ARTHUR MAIA EM *PALCO*: UMA REFLEXÃO SOBRE ESTRATÉGIAS CRIATIVAS

WAGNER DOS SANTOS SICCA[1]; RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO[2]

[1] *Universidade Federal de Pelotas – wssicca@gmail.com*
[2] *Universidade Federal de Pelotas – rafael.velloso@ufpel.edu.br*

1. INTRODUÇÃO

O carioca Arthur Maia (1962-2018) foi um dos baixistas mais importantes da música popular brasileira. Além de instrumentista, Maia atuou como compositor, diretor musical e arranjador, construindo uma longeva e prolífica carreira que se desenhou junto a artistas como Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Djavan, Ivan Lins e muitos outros. Destaca-se entre seus trabalhos de maior relevância a passagem pela banda de Gilberto Gil, com quem gravou 11 discos e realizou inúmeros shows ao redor do mundo ao longo de mais de duas décadas (DISCOGRAFIA, [*s. d.*]; PAPO... , 2018). O presente trabalho é fruto de uma pesquisa relacionada a parte do que foi produzido durante essa parceria.

Foram analisadas duas performances de Maia como solista na seção introdutória da canção *Palco*, de Gilberto Gil, em shows da turnê *Quanta*, realizada em 1997 em função do lançamento do álbum duplo homônimo. A primeira das performances foi em 5 de julho na cidade suíça de Montreux durante a 31ª edição do *Montreux Jazz Festival*, enquanto a segunda foi em 13 ou 14 de agosto no Rio de Janeiro — tais apresentações originaram o álbum ao vivo *Quanta gente veio ver*, lançado em 1998. Um dos objetivos da pesquisa é oferecer, por meio das análises, uma compreensão sistematizada sobre o processo criativo do baixista considerando aspectos musicais, ou seja, o material sonoro resultante da performance, avaliando elementos como técnica, expressão, dinâmica, harmonia, forma, melodia etc (SICCA, 2021).

O ponto inicial do estudo foi a reflexão sobre a natureza do material selecionado a partir das palavras do próprio instrumentista: em entrevista a uma revista especializada em contrabaixo, Maia afirmou que o solo registrado no álbum *Quanta gente veio ver* era parte composto e parte improvisado (NASCIMENTO, 2011, p. 34). Os conceitos de composição e improvisação são discutidos por Blum (2001) e Nettl *et al* (2001), e diferem na medida em que, no último, aspectos criativos decisivos ocorrem durante a performance. A interpretação de uma composição, no entanto, realiza-se em tempo real e decisões são tomadas pelo intérprete durante a execução. Há, portanto, termos referentes a modalidades de criação musical que diferem em essência mas cuja fronteira que os separa é, por vezes, turva.

Os elementos técnico-musicais foram observados sob diferentes pontos de análise. Pescara (1995) e o próprio Maia (ARTUR…, 2012) possibilitaram a compreensão das técnicas empregadas pelo baixista, enquanto Chediak ([*s. d.*]), Guest (2006) e Tavares (2020) ofereceram embasamento para a interpretação da progressão harmônica sobre a qual os solos foram realizados. Por sua vez, Valente (2011) trata sobre as abordagens vertical e horizontal de improvisação, conceitos úteis para a compreensão das possíveis estratégias de construção melódica empregadas por Maia.

2. METODOLOGIA

Com o objetivo de obter embasamento teórico para a pesquisa, foi empreendida uma pesquisa bibliográfica orientada a temas como criação e performance musical, harmonia e técnica para baixo elétrico. Em paralelo, foi realizada uma análise apreciativa do material, composto por uma gravação em áudio e outra, em vídeo. A partitura foi considerada uma ferramenta útil para a análise pormenorizada de elementos melódico-harmônicos, portanto foi realizada a transcrição completa dos dois solos. Também foi realizada a cronometragem das gravações com o objetivo de mapear seções e momentos de interesse para a análise. Foi feita também uma análise comparativa entre os solos com o intuito de identificar melodias comuns a ambos, o que indicaria eventuais trechos compostos utilizando como critério a recorrência. Além disso, foi realizada uma pesquisa documental a fim de coletar as opiniões de Maia sobre criação musical, fossem relacionadas aos solos selecionados ou não.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise apreciativa apontou que os dois solos eram bem divergentes, porém possuíam muito em comum, em acordo com a ideia de um solo que unisse partes compostas e improvisadas. Os elementos estruturais são compartilhados entre as duas performances: nota-se o mesmo arranjo, andamentos similares (com a performance de Montreux ligeiramente mais rápida) e a mesma progressão harmônica, um encadeamento executado em *loop* na tonalidade de Ré maior com apenas quatro acordes distribuídos em quatro compassos. Também é comum a ambos os solos uma ideia de crescimento, desenvolvida por Maia por meio do incremento progressivo na dinâmica e na densidade das melodias criadas. Tal ideia fica evidente pelas técnicas utilizadas pelo baixista, importantes não apenas para o desenvolvimento melódico mas também para a definição da forma dos solos.

Foram identificadas duas técnicas principais de execução que seccionam o solo. O *pizzicato*, técnica na qual o instrumentista pinça as cordas com as pontas dos dedos da mão direita[1], é empregado na primeira parte do solo; na segunda, identifica-se o uso do *slap*, técnica de caráter percussivo em que as cordas são atacadas com a lateral do polegar e puxadas com os dedos indicados ou médio. A disposição das técnicas vem ao encontro da ideia de crescimento exposta anteriormente, visto que o *slap* é mais agressivo do que o *pizzicato*. A Tabela 2 condensa as durações das seções em cada gravação, mostrando que a forma do solo era passível de variações em acordo com a performance.

Tabela 2 - Delimitação das seções

	Rio de Janeiro		Montreux	
	Parte A	Parte B	Parte A	Parte B
Duração	1min23 (40c)	32seg (14c)	1min29 (44c)	39seg (20c)
Repetições da progressão	10	4	11	5

[1] Pelo menos para baixistas destros, como parece ser o caso de Maia.

Com relação à construção melódica, foi identificada a predileção de Maia por melodias criadas em função da tonalidade, afim à abordagem horizontal de improvisação, com o emprego eventual da abordagem vertical para acordes estranhos ao campo harmônico principal.

O mapeamento das melodias recorrentes — e presumivelmente compostas — levou à identificação de quatro frases, dispostas em momentos específicos dos solos e servindo, aparentemente, como pontos de chegada ou delimitadores de seções. Os demais trechos dos solos contém melodias que, talvez, sejam improvisadas. A Tabela 3 traz as ocorrências das frases e suas possíveis funções.

Tabela 3 - Mapeamento das frases

Frases	Compasso inicial		Observações
	Montreux	Rio de Janeiro	
Frase 1 ……...	c. 21	c. 21	6ª repetição da progressão
Frase 2 ……...	c. 29	c. 29	8ª repetição da progressão
Frase 1 ……...	c. 33	-	-
Frase 3 ……...	c. 37	c. 33	Fim da parte A
Frase 4 ……...	c. 51	-	-
Frase 4 ……...	c. 55	-	-
Frase 4 ……...	c. 61	c. 53	Fim da parte B

É notável que algumas das frases ocorreram mais de uma vez na versão de Montreux. Uma hipótese é que a versão do Rio de Janeiro, que acabou no álbum ao vivo, contenha uma versão melhor acabada do solo, que ainda estava em construção à época da performance de Montreux. Maia afirmou certa vez que compôs o solo visando a gravação do disco (MAIA, 2015), porém a existência de frases já na performance de Montreux mostra que pelo menos parte do seu processo de composição envolveu a organização de material pré-existente.

4. CONCLUSÕES

A relevância de Arthur Maia no âmbito da música popular brasileira e do baixo elétrico denota a importância do estudo de sua produção no meio acadêmico. Durante a pesquisa realizada não foram encontrados trabalhos relacionados ao trabalho desse músico e, ao oferecer possíveis interpretações acerca de um de seus solos mais icônicos, o presente trabalho representa uma tentativa de sistematização do processo criativo e das estratégias empregadas pelo baixista em suas criações.

As análises apontam para o emprego deliberado de técnicas de condução para criar seções contrastantes, bem como o uso de abordagens melódicas que, em última instância, favorecem a recepção do solo pelo vasto e plural público que ouve as obras de Gilberto Gil.

5. REFERÊNCIAS

ARTUR Maia - Contrabaixo (Vídeo Aula). [*S. l.: s. n.*], 2012. 1 vídeo (71min). Publicado pelo canal BrazilWorld. Disponível em: https://youtu.be/cuK4LsShjkc. Acesso em: 16 maio 2021.

BLUM, Stephen. Composition. *In*: GROVE Music Online. Oxford (EUA): Oxford University Press, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06216. Acesso em: 18 abr. 2021.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**: 70 músicas analisadas e harmonizadas, v. 1. 7 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, [*s. d.*].

DISCOGRAFIA. **Gilberto Gil**, [*s. d.*]. Disponível em: https://gilbertogil.com.br/producoes/discografia. Acesso em: 30 nov. 2020.

GUEST, Ian. **Harmonia**: método prático, v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

MAIA, Arthur. Workshop (parte 3), Feira de Santana (BA), 28 mar. 2015. Disponível em: https://youtu.be/QYk1gD_sLPI. Acesso em: 10 maio 2011.

NASCIMENTO, Heverton. Arthur Maia: graves gigantes. **Revista Bass Player Brasil**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 28-41, nov. 2011.

NETTL, Bruno *et al*. Improvisation. *In*: GROVE Music Online. Oxford (EUA): Oxford University Press, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738. Acesso em: 18 abr. 2021.

PAPO & Harmonia com Arthur Maia e Filipe Torres. [*S. n.. S. l.*]: Premiere Studio, ago. 2018. 1 vídeo (26min). Disponível em: https://youtu.be/xcKqqXvJfrg. Acesso em: 16 maio 2021.

PESCARA, Jorge. **Arthur Maia Transcriptions**. [*s. l.*]: MPO Editora, 1995.

SICCA, Wagner dos Santos. **Os solos de Arthur Maia em *Palco***: análise de performances da turnê *Quanta*. Orientador: Rafael Henrique Soares Velloso. 2021. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

TAVARES, Guilherme C. **Apostila de Harmonia III**. Pelotas, 2020. (Apostila, no prelo)

VALENTE, Paula V. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 162-169, jan./jul. 2011. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/23/resumo16.htm. Acesso em: 24 maio 2021.