mesmo que as notas sejam as mesmas. No caso da transcrição a seguir, limitei-me a transcrever os contracantos que o baixolão, tocado pelo músico Pedro Terra fazem ao longo da peça, atentando para alguns comentários pontuais que considerei mais relevantes.



Figura 15 - Transcrição guitarrón Aporreado (André Teixeira e Quarteto Coração de Potro, Marcelo Granja: Guitarrón)
 Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

O início da linha de baixo está ilustrando o que foi explicitado anteriormente. Vemos aqui que a ideia da voz grave é, para além de um pedal ou de alguma nota repetida sistematicamente, uma espécie de segunda melodia (Schoenberg 1991, 146). Pode-se inclusive usar dentro da análise, conceitos comuns aos do *walking bass* comum nos baixos do jazz como ferramenta de acompanhamento. É um conceito comumente difundido usar a chamada “*wave form*” ou forma de onda, onde se constrói um padrão melódico ascendente e no próximo descendente, criando um efeito de onda. No primeiro compasso isso pode ser visualmente e auditivamente percebido. Inicia-se um arpejo do acorde da tônica em direção ao quinto grau do acorde, uma rápida volta à terça, seguido de um arpejo descendente.

O segundo compasso usando a rítmica característica da milonga no acorde da dominante, e o terceiro e o quarto compassos ilustram bem a ideia do sobe/desce nos arpejos da tônica e da

dominante respectivamente. Vide como nos dois últimos compassos é evidente a intenção da linha baixa, a exemplo do *walking bass* do jazz, e da frase do violão de 7 cordas do choro, de fazer um caminho onde as subdivisões que estão dentro dos ditos tempos fortes, o 1 e o 3 (mesmo em se tratando das semicolcheias presentes no segundo tempo, onde as fortes estão na primeira e na terceira), temos as notas dos acordes enquanto nas semicolcheias em tempos fracos (2 e 4), temos as notas de passagem. Este movimento não acontece por acaso. Colocar as notas do acorde nos tempos mais fortes ajuda a dar a sensação de tonalidade ao ouvido humano, que é algo consensual entre baixistas.

Ritmicamente falando pode-se perceber já no início da linha a figura que caracteriza a milonga, o tresillo, dentro da métrica subdivisiva do 3+3+2, se formos pensar a subdivisão em semicolcheias. Ela é “amaciada” no terceiro e quarto tempos por colcheias regulares. Ela vai seguir da mesma maneira, intercalando as colcheias pontuadas com algumas semínimas e colcheias nos tempos fortes, para tirar um pouco da tensão do movimento.

A parte transcrita abaixo é uma das mais interessantes em termos de variação de voz grave em relação à melodia. Vide como após uma seção que conecta a estrofe da música à introdução, que ocorre nos compassos 13 e 14, ela volta no compasso 15 no acorde da tônica. O ritmo fica repetindo o mesmo padrão da milonga tradicional até o terceiro tempo do compasso 17, onde a frase começa a se encaminhar para realizar uma maior movimentação. Ela ocorre, primordialmente, pela frase de colcheias ascendentes com cromatismo que vão desembocar no compasso 18. Ali na primeira metade, tem-se a impressão de que o padrão rítmico seguirá a mesma ideia das anteriores, mas partindo da metade do segundo tempo, há uma frase com semicolcheias, portanto, com mais movimentação melódica gerando um efeito de aceleração para o trecho.

Figura 16 - Aporreado contraponto baixo
Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.

5. Considerações finais

A música da região Pampeana, sul do Brasil, é diversa e reflete a mescla de culturas e tradições presentes nesta área. Varia por vezes segundo a localização exata e as influências específicas de cada comunidade. Todavia, conserva-se nesta identidade o amálgama que culminou na heterogeneidade dos povos que hoje ali habitam, e, por consequência, nas diversas atividades artísticas que são ali realizadas.

Neste estudo, foram analisados os aspectos da instrumentação das vozes graves no grupo Quarteto Coração de Potro, com análises feitas sobre o uso do guitarrón, bombo leguero e baixolão, bem como a experiência de inserção do contrabaixo acústico nessa instrumentação. Foram descritas as adaptações necessárias para que as linhas de contrabaixo não interferissem nos outros instrumentos

Os ritmos analisados foram observados em relação às sutis variações que criam efeitos de tensão e estabilidade. Também foram constatadas similaridades com o uso do *walking bass* no jazz, o conceito de *waveform* na condução dos registros graves e a aplicação de técnicas como a *ghost note*. A milonga e suas variações, como o *tresillo*, bem como rítmicas aditivas e polirrítmias (especialmente o 3 contra 2), demandam compreensão e internalização para uma execução mais eficiente, conforme defendia Gramani.

Flertando com as rítmicas dos países vizinhos, Argentina e Uruguai, e criando uma identidade ímpar, fruto das vivências empíricas de quem toca esses gêneros, catalogar e sistematizar essas práticas de forma coerente apresenta-se como um grande desafio. Este trabalho buscou oferecer uma perspectiva prática sobre a execução e a atuação das linhas de baixo e vozes graves nessas rítmicas. Espera-se que, no futuro, ele possa contribuir para o desenvolvimento de um método pedagógico voltado à música popular brasileira sulina.

6. Referências

- Alvares, Felipe Batistella. 2007. “Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo”. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Maria.
- Alves, Matheus. 2022. “Diferenças Chamarrita, Chamarra e Chimarrita”. Setembro, 2022, Brasil. Youtube, 9:00. <https://www.youtube.com/watch?v=4x53i6nOuUc>.
- Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário de música brasileira*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84; Flávia Camargo Toni, 1984-89. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
- Arom, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*. Paris, SELAF.
- Assunção, Fernando O. 1979. *El Gaucho: Estudio socio-cultural*. Tomo II. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitária.

- Carvalho, José Alexandre Leme Lopes. 2006. “Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na Passagem do Maxixe para o Samba”. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.
- Carvalho, José Alexandre Leme Lopes. 2011. “O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça”. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. *Novo Aurélio Século XXI*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fiaminghi, Luiz Henrique. 2018. “O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional”. *Revista Opus* 24(3): 92-119.
- Gomes, Fábio Lima Marinho. 2019. “Timelines em Algumas ‘Coisas’ de Moacir Santos”. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual do Paraná.
- Gramani, José Eduardo. 1996. *Rítmica Viva: A consciência musical do ritmo*. Campinas: Unicamp.
- Guedes, Alexandre Brasil de Matos. 2003. “Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Jones, Arthur Morris. 1959. *Studies in African Music*. Londres: Oxford University Press.
- Martinez Pino, Pedro Daniel. 2017. “La Guaranía: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical”. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidad Federal de la Integración Latinoamericana.
- Minkowski, Solomon Glades. 1988. *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Havana: Letras Cubanas.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena. 1975. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz.
- Nogueira, José Manuel Freire. 2015. *América do Sul: uma visão geopolítica*. Lisboa: Instituto da Defesa Nacional - IDN.
- Ribeiro, Darcy. 1955. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ramil, Vitor. 2004. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep.
- Ramil, Vitor. 1997. *Ramilonga: a estética do frio*. Pelotas: Satolep Music.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sandroni, Carlos. 2002. “O paradigma do tresillo”. *Revista Opus* 8: 102-113.
- Schoenberg, Arnold. 2015 [1991]. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP.

- Teixeira, André. 2022. “Aporreado - André Teixeira e Quarteto Coração de Potro (Clipe Oficial)”. Agosto, 2022, Brasil. Youtube, 4:00. <https://www.youtube.com/watch?v=S1VDWT4jUkw>.
- Ulhoa, Martha Tupinambá de. 1999. “Métrica Derramada: prosódia musical na canção popular brasileira”. *Revista Brasileira* (2). Academia Brasileira de Música: 48-56.