



## Considerações sobre a Leitura Musical na Educação e Trabalho do Contrabaixista de Estúdio do século XX

Pedro Aune<sup>1</sup>

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Documentação e História da Música*

pedroaune@edu.unirio.br

**Resumo:** O presente artigo busca trazer questões, impressões e algumas conclusões acerca do lugar do domínio da leitura musical na formação e na prática profissional de contrabaixistas ligados ao mercado de gravação de música popular. A partir da análise de entrevistas realizadas ao longo da elaboração da dissertação de mestrado “O Contrabaixista de Estúdio da MPB”, buscamos tratar do domínio da leitura por parte dos músicos de estúdio enquanto recurso valioso para o sucesso no mercado de trabalho. Buscamos, também, abordar o domínio da leitura por seu aspecto simbólico, como fonte de distinção junto ao meio de música popular pela tradicional ligação entre a leitura e a educação formal de música.

**Palavras-chave:** Leitura Musical; Partitura; Música Popular; Músico de Estúdio; Indústria Fonográfica

### Aspects of Music Reading in the Education and Work of Studio Bass Players of the XX Century

**Abstract:** The current article seeks questions, impressions, and some conclusions regarding musical reading in the education and profession of bass players within the popular music industry. Based on the analysis of interviews conducted for master’s dissertation “O Contrabaixista de Estúdio da MPB”, the study looks at the practical aspects of musical reading of studio musicians as a value skill in the record industry. It also looks at the symbolic aspect of music reading as a source of prestige in the field of popular music regarding its connection with the formal music education.

**Keywords:** Music Reading; Sheet Music; Popular Music; Session Musician; Record Industry

### 1 Introdução

A pesquisa que resultou na dissertação de mestrado: “O Contrabaixista de Estúdio da MPB” (AUNE, 2020), realizada entre 2018 e 2020 sob orientação do professor Dr. Luiz Otavio Braga, teve por objetivo identificar transformações nas demandas por competências específicas para o trabalho do contrabaixista no contexto do mercado de gravação de música popular no Brasil ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990.

---

<sup>1</sup> Bolsista CAPES. Orientação: Professora Dra. Luciana Requião

Foram realizadas seis entrevistas com contrabaixistas cujas carreiras estiveram significativamente ligadas ao trabalho em gravação no campo da música popular comercial, mais tarde analisadas à luz da literatura acerca da indústria cultural brasileira e global como Adorno (1994), Benjamin (1990), Morelli (2008) e Dias (2000).

A partir da noção do músico de gravação enquanto parte de uma cadeia produtiva, a pesquisa buscou compreender quais tipos de habilidades, conhecimentos ou, na linguagem empresarial corrente, “competências” (MANFREDI, 1998; DUBAR, 2006) contribuiriam para o sucesso do contrabaixista enquanto trabalhador da indústria de gravação em cada momento ao longo do período destacado. No decorrer das entrevistas, foi questionada a existência ou não de cobrança por parte dos contratantes com relação a habilidades específicas ligadas à prática do contrabaixo tais como: o domínio do contrabaixo elétrico ou acústico, o uso de contrabaixo fretless, slap, arco, o tocar de ouvido, o improviso e o domínio da leitura musical.

Entre as habilidades citadas pelos entrevistados como associadas ao trabalho em estúdio de maneira mais recorrente, a leitura musical levantou um número maior de questões. Com esse artigo pretendemos expor questões, impressões e conclusões surgidas a partir da pesquisa com relação ao lugar da leitura nas práticas ligadas ao trabalho do músico junto à indústria fonográfica do final do século XX.

## **2 Indústria fonográfica e trabalho**

Ao longo do século XX, os negócios associados à música gravada gradualmente estabeleceram-se enquanto grande mercado dominado por grandes empresas que centralizavam a maior parte da produção e distribuição (DIAS, 2000; VICENTE, DE MARCHI, 2014). Ao longo do desenvolvimento da indústria fonográfica, prevaleceu a lógica de produção baseada no *taylorismo/fordismo* que: “Tinha, inicialmente, como modelo ideal, a linha de produção industrial organizada nos moldes do mais racional planejamento; uma verdadeira linha de montagem, só que de uma mercadoria cultural.” (DIAS, 2000, p. 16). Ali, os músicos de gravação estariam inseridos em uma cadeia de produção que resultaria em um produto físico na forma de LPs, K7s, CDs etc., sendo seu trabalho regido pela cobrança por eficiência.

Ao final do século XX, o esgotamento de tal modelo - e no caso da indústria brasileira, também as crises que sucederam a bancarrota do “milagre brasileiro” - levou as companhias a adotarem novas filosofias de produção e acumulação flexível de forma cada vez mais regular, descentralizando a produção e impactando o campo da gravação enquanto mercado de trabalho para o músico (DE MARCHI, 2014; REQUIÃO, 2008; DIAS, 2000).

Como tinha muita gravação na época, muita mesmo porque o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela (...) De lá pra cá quando começou a chegar perto da década de oitenta já começou a mudar o cenário. Tinha gravação ainda, já tinha CD, mas já tinha mais músico tocando bem e começou a rarear esse cenário de gravar todo dia o dia inteiro, começou a mudar. (BARROS, 2020)

O campo de trabalho com gravação se desenvolveu em consonância com o desenvolvimento da tecnologia através dos anos. Tal área se destacava pelo alto grau de imbricamento entre trabalho artístico e as demandas técnicas ligadas às possibilidades oferecidas pelo aparato de gravação disponível em cada momento e situação (sensibilidade do equipamento, microfones, número de canais, possibilidades de edição etc.), estando o trabalho do músico nesse campo grandemente sujeito a pressões de ordem tecnológica e econômicas. Porém, como afirma Marcia Tosta: “Se existe (nas gravações comerciais) um imbricamento entre as esferas técnica e artística, é a primeira que conquista o privilégio de comandar o processo.” (DIAS, 2000, p. 67).

A história recente de um modo de expressão, como por exemplo a música, extrai o princípio de sua evolução da busca de soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação altamente especializada, e aparece como a realização do processo de refinamento que tem início desde o momento em que a música popular é submetida à manipulação erudita de um corpo de profissionais. (BOURDIEU, 2007, p.114)

O desenvolvimento da música popular urbana ao longo do século XX se deu em articulação com o desenvolvimento da indústria fonográfica. No Brasil, o amadurecimento do mercado de gravação, aliado ao projeto de transformação do samba em símbolo de identidade nacional, existiu um processo de “sofisticação” das linguagens populares através de técnicas eruditas.

A busca de uma diferenciação quanto às expressões mais rústicas e mais “autênticas” do samba, por meio dos arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali para grandes orquestras, ficou registrada nas gravações elétricas das décadas de 1930 e 1940, e revela que os critérios de hierarquização eram ainda associados aos padrões musicais eruditos. (MORELLI, 2008, p. 93)

O mercado de gravação de música popular torna-se um ambiente de trabalho bem remunerado e de grande prestígio, sendo ocupado por relativamente poucos músicos, onde

existe a negociação entre contratantes (em geral motivados pelo retorno econômico), técnicos (que orientam o processo em função das demandas técnicas de cada situação), diretores e arranjadores (em geral treinados através da cultura musical escrita), os músicos ligados aos gêneros populares (predominantemente vinculados à tradição oral). Nesse ambiente, músicos ligados à música popular, eram recrutados por seu domínio dos estilos e linguagens precisando se adaptar à demanda pela leitura.

### 3 Leitura e tipos de Formação

O domínio da leitura musical pode ser considerado algo básico no meio da música de concerto erudita de tradição europeia, sendo através do uso da escrita e leitura musical que se realiza boa parte das composições, se organizam os trabalhos e que se dá grande parte da educação musical nesse meio. Todavia, para o músico popular das décadas finais do século XX no Rio de Janeiro, tal habilidade não era algo tão comum. Sendo o grupo abordado por essa pesquisa composto por músicos ligados à música popular, observamos ao longo dos depoimentos a recorrência da descrição da formação em música baseada na troca entre colegas e no tocar de ouvido, apontando uma carência de literatura, métodos e repertório escrito voltado para a música popular: “Não tinha professor, era difícil professor naquela época (década de 1960), muito difícil.” (OSCAR, 2019).

Lucy Green descreve a diferença entre educação formal e informal de música.

Muitas sociedades desenvolveram sistemas complexos de educação musical formal, tendo em comum um ou mais dos seguintes aspectos: currículos escritos, planos de estudo ou tradições explícitas de ensino e aprendizagem; professores reconhecidos e pagos, coordenados ou mestres que na maioria dos casos possuem qualificações relevantes; mecanismos de avaliação sistemática tais como testes, exames nacionais, diplomas ou graus de diversos níveis; notação musical, que às vezes é entendida como secundária, mas normalmente é importante; e finalmente, bibliografia, incluindo partituras, textos pedagógicos e manuais de ensino. Paralelamente à educação formal, existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais. (GREEN, 2000, p. 65)

Aos demais métodos de educação musical a autora chama de informais se distinguindo principalmente pela ausência de estruturas como instituições de ensino, avaliações, programas ou currículos escritos e, como chama a atenção a autora: “...pouca ou nenhuma notação ou bibliografia.” (IDEM). Tal tipo de formação coincide com o relato de Jamil Joanes: “Aprendi os primeiros acordes tirando as músicas que tocavam no rádio. Quando tocava no rádio eu ia tirando um ou dois acordes até tirar a música toda no violão. A turminha

tocava violão na pracinha. Quem sabia passava pra outro, Beatles, Rolling Stones e por aí vai.” (JOANES, 2020)

Porém a autora afirma: “A educação formal e a aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas. A distinção entre as duas é por vezes pouco clara e muitas pessoas podem usufruir das duas.” (GREEN, 2000, p 65). Os entrevistados descrevem o contato com a teoria e a leitura de maneira fragmentada a partir de aulas esparsas: “Estudava música na escola do professor Joaquim (Negli) (...) estudava divisão, os fundamentos da música, os princípios da música, o ‘beaba’, né?” (ALVES). Luiz Alves prossegue destacando a troca com amigos como forma de formação musical: “Conheci o Robertinho (Silva) na boate Drink e comecei a estudar com ele, eu e o Robertinho estudávamos juntos divisão, ficávamos lendo partitura juntos. A gente era novinho, né?” (IDEM).

A prática do contrabaixista popular ao longo do período recortado, conforme descrito pelos entrevistados, revela relativamente pouco uso da leitura e a prevalência do “tirar de ouvido”: “Tocava num conjunto de baile, tocava quase tudo de ouvido, tirava tudo de ouvido.” (OSCAR). Nesse sentido, os discos ocupam lugar de grande importância como referência a partir da qual os músicos aprendiam o repertório e de onde copiavam maneiras de tocar: “De longe, a técnica de aprendizagem mais usada pelos músicos populares, já bastante conhecida e descrita em diversa literatura, é a imitação, de ouvido, de gravações.” (GREEN, 2000, p. 70). A fala de Luiz Alves reforça a importância dos discos em sua formação: “Aí o Moacir Peixoto, irmão do Cauby, quando era o intervalo (na boate), entrava uma banda saía outra, a gente ia lá pra cima e o Moacir Peixoto fazia a cabeça da gente para ouvir Jazz. Aí apresentava aqueles discos de Jazz que ele tinha.” (ALVES).

Jorge Helder conta: “E foi aí que eu comecei a aprender muito sobre o jazz e tal. Porque as vezes eu ia pra casa do Dário (Galante) e o Dário dizia: vamos ouvir Thelonious. E a gente passava a tarde ouvindo Thelonious Monk e eu ficava ligado, e ele falava dos baixistas para mim.” (HELDER, 2020).

Em um contexto no qual a maioria dos músicos aprendia a tocar de ouvido, o domínio da leitura por parte do músico popular chegava a representar um diferencial junto ao meio. Os entrevistados aparentam admirar a consistência associada à educação formal de música, porém fica claro não ser tal tipo de formação totalmente adequado para o trabalho no campo da música popular. O músico buscava as partes da formação que julgava importantes para si:

O Sandrino (Santoro) queria me preparar, fazer minha cabeça (para tocar música erudita), já me botou para estudar com a dona Maria lá em cima em Santa Teresa, fazer solfejo, mas eu nessa época, duro, precisava trabalhar também. Aí eu dei uma fugida da aula de solfejo da dona Maria. Aí eu falei: Sandrino, poxa, eu quero só estudar para aprender a ler a partitura e tal. (ALVES)

Ao longo das três décadas abordadas nessa pesquisa, fica aparente o aumento do acesso ao ensino de música de maneira formalizada baseada no uso da partitura, porém o único entrevistado que teve acesso a educação formal dedicada ao ensino de música popular foi Zeca Assumpção que para isso buscou uma instituição estrangeira, a Berklee College of Music de Boston. Os demais tenderam a ter acesso ao ensino através da troca com colegas, aulas avulsas ou de instituições dedicadas à música de concerto, precisando transpor os conhecimentos adquiridos para a música popular: “A escola (de música de Brasília) não tinha um setor popular, era só música erudita e eu queria tocar baixo elétrico, mas não tinha onde. Meu irmão me levou na escola de música e lá eu descobri o baixo acústico.” (HELDER, 2020). Jorge Helder é um dos entrevistados que afirma ter tido contato precoce com a prática da leitura embora afirme a preferência, desde cedo, pela música popular e o tocar de ouvido:

Mas eu já comecei com a partitura desde novo. Desde lá do Ceará, a minha tia cobrava muito, eu com 10 anos ela professora de violão clássico, mas ensinava um pouco de popular, eu só queria saber popular. Mas ela falou: não, vamos ler essas notinhas aqui. Aí eu pedia para ela toca, ela tocava e eu memorizava mais ou menos, aí eu tocava de ouvido. (HELDER, 2020)

Helder destaca a diferença “cultural” entre a educação baseada no uso de partitura e no tirar de ouvido, bem como da importância do treinamento auditivo associado ao tocar de ouvido na música popular:

Eu lembro que lá (na escola de música) em Brasília os músicos tiravam os solos ouvindo. Eles tiraram solo do Michael Brecker ou solo do John Coltrane ou do Hélio Delmiro. Então eles ficavam ali a tarde, o dia tirando as frases. Eu nunca tive muita paciência para isso, eu não gostava disso. Eu gostava de partitura. Eu gostava muito, eu achava mais cômodo. Mas era uma coisa muito importante que eu não fazia, que era exatamente trabalhar a audição. Afinar o ouvido, reconhecer as notas, só mais tarde que eu vim a fazer isso. (IDEM)

### **3 Padronização e demanda por leitura em estúdio**

Ao se falar de produção industrial surge a mente a imagem de mercadorias idênticas feitas em serie em linhas de montagem que buscam a maior eficiência e lucratividade através de parâmetros racionalizados sob a égide da chamada racionalidade técnica. Theodor Adorno analisa a ação da indústria cultural sobre a música popular urbana produzida em meados do século XX, em uma reflexão que ainda se aplica à música popular contemporânea, afirmando que: “Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso.” (ADORNO, 1994, p. 116). Para Adorno, a razão instrumental a serviço da lógica capitalista atuando sobre o fazer artístico convertendo a música produzida em mercadoria sendo negociada como outra mercadoria qualquer.

Embora toda a produção industrial de massa necessariamente resulte em estandardização, a produção de música popular só pode ser chamada de industrial em sua promoção e distribuição, enquanto o ato de produzir música do tipo hit ainda permanece em estúdio manufatureiro. A produção da música popular é altamente “individualista” em seu modo social de produção. A divisão de trabalho entre compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizada, enquanto na verdade adaptou métodos industriais para a técnica de sua produção. (ADORNO, 1994, p. 121)

O processo de gravação não é exatamente padronizado, podendo variar de acordo com a época, os recursos disponíveis ou os profissionais envolvidos, porém tende a ser regido pela razão instrumental em busca de eficiência e maximização dos lucros. Nesse sentido a capacidade de leitura de partituras foi apontada por grande parte dos músicos entrevistados como ferramenta que possibilita agilizar o processo de gravação: “Sim, com certeza (saber ler era) fundamental. Velocidade, porque no começo da década de 90 eram tantas gravações que quanto mais rápido você gravasse melhor.” (HELDER, 2020); “Naquela época eu não achava muito, mas hoje eu vejo que fazia muita diferença (saber ler). Porque as pessoas têm pressa, né? (MACHADO, 2020).

Como alternativa às partituras, muitas vezes as músicas a serem gravadas eram apresentadas na forma de acordes cifrados, forma de escrita amplamente utilizada por músicos populares que indica a forma e a harmonia da música, concedendo uma maior liberdade e autonomia para que o músico crie sua própria linha.

Sim, (saber ler) fez muita falta! No início, por eu não ser conhecido no ramo, quando me solicitava pra gravar eu avisava logo que não lia notas, só cifra. Só que muitas gravações eram escritas em cifras. As convenções a gente

combinava na hora. Me facilitava também porque outros também não liam. Alguns erravam antes de mim (risos). (JOANES, 2020).

Em comparação com as cifras, a partitura representa uma forma de escrita mais objetiva, onde está dada a linha a ser tocada e através da qual é possível comunicar ao músico o que se espera do resultado do seu tocar de forma eficiente: “É perigoso o que eu vou falar, eu sempre cumpro ordem em relação ao mercado. Quando eu ia gravar, o produtor (dizia): eu quero ‘assim ou assado’, eu ia lá e fazia e eu sempre gostei muito de partitura, de ler.” (HELDER, 2020). Apesar de preferir gravar utilizando as partituras por considerar ser essa uma maneira mais objetiva de atingir o resultado esperado pelo contratante, Jorge Helder aponta para uma prática que une a leitura de partitura e o tocar de ouvido:

Eu adoro quando vou gravar e não tem cifra, eu gosto de tocar por nota. Por que o que que acontece? Eu ouço a harmonia, eu reconheço muito bem a harmonia. Então se o arranjador me oferece uma partitura só com nota, eu consigo (compreender a harmonia). Ele fala assim: tem essas notas aí, mas se você quiser criar pode criar. Aí o que que eu faço? Eu trabalho aquelas notas e acrescento algumas minhas. Mas não deixo de fazer o que está escrito, entendeu? (IDEM)

Tal maneira de utilizar a partitura, lendo o que está escrito ao mesmo tempo em que se cria a partir da prática de tocar de ouvido, representa a união de aspectos ligados a educação musical informal e formal conforme descritos por Lucy Green. O contrabaixista executa aquilo que está escrito na forma de partitura, porém se dando liberdade para criar a partir de sua percepção harmônica.

Lucy Green, estudando os músicos da cena inglesa, afirma: “Para se ser um bom músico de ‘session’ é importante, mas não indispensável, ler música...” (GREEN, 2000, p. 71). As opiniões coletadas ao longo da pesquisa parecem refletir tal afirmação e revelam uma contradição notável. Por um lado, todos os entrevistados concordaram com relação a ser a habilidade da leitura musical algo importante para o trabalho de gravação, Sergio Barroso afirma ter desenvolvido sua capacidade de leitura exatamente no trabalho em estúdio: “Saber (ler) eu sabia, sabia música, mas eu não tinha golpe de vista. Eu peguei prática de leitura em gravação.” (BARROZO, 2020). A associação entre o trabalho em estúdio e leitura fica clara na fala seguinte de Barroso:

Depois que você para de gravar também, de usar muito leitura, você começa a ficar mole para ler. Eu acho que o cara que trabalha com leitura o tempo todo tem mais facilidade. Como a “cozinha”<sup>2</sup> geralmente não tem muita coisa para ler, a gente vai perdendo, porque gravação você lia vários tipos de coisas diferentes, você estava sempre mudando. (IDEM).

Por outro lado, diversos entrevistados mencionaram não serem eles próprios bons leitores ou relataram exemplos de músicos de grande sucesso no mercado de gravação que não detinham essa habilidade, como é o caso de Jamil Joanes:

Chegando lá (no estúdio), dou de cara com o Raul Seixas e o maestro já chegou com partituras na mão pra me entregar. Olhei pra partituras (só cocô de mosquito), só tinha notas. Me deu vontade de ir embora porque eu disse que não sabia ler. Mas me seguraram assim mesmo. Começando a gravação, eu fiquei ligado na mão esquerda do maestro pianista. Na passada, eu gravei na cabeça o que o maestro tocava. E foi assim que estreei em gravações. Gravei 3 ou 4 músicas e me chamaram para estar no dia seguinte. Aí eu engrenei. (JOANES, 2020)

Jorge Oscar conta:

Um dia eu estou em casa e o Luizão me liga, ele falou: Eu tenho duas gravações aqui e não vou poder fazer, no mesmo horário. Aí eu virei e falei: Pô Luiz, eu agradeço, mas eu não leio. Aí ele falou assim: Você acha que eu leio? Eu falei: O que? Para com isso! (...) Como é que você faz? Ele falou assim: Não, como é que eu faço? Eu chego no estúdio, (...) começo a montar meu baixo, dou uma de “Miguel”, aí o maestro começa a passar a música com a banda, com os outros músicos, eu finjo que estou afinando o baixo, trocando uma corda ali, ouço o que é e na segunda eu já “tô”. (OSCAR, 2019)

Luiz Maia foi reconhecido por grande parte dos entrevistados enquanto exemplo de músico de grande sucesso no mercado de gravação, sendo referência na maneira de tocar contrabaixo elétrico e, no entanto, era um músico que não dominava bem a leitura. “Agora, você tem grandes contrabaixistas que não liam tanto assim, tipo o Luizão (Maia) é um exemplo disso, para mim é um gênio do contrabaixo. Ou mesmo o Arthurzinho (Maia), não tinham essas coisas (da leitura) mais eram caras que chegavam e tocavam de um jeito.” (MACHADO, 2020).

---

<sup>2</sup> Cozinha é o termo informal para designar os instrumentos da base em música popular, em geral o contrabaixo, bateria, piano, violão ou guitarra.

O modo pessoal de tocar do músico, expresso em termos como swing, balanço, estilo etc., e o domínio das linguagens representava um grande diferencial capaz de compensar a falta do domínio da leitura, contanto que o músico fosse capaz de atender às demandas de eficiência em estúdio. Ivan Machado narra sua experiência trabalhando junto à rede globo: “Eu entrei no lugar do Mauricio Scarpelli, que também foi um grande contrabaixista. Lia tudo, em qualquer clave, ele tinha esse poder. (...) Eu entrei mais porque eles quiseram botar um cara assim, com mais estilo.” (MACHADO, 2020).

O depoimento de Paulo Cesar Barros (colhido para a pesquisa de doutorado em andamento) contribui para ilustrar o papel da leitura no contexto das gravações de música popular do final da década de 1960:

Gravava todos os artistas ali na CBS, no ambiente da garotada junto das orquestras e dos grandes maestros, mas a base era a garotada que só sabia ler cifra. (...) Aí me chamaram para a gravadora Philips que era outro ambiente, outras orquestras, outros músicos profissionais. (...) Acho que só tinha uma música para ser gravada e nessa música tinham quatro, cinco ou seis compassos de notas, e eu não sabia o que era aquilo, o resto era cifra que eu sabia. (...) E fui ali no ouvido do maestro Carioca e falei: maestro desculpa, mas eu não sei ler nota, sei ler cifra, tem como o senhor cantar aquelas notinhas, aqueles quatro compassos só pra eu decorar? Ele poderia ter falado: chama um profissional aqui pra minha gravação, mas não, ele foi muito bacana e cantou pra mim. Liguei a “antena” pra poder aprender as notas. (...) Quando o maestro contou eu saí tocando aquilo que ele cantou pra mim e estava certinho com a orquestra. Fui tocando e contando os compassos e quando entrou na cifra eu fui embora. Mas aquele dia foi o dia D pra mim. Quando acabou a gravação (...) eu pensei: o que você é, você é músico ou está brincando de ser músico? Se você é músico você vai ter que estudar! E foi a partir dali, a partir desse dia que eu caí dentro. Aí comprei o famoso (livro) Maria Luiza Priolli que era bem beabá. (BARROS, 2020).

Fica aparente a noção do domínio da habilidade de leitura como divisor entre músicos profissionais e não profissionais. Apesar de já trabalhar em gravação anteriormente, Paulo Cesar Barros afirma ter sido tal domínio, adquirido após a experiência relatada anteriormente, um importante diferencial em sua trajetória. Ao demonstrar domínio da leitura, ele afirma ter demonstrado estar habilitado para uma gama maior de trabalhos conforme ilustra o depoimento:

Ele (Alexandre Gnatalli) tinha outros trabalhos em outras gravadoras que ele podia confiar. Já que musicalmente ele gostava de mim, só não tinha confiança porque se ele fosse escrever eu não ia poder ler. Ali eu já saberia. Aí que abriu

o leque para mim legal, aí abriu a porteira e começou a história de gravara com todo mundo. (IDEM)

Os depoimentos apontam para o aumento gradual da exigência pelo domínio da leitura com o passar do tempo: “Hoje é essencial, você vai ser músico hoje, se prepare para ler muita música.” (MACHADO, 2020). Defendemos que o aumento pela cobrança da habilidade de leitura, que sempre aparenta ter representado um diferencial junto ao mercado, se deu em relação com o aumento da concorrência interna no mercado de gravação que levou ao aumento da pressão pelo domínio do maior número possível de capacitações por parte dos músicos como forma de conseguir destaque no mercado. “A maioria dos músicos acha que o fato de você não conseguir ler pode atrapalhar. Naquela época (década de 1970) não atrapalhava, né? Talvez se exigisse menos dos contra baixistas.” (OSCAR, 2019).

### **Conclusões**

Foi possível notar tendências no sentido do aumento do uso da escrita musical na formação do contra baixista popular acompanhadas de uma expansão de meios formais de educação em música popular. Embora fique clara a importância da leitura no trabalho de gravação, se percebe a recorrência de músicos nesse meio sem do domínio desta. Todavia, o aumento da concorrência interna no mercado de trabalho aparenta ter contribuído para o crescimento da cobrança por parte dos contratantes pelo domínio da habilidade de leitura.

### **Referências:**

- ADORNO, Theodor; Sobre música Popular. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- AUNE, Pedro; O contra baixista de estúdio da MPB: As transformações no ofício de contra baixista de estúdio entre as décadas de 1970 e 1990. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In Lima, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massas*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, Editora Boitempo, São Paulo, 2000.
- DUBAR, Claude. *As crises das identidades: a interpretação de uma mutação*. Edições Afrontamento, Porto, 2006.
- GREEN, Lucy. 2000. Poderão os Professores Aprender com os Músicos Populares? Revista Música, Psicologia e Educação, n. 2, p. 65, 2000.

MANFREDI, Silvia Maria. Competência, Qualificação e Trabalho. *Educação & Sociedade*. Campinas, v. 19, n. 64, p. 13, 1998.

MORELLI, Rita de Cássia. *O Campo da MPB de o Mercado de Música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Eis aí a Lapa: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa. 262f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo; *Por uma História da Indústria Fonográfica no Brasil 1900-2010: Uma contribuição desde a Comunicação Social Música Popular em Revista*, Local de publicação, número do volume (v.), número do fascículo (n.), p. 7-36, 2014

### **Entrevistas**

ALVES, Luiz. Sergio. entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 02/01/2020.

Áudio/Vídeo.

BARROZO, Sergio. entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 02/01/2020.

Áudio/Vídeo.

BARROS, Paulo Cesar. Entrevista concedida a Pedro Aune, Rio de Janeiro, 20/10/2020.

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

Áudio/Vídeo

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

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

Áudio/Vídeo

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