**NICO ASSUMPÇÃO E SUA RELEVÂNCIA PARA O CONTRABAIXO BRASILEIRO**

**William Teixeira**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS teixeiradasilva.william@gmail.com

**Edclei Calado**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS edclei16@hotmail.com

**Resumo:** O Concerto para violoncelo de C. Saint-Saëns op.33 é, sem dúvida, um dos pilares do repertório para violoncelo, tanto sua musicalidade quanto seu nível de dificuldade técnica tornam este um dos grandes desafios pra todos os violoncelistas. O principal ponto deste artigo é abordar os andamentos do concerto, e como não são tão facilmente “decifráveis” pelos interpretes, gerando assim duvidas e até mesmo certos equívocos incoerentes que afetam a unidade gerada pela sua estrutura baseada na forma cíclica. O artigo expõe, também, o contexto histórico que afeta a ideia de “tempo” e suas escolhas para este tipo de repertório fazendo com que tenhamos uma interpretação que respeite a proporcionalidade interna do concerto e, o tempo e intenção de cada andamento.

# Introdução: os passos que marcaram a história do contrabaixo brasileiro

“La fora eles têm Pastorius, aqui nós temos o Nico; ele construiu para o baixo, uma história para o Brasil”. (BOSCO, 2012)

Entre as décadas de 1960 e 1970, a música instrumental brasileira, em plena ascensão, revelou uma gama de instrumentistas que acompanhavam grandes nomes da música brasileira e que tomaram a linha de frente no cenário instrumental com seus trabalhos solo. Esses instrumentistas reuniam grupos que tocavam repertório de bossa nova e jazz instrumental, sendo que muitos eram formações de jazz clássico de trio (piano, bateria e contrabaixo) como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Sambalaço, Quarteto Novo (de Hermeto Pascoal), Samba-Jazz e os Copa 5. (BASTOS, 2006).

“...a bossa nova, favoreceu a consolidação no Brasil de uma formação instrumental que se tornou uma marca fundamental para o acompanhamento de seus solistas: O Trio. Este fato foi de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem para o contrabaixo no interior da música brasileira, pois no contexto da formação dos trios o contrabaixo era uma peça fundamental..." (SOUZA, 2007, p. 107)

Anteriormente, por estar vinculado a pratica da música erudita, o contrabaixo não se enquadrava à linguagem e aos moldes da música popular brasileira que surgia até então, além dos seus instrumentistas de destaque também estarem ligados mais à prática erudita. Aos poucos, o ‘gigante dos graves’ foi galgando seu espaço na música popular, tendo como característica linhas mais simples de execução, muitas vezes elementares em sua construção para o acompanhamento, executando nas regiões mais graves, com um desenho rítmico que combinava com a pulsação da música adicionando a fundamental ou a quinta do acorde em questão, como no exemplo abaixo da música *Na baixa do Sapateiro,* deAry Barroso (Fig. 1). (SOUZA, 2007)



Fig. 1 - Parte do Baixo na música “Na Baixa do Sapateiro” (Fonte: SOUZA, 2007, p. 60)

 No período do surgimento dos Trios, o contrabaixo brasileiro viveu uma fase marcante para sua evolução na música instrumental, quebrando paradigmas de formas de acompanhamento, tornando assim um período chamado por Souza (2007) de “Contrabaixo Libertado”. Essa fuga dos padrões de execução teve como uma de suas principais causas a propagação de novos tipos de formações instrumentais (trios, quartetos, etc.), dando assim maior liberdade para o músico desenvolver suas linhas no instrumento, como veremos por exemplo neste trecho da regravação da música *O Morro não tem* *vez* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes pelo grupo Tamba Trio o qual faz alusão a um bombo de escola de samba em sua introdução (Fig. 2).



Fig. 2 - Trecho da parte do contrabaixo da música “O Morro não tem vez”, Tamba Trio, Álbum “Raro (Fonte: SOUZA, Jorge, 2007, p. 112)

O conceito de “Contrabaixo Libertado” não possui uma definição que o sintetize, mas é em sua essência uma fuga de padrões de execução que até então eram praxe deste instrumento e dos quais agora os contrabaixistas buscam uma maior liberdade de execução, como pode ser visto no exemplo da linha de contrabaixo de Bebeto Castilho (Tamba Trio), Sabá (Jongo Trio e Samba 3) e de Chú Viana (Os sincopados), grandes nomes que tiveram um importante papel na projeção do contrabaixo brasileiro. Outro grande nome foi Luis Chaves: inovador em suas linhas de acompanhamento no contrabaixo, Chaves foi um dos nomes mais ativos na música popular e instrumental brasileira, como compositor, instrumentista e professor, que inclusive lecionou contrabaixo acústico para Nico Assumpção (SOUZA, 2007). Chaves fez história no grupo do Zimbo Trio, ao lado de Amylton Godoy (piano) e Rubens Barsotti (bateria), e com seu contrabaixo dividiu palcos e estúdios de gravação com alguns dos principais nomes da MPB como Elisete Cardoso, Elis Regina. Luis Chaves foi inconfundivelmente uma referência para inúmeros contrabaixistas, ganhando diversos prêmios como melhor contrabaixista brasileiro pelo *O Sacizinho*, do Jornal o Estado de São Paulo, *Hours Concurs*, pelo Jornal A Folha de São Paulo, *O Coruta*, melhor contrabaixista da vida noturna ofertada pelo Jornal A Gaveta (SOUZA, 2007). Chaves lançou seu primeiro LP solo em 1963, antes da criação do longevo Zimbo Trio, disco que recebeu o nome de *Projeção*; por se tratar de um disco com músicas para dançar não teve tanto destaque em suas linhas de contrabaixo, no entanto foi o primeiro álbum brasileiro a ter um contrabaixista e seu contrabaixo na capa, prenunciando o desdobramento que o contrabaixo brasileiro iria ter a partir daí.

O final dos anos 60, com o surgimento da Jovem Guarda, foi marcado pela incorporação de características brasileiras ao Rock e de uso de instrumentos elétricos como a guitarra e contrabaixo (GOMES, 2007). O mesmo aconteceu com o movimento Tropicália, onde muitos contrabaixistas que tocavam contrabaixo acústico acabaram passando para o baixo elétrico, dando visibilidade para este instrumento o qual tinha sonoridade mais adequada para essa proposta musical (SOUZA, 2007). No Brasil, Luizão Maia (1949- 2005) considerado “o pai do *groove* brasileiro“ (OLIVEIRA, 2015. p.27), foi um dos primeiros a usar baixo elétrico. Referência em diversos gêneros musicais como Jazz, MPB, Bossa Nova, Samba, com uma maneira única de execução em suas linhas de baixo, Luizão acompanhou diversos nomes da música nacional e internacional como Elis Regina, Gal Costa, Chico Buarque, Herbie Hancock, George Benson, Lee Ritenour. As linhas de baixo de Luizão eram bem elaboradas, tanto harmonicamente como ritmicamente, pois ele conseguia reproduzir no baixo as células rítmicas do surdo, ou colocar com o bumbo tocando de forma percussiva, além de sua sonoridade peculiar alcançada por utilizar a unha para executar o pizzicato. Durante a transição da década 60 para a 70, muitos contrabaixistas migravam para o baixo elétrico enquanto outros baixistas continuaram sua trajetória no acústico, a essa altura uma nova geração de baixistas elétricos estava nascendo no país. Seguindo os passos de Luizão surge Sizão Machado, reconhecido nacionalmente e internacionalmente por suas atuações ao lado de grandes nomes como Elis Regina o qual antecedeu Luizão Maia, acompanhou Ivan Lins, Chico Buarque de Holanda, Djavan, Dione Warwick, entre outros. Sizão trazia para o contrabaixo uma concepção rítmica alinhada com harmonizações ‘violonisticas’ , fazendo uso de acordes e tensões, fazendo com que seu estilo seja reconhecido em seus trabalhos, posteriormente gravou seu primeiro álbum solo, como o CD *Benção*, e sua primeira incursão literária com o livro “*Contrabaixo brasileiro*.

Com o movimento da Tropicália tomando cada vez mais força, houve um desaparecimento do contrabaixo acústico do contexto da música popular brasileira praticada neste período, voltando a ocupar segundo plano em gravações e outros trabalhos em geral (SOUZA, 2007), em seu lugar o contrabaixo elétrico tomou a frente da preferência de grande parte dos baixistas por combinar mais com a proposta musical do momento, e pela flexibilidade em transportar o instrumento. Este “desaparecimento” do contrabaixo acústico foi rompido em parte pela gravação do disco de um jovem contrabaixista paulistano, em cujo álbum o contrabaixo acústico e o elétrico são tocados com um grau de virtuosidade até então nunca visto na história da performance deste instrumento na música instrumental urbana brasileira, surgindo então um marco para a história do contrabaixo brasileiro, cujo primeiro álbum de contrabaixo solo do pais levou o seu nome, intitulado *Nico Assumpção*.

# BIOGRAFIA

São Paulo, capital, 13 de agosto de 1954, nasceu Antonio Álvaro Assumpção Neto, filho de Conceição Moraes Assumpção e Antonio Álvaro Assumpção Filho. Seu pai, um industrial amante do *jazz* e sua mãe dona de casa, pianista e cantora de MPB, em sua casa a música sempre foi presente, principalmente o *jazz* de Duke Ellington e a música clássica (WOOD,2003). Dos jantares na casa dos pais, Nico guardava lembranças de Dizzie Gillespie, Duck Ellington e uma foto que ele aparece no colo de Ella Fitzgerald.

“...Na década de 50 e 60 era muito comum quando algum musico internacional vinha para turnê no Brasil, o empresário responsável pela turnê levá-lo para jantar na casa de uma família bem-sucedida, cujo anfitrião conhecia sua música e poderia acolhe-lo com maior hospitalidade. A família de Nico era uma dessas famílias, e seu pai tinha contato com algum desses empresários como Roberto Corte Real, por isso sempre oferecia sua casa para tais reuniões fazendo com que Nico entrasse em contato com diversos músicos da época, tais como Frank Sinatra Jr, que visitou a casa da família durante sua passagem pelo Brasil em 1966...” (BERMUDES ,2007, p. 11)

Aos 9 anos de idade, Nico estudou violão com o músico Paulinho Nogueira, expoente da Bossa Nova em São Paulo, e aos 13 teve sua primeira experiência com o contrabaixo elétrico tocando em uma banda cover do grupo The Beatles, decidido então dedicar-se ao estudo do instrumento, iniciando seus estudos na escola de música CLAM. Aos 14 anos estudou com o renomado professor e contrabaixista Luiz Chaves (Zimbo Trio), que após alguns meses na escola recebeu o convite para lecionar aula de contrabaixo elétrico. Em 1974, Nico ingressou no curso noturno de economia da PUC, conciliando paralelamente com seus trabalhos como músico onde tocou com Arrigo Barnabé, se apresentando em algumas faculdades como USP e PUC. Nico estudou economia por aproximadamente 3 anos (BERMUDES,2007), e em 1980 ingressou na Berklee College of Music, onde estudou arranjo e orquestração. Em sua estadia nos Estados Unidos, Nico teve grandes oportunidades para sua carreira profissional; alguns meses após seu ingresso na Berklee foi convidado a integrar o grupo do pianista Dom Salvador para tocar no festival New Port, possibilitando diversas frentes de trabalho para tocar com grandes nomes de *jazz* daquela época como o saxofonista Charlie Rouse, Wayne Shorter, Kenny Baron, Billy Cobbhan e Fred Hersh. Nico entrou para o primeiro time dos baixistas americanos de *jazz* ao lado de Eddie Gomes com o qual teve aulas de contrabaixo acústico, Ratzo Harris, Mark Johnson entre outros (WOOD, 2003).

##  Nico, um legado para o contrabaixo

Em 1981 quando Nico regressa ao Brasil, seus conhecimentos técnicos e harmônicos para o instrumento eram inovadores para aquela época como vemos no comentário do renomado contrabaixista Pedro Ivo:

‘Me lembro bem quando Nico voltou dos Estado Unidos, ele trouxe o *fretless* e causou uma verdadeira revolução por aqui. Quando ele chegou aqui com todo aquele conhecimento técnico ele se perguntou: o que fazer com isso? Onde gravar? Sua técnica era avançada demais. Aqui tinha espaço para músicas de acompanhamento, mas Nico já tinha passado por essa fase.... Tínhamos muitos baixistas talentosos naquela época, mais não me lembro de algum que causasse tanto impacto que ele causou. Sem contar sua técnica no baixo acústico que era magistral...” (WOOD,2003, p. 26)

 Ainda em 1981 Nico lança seu primeiro disco solo como o nome *Nico Assumpção*, que foi o primeiro disco instrumental do Brasil com o contrabaixo como linha de frente, desenvolvendo os temas e solos com uma virtuosidade até então nunca vista neste instrumento na música instrumental brasileira. O disco conta com dez faixas de composição própria de Nico, com exceção de uma, *Constelação,* de Alfredo Cardim. Neste disco, Nico usa além do baixo elétrico de 4 cordas o contrabaixo acústico e o baixo *fretless*[[1]](#footnote-1)*,* fazendo linhas e solos. O baixo *fretless* não era muito convencional no Brasil até então, e nota-se nas linhas de Nico a influência direta de Jaco Pastorius (1951-1987), baixista norte-americano que revolucionou a história do baixo elétrico, sendo um dos primeiros baixistas a lançar discos em carreira solo (MONTEIRO, 2009).

“...Jaco se destacou usando solos de baixo fretless, usando timbres inusitados com bastante médios, se opondo ao que os baixistas mais “ tradicionais” faziam; além disso ele inovou tecnicamente, trazendo para o instrumento muita habilidade na técnica do pizzicato, harmônicos naturais e artificiais...” (MONTEIRO, 2009, p. 12).

Nico com uma carreira solo voltada para a música instrumental se tornou um dos músicos mais requisitados por artistas brasileiros tanto para gravações em estúdio quanto para apresentações ao vivo, atuando ao lado de grandes nomes com Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Cesar Camargo Mariano, Hélio Delmiro, Gal Costa, Maria Bethânia, Rafael Rabelo, Edu Lobo, Leo Gandelman, Nelson Farias, Baby do Brasil, Toninho Horta, Ricardo Silveira, Victor Biglione, Ivan Lins, e com o grande expoente da MPB, João Bosco, com o qual teve uma convivência mais intensa pessoal e profissional, atuando ao seu lado durante 10 anos, gravando os disco *Gabiro* de 1984, *Cabeça de Nego* de 1986, *Ai ai ai de mim* de 1987, *Bosco* de 1989, *Zona de Fronteira* de 1991, As mil e uma *aldeias* de 1997, *Benguelê ballet para* *um corpo* de 1998.

Nico, paralelamente ao trabalho com João Bosco, integrou a banda High Life, à convite do guitarrista Ricardo Silveira. Integravam a banda também grandes nomes da música instrumental como o baterista Carlos Balla, o pianista Luis Avellar, e o saxofonista Steve Slegle, o grupo se apresentou no Free Jazz Festival e nas noites cariocas no renomado Bar Jazzmania, gravando posteriormente o disco intitulado *High Life*. Neste disco Nico gravou com um baixo de seis cordas o qual foi um dos pioneiros a usar o instrumento no Brasil que começou a se popularizar no final dos anos 80 e início dos 90, no disco tem uma atuação de destaque em suas linhas de baixo e solos, levando a ser conhecido pelos baixistas como um disco solo de Nico (MONTEIRO, 2009).

 Além de participar de inúmeras gravações e shows acompanhando os mais diversos nomes da música brasileira e internacional, Nico conciliava seus trabalhos com aulas particulares, que apesar do pouco tempo disponível alguns renomados baixistas tiveram privilégio de terem aula com este ícone do baixo brasileiro dentre eles Patrick Laplan e André Neiva (BERMUDES,2007).

 Nico atuou em diversos festivais ministrando workshops cujo tema era sobre Harmonia e Improvisação (MONTEIRO, 2009), participou das edições de, 92, 94, 95 do Festival de Verão de Brasília, na escola de música de Brasília, em 93 no Conservatório de Tatuí- SP, em 2000 na Universidade Federal de Bahia (UFBA). O material abordado por Nico durante os festivais e workshops acabou se tornando em 2000 sua primeira incursão no mundo literário lançando o método “*Bass Solo: Segredos da Improvisação”*, pela editora Lumiar, colocando o baixo na linha de frente, o livro aborda harmonia e improvisação com diversos exemplos práticos em campos harmônicos, escalas, pentatônicas, fraseados, e play alongs de diversos gêneros musicais para auxiliar no treino do improviso, neste material Nico consegue transmitir conhecimento de uma forma que acaba ajudando não somente o contrabaixista, mais todo musico que queira aprofundar sua linguagem em improvisação na música brasileira e no jazz. Em junho do mesmo ano Nico retorna aos estúdios para lançar o seu segundo disco *Três/Three*, contando com a participação de Nelson Farias na guitarra e Linco Cheib na bateria. O disco foi fruto de muitos shows e produções dos músicos juntos, que conta com uma performance de Nico mais sofisticada comparada com o primeiro disco, a maioria dos temas fica por conta da guitarra mais com a presença de belíssimas linhas de baixo e de solos que ficaram marcados na performance de Nico, como nas músicas *Cor de* *Rosa, Paca Tatu Cotia Não*, e na regravação da música *Eu Sei Que Vou Te Amar*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

 Em 20 de janeiro de 2001, a voz grave do contrabaixo de Nico Assumpção silenciou, devido ao câncer de pulmão e suas cinzas foram jogadas na lagoa Rodrigo de Freitas. Nico deixou uma marca não só no contrabaixo mais na música brasileira que será perene.

# ANÁLISE E CONCEITOS TÉCNICOS DE NICO ASSMPÇÃO.

 Em suas linhas de baixo Nico não apenas trazia belíssimas conduções mesclando técnicas, mas também era um exímio improvisador. Seu método *Bass Solo: Segredos da* *Improvisação*, conhecido entre grande parte dos baixistas, por ser a única incursão literária de um dos mais conceituados representantes do contrabaixo (GUEDES, 2003), trouxe uma gama de possibilidades para auxiliar os estudos de contrabaixistas e músicos em geral que buscam enriquecer sua linguagem de improvisação e conhecimentos sobre campo harmônico, e também ferramenta didática de trabalho para professores e profissionais da música.

Nico trouxe uma linguagem própria para o contrabaixo brasileiro, levando o a linha de frente na improvisação, seus solos virtuosos, linhas utilizando técnicas como *slap*[[2]](#footnote-2) e *tapping*[[3]](#footnote-3)*,* e levando harmonizações violonisticas para o instrumento pela possibilidade da extensão do contrabaixo de 6 cordas, permitindo que o instrumentista criasse linhas nas regiões mais graves, e acordes com tensões nas regiões agudas (MONTEIRO, 2009).

 O método de Nico, *Bass Solo: Segredos da Improvisação*, basicamente é dividido em 5 partes. Na primeira parte do método, Nico expõe a formação dos campos harmônicos maior, menor, menor harmônico e menor melódico de uma maneira muita clara e objetiva e suas possibilidades harmônicas e respectivamente melódica, aplicação em escalas, modos e suas respectivas tensões.

O estudo dos campos harmônicos e seus modos é de fundamental importância para se compreender a formação dos acordes. O domínio desta área nos leva a reconhecer qualquer tipo de acorde, e através de sua análise, aplicar a escala corretamente. Prestando atenção ás tensões de cada modo, concluímos que os quatro campos harmônicos, maior, menor, menor harmônico e menor melódico, nos mostram praticamente todos os tipos de acordes existentes.

(ASSUMPÇÃO, 2000, p. 9)

 Na análise do primeiro capitulo de seu método, Nico traz uma abordagem totalmente pratica para os campos harmônicos maiores, menores, menores harmônicos e melódicos, buscando em exemplos uma maior familiarização para o leitor dos acordes que compõe cada campo harmônico e suas possíveis tensões, com a finalidade de aumentar as possibilidades de improvisação sobre os acordes, e possíveis escalas para o mesmo.

 Na segunda parte do método, Nico expõe o tema sobre digitações, exercícios e progressões, levando assim o leitor não apenas as possibilidades disponíveis destes assuntos, mais sim, as suas próprias preferências, usando por exemplo três notas por corda na execução das escalas, fato que nos permite estudar exatamente sua maneira de tocar e improvisar. As partituras demostram que os exercícios foram adaptados para o baixo de seis cordas, instrumento ao qual Nico usava, pelo uso de duas oitavas no momento de execução (MONTEIRO, 2009), como vemos no exemplo abaixo. Conciliando como este tema Nico, dispõe de progressões harmônicas para o leitor fazer uso das escalas e padrões de digitação, para desenvolver a linguagem do improviso, também demostrada no exemplo abaixo.



Fig. 3 - Exemplo de escala, e seu uso no correspondente acorde (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p. 26)

As digitações aqui demostradas utilizam três notas por corda, técnica muito utilizada por grandes guitarristas (Al Dimeola e Jonh MacLaughlin são dois bons exemplos) que consiste em manter certos padrões no braço do instrumento, fazendo com que possamos tocar frases de alta velocidade com desenhos constantes. (ASSUMPÇÃO,2000, p.21)



Fig. 4 - Exemplo de progressão harmônica para o treino de escalas e digitações no modo lídio b7 (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p.27)

No segundo capítulo, Nico dialoga sobre uma faceta mais jazzística da improvisação, trazendo em seus exemplos acordes com tensões e suas possíveis escalas, tomando assim uma linguagem mais idiomática no contrabaixo elétrico de 6 cordas, por se tratar de padrões de digitação usada na guitarra e violão, fazendo uso da extensão que o baixo 6 cordas dispõe, de regiões graves a agudas pela sexta corda afinada em dó, dando a possibilidade de fraseados com tessituras mais agudas, e formação de acordes com as mesmas tensões possível em um violão ou guitarra.

 Para Scarduelli:

O idiomatismo quando relacionado a música instrumental, refere-se ao conjunto de peculiaridades e convenções que compõe o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas as possibilidades musicais, como timbre, dinâmica, articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. (Scarduelli, 2007, pg. 139)

 Na terceira parte do método, Nico aborda a formação e aplicação de pentatônicas e quartas consecutivas e suas possíveis tensões sobre os acordes. De uma maneira bem objetiva expõe modelos de execução e sua visão para uso no improviso, o qual possibilita ao leitor uma visão ampla das possibilidades de uso de pentatônicas. Abaixo um breve exemplo do uso de pentatônicas em acordes dominantes.



Figura 5 - Exemplo de pentatônicas sobre acordes dominantes (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p.36)

Para melhor aplicação de pentatônicas e quartas consecutivas destinados ao estudo deste capitulo, faz se necessário o uso da técnica abafamento com o polegar, evitando assim com que outras cordas soem no memento da execução por se tratar de saltos nas cordas.



Fig. 6 - Técnica de abafamento com o polegar (Fonte: Monteiro, 2009, p.15)

Na parte quatro, Nico faz uma abordagem sobre arpejos, e seu uso sobre acordes para acrescentar tensões, dando assim uma visão das possibilidades para improvisar no uso do arpejo.

O estudo dos arpejos é muito importante do ponto de vista técnico porque, além de facilitar a visualização das notas no braço do instrumento, aumenta consideravelmente a velocidade da digitação permitindo que o instrumentista utilize os chamados *sweeps*. (Arpejos em sequência tocados rapidamente nos sentidos ascendente e descendentes.) (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 49)

No exemplo abaixo observamos a possibilidade que Nico demostra no uso de sobre posição arpejos maiores menores sobre o acorde de C7M:



Fig. 7 - Exemplo de sobreposições de arpejos (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 49)

Na execução de arpejos, Nico faz uso da técnica chamada *sweep*, como por exemplo, na execução de um arpejo com duas oitavas de um acorde maior: utiliza-se o polegar em seu pizzicato da mão direita ligando as duas primeiras notas do arpejo ascendentemente, 1° e 3°, o indicador para o 5°, médio para o 8°, o indicador para o 1°, médio para o 3° e 5° fazendo um ligado. Para o movimento descendente Nico utiliza a técnica pull-off (MONTEIRO,2009) ligando com o médio do 5° para o 3°, indicador para o 1° e 5°, ainda com indicador ligando o 3° para o 1° utilizando novamente a técnica *pull-off.*

 Na composição da peça *Preludio* disponibilizado no método de Nico, para o leitor desenvolver a técnica do arpejo, podemos observar o uso de *ligado* e *pull-off* para a execução da peça feita para o baixo elétrico, facilitando assim o movimento rápido da execução dos arpejos.

# CONSIDERAÇOES FINAIS

 Nico inconfundivelmente estava à frente de seu tempo, marcando não apenas a música instrumental e o contrabaixo brasileiro, mas o trazendo à linha de frente como instrumento solo. Apesar do contrabaixo elétrico ser um instrumento de acompanhamento, o método *Bass Solo: Os Segredos da Improvisação,* analisado neste trabalho, traz a possibilidade do estudante elevar tanto seu nível técnico quanto teórico no que tange a harmonia e a improvisação, possibilitando vislumbrar outras facetas deste instrumento tão rico.

# REFERÊNCIAS

ANDREOTTI, Mario Cesar. Sizão Machado: A Escola do Contrabaixo Brasileiro. Artigo Apresentado a Faculdade Campo Limpo Paulista como Parte das Exigências do Curso de Pós-Graduação Lato Senso em Música Popular. Campo Limpo Paulista 2015.

ASSUMPÇÃO, Nico. Bass Solo: Segredos da Improvisação. Ed. Lumiar, 2000

BASTOS, Mariana Beraldo. O Desenvolvimento Histórico da “Música Instrumental “, o Jazz Brasileiro. Iniciação Cientifica. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPON). Brasília 2006.

BATISTUZZO, Sergio Antonio Caldada. Francisco Araújo: O Uso de Idiomatismo na Composição de Obras para Violão Solo. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto em Artes da UNICAMP. Campinas 2009.

BERMUDÊS, Debora. Os caminhos de Nico Assumpção, A música de um grande baixista brasileiro, Monografia de conclusão de curso. São Paulo: FIAM/FAAM, 2007

BOSCO, João. Depoimento sobre Nico Assumpção. Disponível em www.nicoassumpcao.com.br. Acesso em agosto 2017. Disponível em www.nicoassumpcao.com.br/depoimentos

Disponível em [www.nicoassumpcao.com.br/depoimentos](http://www.nicoassumpcao.com.br/depoimentos)

GOMES, Fabio. Panorama Histórico da Música Brasileira.2007. Disponível em

[www.jornalismocultural.br/panoramampb.pdf Acesso em novembro 2017](http://www.jornalismocultural.br/panoramampb.pdf%20Acesso%20em%20novembro%202017).

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. Introdução à poética do contrabaixo. O fazer do músico entre querer e o dever. Dissertação de Pós-Graduação em Música pela UNIRIO. Rio de Janeiro, 2003.

GUEDES, Alexandre Brasil Matos. Introdução a Poética do Contrabaixo no Choro. O fazer do musico popular entre o querer e o dever. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Mestrado em Música. Rio de Janeiro 2003

MACHADO, Felipe da Silva. Analise Idiomática das Lúdicas IX e X de Cesar Guerra Peixe: Relações entre idiomatismo e resultado musical. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Monografia apresentada como exigência parcial como trabalho de conclusão de curso do Curso de Licenciatura em Educação Musical.

MONTEIRO, Renato Leite. Nico Assumpção e a criação de solo no contrabaixo. São Paulo, Outubro 2009.

OLIVEIRA, Simara Sídia Souza. Uma experiência de ensino em uma escola especializada. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN Licenciada em Música. NATAL. Rio Grande do Norte 2015.

SCARDUELLI, Fabio. A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SOUZA, Francisco Eduardo. O Estudo das Melodias do Gênero Musical Choro e Sua Aplicabilidade no Desenvolvimento Técnico do Contrabaixista. Monografia Apresentada Para a Conclusão do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Jorge Oscar, O Contrabaixo Acústico em três Momentos da música Popular Urbana. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WOOD, Nilton. A emocionante história de um dos maiores heróis do baixo brasileiro. Revista COVER BAIXO, SãoPaulo n°7, p.24-p.28. Abril 2003

1. Fretless: baixo elétrico sem trastes. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Slap* : Técnica na qual o instrumentista “bate” com a lateral do polegar na corda (usualmente sinalizados nos métodos letra “*t”,* de *thumb* – polegar em inglês) e “puxa” as cordas com o dedo indicador ou o dedo médio fazendo-as “estalar” contra os trastes (indicado pela letra “*p”* de pop – estalar em inglês) (SOUZA, Francisco Eduardo, 2014. p,12) [↑](#footnote-ref-2)
3. *Tapping*: Técnica onde o instrumentista trabalha independentemente ambas as mãos tal qual faria ao tocar um piano. Na notação especifica desta técnica, utilizamos os números de um a quatro para indicar os dedos da mão esquerda e as letras p, i, m, a, mi, para indicar os dedos da mão direita. (SOUZA, Francisco Eduardo, 2014. p, 14) [↑](#footnote-ref-3)