



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Gustavo da Silva Fonseca

**Luizão Maia: análise da sua performance na banda de Elis Regina na década de 1970
das músicas *Amor até o fim* e *Eu hein rosa!***

São Paulo

2024

Gustavo da Silva Fonseca

Luizão Maia: uma análise da sua performance na banda de Elis Regina na década de 1970 das músicas *Amor até o fim* e *Eu hein rosa!*

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Música com ênfase em performance no contrabaixo elétrico da Faculdade da Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em contrabaixo elétrico com habilitação em performance .

Orientador: Prof. Daniel Ribeiro Campos

São Paulo

2024

Fonseca, Gustavo da Silva.

Luizão Maia : análise da sua performance na banda de Elis Regina na década de 1970 das músicas “Amor até o fim” e “Eu hein rosa!”. / Gustavo da Silva Fonseca. – 2024.

86 f. ilust.

Inclui Anexos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2024.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Daniel Ribeiro Campos.

1. Maia, Luizão. 2. Contrabaixo. 3. Análise. 4. Amor até o fim. 5. Eu hein rosa!. 6. Meio de Campo. I. Campos, Daniel Ribeiro (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189



Associação de Ensino Superior de Música
Rua: Maria Figueiredo, 560
Paraisópolis – São Paulo
CEP: 04002-003
CNPJ: 09.126.883/0001-55

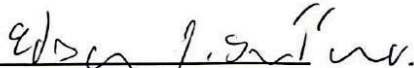
**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às dez horas e trinta minutos do dia onze do mês de novembro de 2024, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Edson José Sant'anna e Prof. Especialista Jarbas Alves Barbosa Júnior para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "A linha de contrabaixo de Luizão Maia na banda de Elis Regina na década de 1970: análise das músicas "Amor até o fim" e "Eu hein rosa!" do aluno Gustavo da Silva Fonseca.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor mestre Daniel Ribeiro Campos, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Prof. Me. Daniel Ribeiro Campos



Prof. Me. Edson José Sant'anna

Prof. Especialista Jarbas Alves Barbosa Júnior

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por desde sempre me direcionar ao meio musical e permanecer comigo em todos os momentos, principalmente durante o processo de produção deste trabalho e por também me direcionar na escolha da pesquisa.

Agradeço aos meus pais Mirian Lucia e Ricardo Fonseca por me apoiarem sempre na escolha do curso e sempre me incentivarem. foram um ombro amigo me ouvindo por alguns momentos falando sobre o processo de construção do presente trabalho.

Agradeço ao meu irmão Renato Fonseca por me apoiar e por me auxiliar em muitos momentos a conseguir cumprir os afazeres da faculdade.

Agradeço também aos meus avós Maria do Socorro, João Fonseca e Walderice Fonseca por todo o incentivo e por fazer parte de todos os momentos importantes fazendo parte da instituição.

Também sou grato aos meus colegas de classe por tornar os dias mais leves e alegres. Aos professores e funcionários da faculdade Souza Lima especialmente ao Walter Nery por nos apresentar as metodologias de como escrever com bases sólidas um trabalho e também ao Daniel de Campos por me orientar, auxiliar em todos os momentos necessários, pelas conversas e por aceitar fazer parte desse projeto.

Faço um agradecimento especial ao Sizão Machado por se disponibilizar sempre a me ajudar em todo o período da faculdade, seja no âmbito musical ou na vida. Me deu ideias para a criação do projeto e se dispôs a ajudar relatando sobre a convivência que teve com Luizão e em tudo o que fosse necessário.

RESUMO

Neste trabalho iremos analisar a primeira exposição da linha de baixo feita por Luizão Maia nas músicas “*Amor até o fim*” e “*Eu hein rosa!*”, utilizando livros de melodia, harmonia e utilizando sistemas criados em outros projetos de pesquisa, com isso será analisado cada ponto da metodologia nas duas linhas para encontrar os principais aspectos que caracterizam a linguagem musical de Luizão Maia e expressão a sua individualidade. Partindo dessa análise será criada uma nova linha de baixo na musica “ *Meio de campo*” utilizando dos padrões encontrados através da análise.

Palavras-chave: Luizão, Maia; Contrabaixo; Análise; *Amor até o fim*; *Eu hein rosa!*; *Meio de campo*.

ABSTRACT

In this work we will analyze the first bass line created by Luizão Maia in the songs “Amor até o fim” and “Eu hein rosa!”, using books on melody and harmony, as well as systems developed in other research projects. Each point of the methodology in the two lines will be analyzed to identify the main aspects that characterize Luizão Maia's musical language and express his individuality. Based on this analysis, a new bass line will be created for the song “Meio de campo” using the patterns identified through the analysis.

Keywords: Luizão, Maia, Contrabaixo; Analysis; *Amor até o fim*; *Eu hein rosa!*; *Meio de campo*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lead Sheet “Amor até o fim”	18
Figura 2 - Amor até o fim - Dominante Consecutivo.....	19
Figura 3 - Amor até o fim - II V secundário.....	20
Figura 4 - Amor até o fim - II V secundário menor.....	20
Figura 5 - Amor até o fim - subV.....	21
Figura 6 - Lead Sheet “Eu hein rosa!”	22
Figura 7 - Eu hein rosa! - Dominante Consecutivo.....	23
Figura 8 - Eu hein rosa! - II V secundário.....	24
Figura 9 - Eu hein rosa! - II V secundário menor.....	24
Figura 10 - Eu hein rosa! - Diminuto com função dominante.....	25
Figura 11 - Padrão Rítmico 1 “Amor até o fim”	31
Figura 12 - Padrão Rítmico 2 “Amor até o fim”	34
Figura 13 - Padrão Rítmico 3 “Amor até o fim”	36
Figura 14 - Padrão Rítmico 4 “Amor até o fim”	37
Figura 15 - Padrão Rítmico 5 “Amor até o fim”	38
Figura 16 - Padrão Rítmico 6 “Amor até o fim”	39
Figura 17 - Padrão Rítmico 7 “Amor até o fim”	40
Figura 18 - Padrão Rítmico 8 “Amor até o fim”	41
Figura 19 - Padrão Rítmico 9 “Amor até o fim”	41
Figura 20 - Padrão Rítmico 10 “Amor até o fim”	42
Figura 21 - Padrão Rítmico 11 “Amor até o fim”	43
Figura 22 - Padrão Rítmico 1 “Eu hein rosa!”	44
Figura 23 - Padrão Rítmico 2 “Eu hein rosa!”	47
Figura 24 - Padrão Rítmico 3 “Eu hein rosa!”	48
Figura 25 - Padrão Rítmico 4 “Eu hein rosa!”	49
Figura 26 - Padrão Rítmico 5 “Eu hein rosa!”	50
Figura 27 - Padrão Rítmico 6 “Eu hein rosa!”	52
Figura 28 - Padrão Rítmico 7 “Eu hein rosa!”	52
Figura 29 - Padrão Rítmico 8 “Eu hein rosa!”	53
Figura 30 - Padrão Rítmico 9 “Eu hein rosa!”	54
Figura 31 - Padrão Rítmico 10 “Eu hein rosa!”	56
Figura 32 - Padrão Rítmico 11 “Eu hein rosa!”	56
Figura 33 - Padrão Rítmico 12 “Eu hein rosa!”	57
Figura 34 - Padrão Rítmico 13 “Eu hein rosa!”	58
Figura 35 - Padrão Rítmico 14 “Eu hein rosa!”	58
Figura 36 - Padrão Rítmico 15 “Eu hein rosa!”	59
Figura 37 - Padrão Rítmico 16 “Eu hein rosa!”	60
Figura 38 - Padrão Rítmico 17 “Eu hein rosa!”	60

Figura 39 - Padrão Rítmico 18 “Eu hein rosa!”	61
Figura 40 - Padrão Rítmico 19 “Eu hein rosa!”	62
Figura 41 - Linha de Baixo Rítmico “Básica 1”	63
Figura 42 - Linha de Baixo Rítmico “Básica 2”	64
Figura 43 - Lead Sheet “Meio de Campo”	65
Figura 44 - Padrão Rítmico 1 “Meio de Campo”	67
Figura 45 - Padrão Rítmico 2 “Meio de Campo”	69
Figura 46 - Padrão Rítmico 3 “Meio de Campo”	70
Figura 47 - Padrão Rítmico 4 “Meio de Campo”	71
Figura 48 - Padrão Rítmico 5 “Meio de Campo”	72
Figura 49 - Padrão Rítmico 6 “Meio de Campo”	73
Figura 50 - Padrão Rítmico 7 “Meio de Campo”	74
Figura 51 - Padrão Rítmico 8 “Meio de Campo”	74
Figura 52 - Luizão Maia	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Padrões Rítmicos “Amor até o fim”.....	25
Tabela 2 - Padrões Rítmicos “Eu hein rosa!” 1.....	28
Tabela 3 - Padrões Rítmicos “Eu hein rosa!” 2.....	30
Tabela 4 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “Amor até o fim”.....	32
Tabela 5 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Amor até o fim”.....	34
Tabela 6 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “Amor até o fim”.....	36
Tabela 7 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 4 de “Amor até o fim”.....	37
Tabela 8 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 5 de “Amor até o fim”.....	38
Tabela 9 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 6 de “Amor até o fim”.....	39
Tabela 10 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 7 de “Amor até o fim”.....	39
Tabela 11 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 8 de “Amor até o fim”.....	40
Tabela 12 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 9 de “Amor até o fim”.....	41
Tabela 13 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 10 de “Amor até o fim”.....	42
Tabela 14 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 11 de “Amor até o fim”.....	42
Tabela 15 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “Eu hein rosa!”.....	43
Tabela 16 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Eu hein rosa!”.....	47
Tabela 17 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “Eu hein rosa!”.....	48
Tabela 18 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 4 de “Eu hein rosa!”.....	49
Tabela 19 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 5 de “Eu hein rosa!”.....	50
Tabela 20 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 6 de “Eu hein rosa!”.....	52
Tabela 21 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 7 de “Eu hein rosa!”.....	53
Tabela 22 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 8 de “Eu hein rosa!”.....	54
Tabela 23 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 9 de “Eu hein rosa!”.....	54
Tabela 24 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 10 de “Eu hein rosa!”.....	55
Tabela 25 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 11 de “Eu hein rosa!”.....	56
Tabela 26 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 12 de “Eu hein rosa!”.....	57
Tabela 27 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 13 de “Eu hein rosa!”.....	58
Tabela 28 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 14 de “Eu hein rosa!”.....	59
Tabela 29 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 15 de “Eu hein rosa!”.....	59
Tabela 30 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 16 de “Eu hein rosa!”.....	60
Tabela 31 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 17 de “Eu hein rosa!”.....	61
Tabela 32 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 18 de “Eu hein rosa!”.....	61
Tabela 33 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 19 de “Eu hein rosa!”.....	62
Tabela 34 - Padrões Rítmicos “Meio de Campo”.....	64
Tabela 35 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “Meio de Campo”.....	66
Tabela 36 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Meio de Campo”.....	68
Tabela 37 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “Meio de Campo”.....	69
Tabela 38 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 4 de “Meio de Campo”.....	71

Tabela 39 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 5 de “Meio de Campo”.....	71
Tabela 40 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 6 de “Meio de Campo”.....	72
Tabela 41 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 7 de “Meio de Campo”.....	73
Tabela 42 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 8 de “Meio de Campo”.....	74

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	8
2.1 Contextualização biográfica de Luizão Maia.....	8
2.2 Contextualização biográfica de Biografia Elis Regina.....	10
2.3 Música popular brasileira na década de 1970.....	12
3 METODOLOGIA.....	14
3.1 Procedimentos metodológicos:.....	14
4 ANÁLISE.....	17
4.1 Análise da Composição: Amor até o fim (Elis, 1974).....	17
4.1.1 Forma.....	17
4.1.2 Harmonia: Amor até o fim.....	19
4.1.2.1 Dominante Consecutivo.....	19
4.1.2.2 II V secundário.....	20
4.1.2.3 Acorde SubV.....	21
4.1.2.4 Empréstimo Modal.....	21
4.2 Análise da Composição: Eu hein rosa! (Essa mulher, 1979).....	22
4.2.1 Forma.....	23
4.2.2 Harmonia: Eu hein rosa!.....	23
4.2.2.1 Dominante Consecutivo.....	23
4.2.2.2 II V secundário.....	23
4.2.2.3 Empréstimo Modal.....	24
4.2.2.4 Diminuto com função dominante.....	24
4.3 Análise Quantitativa Rítmica: Amor até o fim.....	25
4.4 Análise Quantitativa Rítmica: Eu hein rosa!.....	28
4.5 Análise Melódica:.....	31
4.5.1 Amor até o fim:.....	31
4.5.2 Eu hein rosa!:.....	44
5 Composição da linha de baixo ao estilo de Luizão Maia!.....	64
5.1 Análise: Meio de Campo.....	65
5.2 Análise Quantitativa Rítmica: Meio de Campo.....	67
6 Considerações finais.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

1 INTRODUÇÃO

O baixista Luizão Maia (1949 - 2005) foi um dos pioneiros na utilização do contrabaixo elétrico, na música brasileira e é uma grande fonte de inspiração da música nacional. Formou e tem influenciado gerações de músicos, principalmente baixistas no Brasil, sendo fonte de conhecimento e de aprendizado de maneira que é inevitável a busca por aperfeiçoamento no instrumento aplicado à música brasileira e não passar por ele, não somente no samba, mas também em vários outros estilos musicais como o forró, funk e entre outros.

Luizão é responsável pela direção a ser tomada por muitos baixistas, a fim de deixar o baixo acústico de lado e utilizar o baixo elétrico. Em uma entrevista feita por Pescara (2013), Luizão relata o motivo de ter migrado de um instrumento para o outro :

“Eu tocava o baixo acústico, mas ninguém escutava o que eu estava tocando. Acontecia a mesma coisa com os outros. Em São Paulo tinha o Chú Viana. O Chu tocava pra caramba, mas não dava para ouvir. Aí veio o baixo elétrico e todo mundo podia ouvir.” (PESCARA, 2013)

Maia, construiu uma carreira sólida desde muito cedo. Já fazia gravações em estúdios com grandes intérpretes da música brasileira e da música internacional como: Tânia Maria, Nelson Cavaquinho, Elis Regina, Lee Ritenour, George Benson, Toots Thielemans, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Sadao Watanabe, Sivuca, Dominginhos, Leny Andrade, Gal Costa, Djavan, Beth Carvalho, Clara Nunes, João Donato, Luiz Bonfá, Astrud Gilberto, Oscar Castro Neves, João Bosco, Danilo Caymmi, João Gilberto, entre muitos outros. Com o decorrer dos anos foi atuando não somente em gravações, mas também em shows.

Como uma grande influência para os baixistas, a escolha pelo músico como objeto de pesquisa é para se chegar a uma compreensão de quais são os truques que fazem parte do desenvolvimento de suas linhas de baixo e de qual forma Luizão escolhe as notas que ele aplica na criação de caminhos nas conduções. Durante esse período, Luizão, é responsável pela grande maioria das gravações do contrabaixo nas gravações com artistas da MPB. Luizão ditou de forma completamente natural, como de ser tocada a música brasileira no contrabaixo elétrico.

Identificar características que formam a particularidade de Luizão no período em que vivia é o intuito principal deste trabalho e através das características encontradas expor recursos que foram desenvolvidos por ele e que são utilizados até hoje por conta da sua grande influência. Utilizando livros sobre harmonia, melodia, ritmo, linhas de baixo e afins, baseamos a pesquisa para conseguir com que todos os assuntos analisados sejam esclarecidos.

Na primeira parte desse trabalho, será feita uma contextualização sobre o contexto histórico em que essas gravações foram feitas, a história da artista que tinha o seu nome a frente desses trabalhos, sendo ela a Elis Regina e também será feita uma abordagem contextualizando sobre

Luizão Maia, o foco principal do trabalho. Na segunda parte é explanado a forma pela qual as análises serão feita, os métodos que serão utilizados e também os termos técnicos presentes ao decorrer do trabalho.

No quarto tópico temos o início da análise das músicas apresentando o lead sheet e fazendo uma breve análise harmônica e logo em seguida as análises rítmicas e melódicas das linhas de Luizão. Na quinta parte foi feita a composição de uma linha de baixo na música “meio de campo” baseada nas características de Luizão que foram encontradas nas análises feitas anteriormente.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Com a intenção de documentar a individualidade de Luizão, faz-se necessário analisar de forma concreta e bem firmada sobre uma base teórica sólida. Porém, há uma escassez de documentos escritos sobre o alicerce do baixo elétrico no Brasil, sendo Luizão, o “instrumentista que introduziu o contrabaixo elétrico e fez o primeiro registro fonográfico utilizando o contrabaixo no samba”. (KAUPE, 2017). Explicar de forma coerente os artifícios utilizados por Luiz Maia para o desenvolvimento de cada uma de suas linhas, em específico duas, sendo analisadas só a primeira exposição de cada uma delas.

2.1 Contextualização biográfica de Luizão Maia

Luiz Oliveira da Costa Maia nasceu no Rio de Janeiro, em 3 de abril de 1949. Luizão começou na música aos 13 anos de idade tocando violão, instrumento que substituiu anos depois pelo contrabaixo acústico. “Luizão começou a ‘dar samba’ enquanto observava seus irmãos tocarem e ensaiarem em sua casa. Quando paravam, ele o pegava e repetia alguns acordes feitos por eles.” (MARAGNO, 2008, p. 16).

No entanto, não demorou muito para que ele se interessasse pelo contrabaixo, decidindo aprofundar seus estudos no baixo acústico. “Aos quinze anos, substituiu o violão pelo contrabaixo acústico” (MARAGNO, 2008). Segundo Alex Rocha, a entrada de Luiz, no mundo da música profissional aconteceu em 1964, quando se tornou contrabaixista do grupo Rio Samba Trio, mesmo sendo ainda muito jovem. Nessa época, já acompanhava em shows artistas como Tânia Maria e Nelson Cavaquinho e atuava como músico de estúdio, apesar de sua pouca idade.

Em 1966, passou para o baixo elétrico, que se tornou seu principal instrumento pois entendeu que no baixo acústico não era ouvido como gostaria. “[...] achava que o instrumento não era ‘escutado’ como ele desejava que fosse, percebeu que com o elétrico era mais ‘ouvido’.” (MARAGNO, 2008, p. 16).

Integrou, nessa época, o grupo Fórmula 7, em 1968, passou a fazer parte do conjunto “A Brazuca”, com o qual participou de diversos shows e festivais de música. Segundo Rocha (2021) Luizão já era muito visado como um músico de estúdio, então Elis Regina o convidou para integrar sua banda. Luizão aceitou o convite e passou a fazer parte da banda da cantora, a qual perdurou por 13 anos. Afirma Rocha (2021) que esse foi um período durante o qual Luizão participou de inúmeras gravações de artistas brasileiros e internacionais, incluindo nomes do jazz fusion como Lee Ritenour, George Benson e Toots Thielemans.

Luizão se destacou no Brasil e no exterior como um ícone do samba no baixo elétrico, segundo Maragno (2008, p. 14) em algumas universidades de música adotaram na grade curricular as gravações feitas por Luizão como referência do contrabaixo brasileiro no samba. Mas é conhecido por ter um timbre muito diferente onde ele utilizava os graves, agudos e médio agudo e também conhecido por criar linhas de baixo que se aproximavam da percussão, com uma riqueza rítmica impressionante conforme afirma Arthur Maia (2018) “O Luizão passou a fazer o surdo no baixo com a unha, porque ele tocava baixo *precision*¹, que é aquele captador aqui no meio, de unha e percussivamente”. Esse tipo de sonoridade criada pelo Luizão, que mudava muito o som do baixo principalmente pela utilização da unha na mão direita, influenciou grandes baixista que vieram após ele e tinham o timbre de baixo semelhante como: Sizão Machado, Ivani Sabino, Carcará, Paulo Paulelli, Fi Maróstica, Thiago Alves, Robinho Tavares entre muitos outros baixistas.

Segundo Alex Rocha (2021) ao longo de sua carreira, Luizão acompanhou, em shows e gravações, uma vasta lista de artistas, incluindo Tom Jobim, Elizeth Cardoso, Cartola, Elis Regina, Clara Nunes, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, Nara Leão, Nélson Cavaquinho, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Beth Carvalho, Alcione, Maria Creuza, Emílio Santiago, Simone, Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Quarteto em Cy, Leny Andrade, Luiz Bonfá, João Bosco, Djavan, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marcos Valle, Chico Buarque, Toquinho, Oscar Castro Neves, Rosa Passos, Lee Ritenour, Toots Thielemans, George Benson, Wayne Shorter, Lisa Ono e Janis Joplin, entre outros, num total superior a mil gravações realizadas.

Em 1974, iniciou uma série de turnês internacionais ao lado de Elis Regina e outros artistas brasileiros. Durante essas turnês, apresentou-se em locais icônicos como o Teatro Olympia, em Paris, e em programas de TV na Alemanha, onde tocou ao lado do compositor francês Michel Legrand. Também se apresentou no Montreux Jazz Festival, na Suíça, e seguiu para o Japão, onde tocou com grandes nomes como Herbie Hancock, Wayne Shorter e Sadao Watanabe.

Rocha (2021) afirma que no início dos anos 80, Maia fez parte, juntamente com João Rebouças (teclado), Zé Luís de Oliveira (saxofone), Victor Biglione (guitarra) e André Tandetta (bateria), do grupo instrumental A Tampa. Após o falecimento de Elis Regina, em 1982, acompanhou o violonista e cantor Toquinho em turnê pela Itália.

No ano de 1986 e 1987, juntamente com o sanfoneiro Sivuca, Luizão fez uma expedição pela Escandinávia. Foi nesse momento que ele começou a compor, criando a canção "Xorinho com X", que foi gravada pelo grupo sueco *Guitars Unlimited*, em uma gravação que contava com Niels Pedersen como baixista, músico esse que era uma inspiração para Luiz.

¹ Precision Bass: instrumento criado em 1951 por Leo Fender. Contrabaixo com um único captador e com vinte trastes.

O que eu mais gosto é o Niels Pedersen. Fiz um chorinho uma vez, chamado 'Chorinho Com Xis', para contrabaixo, aí o Niels Pedersen gravou. Cara, este foi o maior prêmio que eu recebi, o cara que eu mais gosto gravou minha música. (PESCARA, 2013).

Em 1989, fundou a "Banda Banzai", banda que segundo Alex Rocha (2021) era formada por Paulo Braga na bateria, Itamar Assiere no teclado, José Carlos "bigorna" sax e flauta, Cláudio Jorge no violão, formação que participou do *Free Jazz Festival* e que foi considerada o melhor grupo de música instrumental brasileira pela crítica especializada. Segundo Alex Rocha (2021), em 1990, Lisa Ono gravou a música "Besteira" de Luizão Maia. Em seguida, o instrumentista acompanhou a cantora em turnê pelo Japão.

Em 1993, retornou ao Japão, acompanhando a cantora Gal Costa, voltando a tocar com Sadao Watanabe. Em seguida, foi acometido de um A.V.C. que comprometeu o movimento do lado direito de seu corpo. Em resposta, como afirma DUPRÁ (s/d) , diversos artistas que Luizão trabalhou junto, como Djavan, Gilberto Gil, Gal Costa, Chico Buarque, Marcos Valle, Jair Rodrigues e Paulinho da Viola, realizaram shows beneficentes em favor do tratamento do músico.

Mesmo com todas as limitações físicas proporcionadas pelo AVC sofrido, Luizão continuou a se apresentar. Em 1998, participou do show "Tributo a Elis Regina", ao lado de Hélio Delmiro e Nana Caymmi, na Prefeitura de Nova Iorque. Tocando o baixo apenas com a mão esquerda, ele recebeu elogios da crítica especializada.

Vítima do terceiro AVC, Luizão Maia faleceu em Tóquio, Japão, em 28 de janeiro de 2005, aos 55 anos após sofrer o terceiro derrame cerebral. No mesmo ano, seu sobrinho, o baixista Arthur Maia, realizou um show em sua homenagem no Mistura Fina, no Rio de Janeiro, contando com a participação da cantora Leny Andrade, celebrando o legado de um dos maiores nomes do baixo elétrico no Brasil.

Luizão Maia, um dos principais contrabaixistas brasileiros, morreu ontem, aos 55 anos, em Tóquio, onde morava desde 1996. Desde a década passada o músico sofria as consequências de um derrame. Fazia terapias de reabilitação, tocava só com a mão esquerda, mas já estava muito debilitado. (folha de São Paulo, 2005).

2.2 Contextualização biográfica de Biografia Elis Regina

Elis Regina de Carvalho Costa nasceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, no dia 17 de março de 1945. Segundo Dilva Frazão (2020) sua trajetória artística começou cedo; com apenas onze anos, ela já cantava no programa "No Clube do Guri", transmitido pela Rádio Farroupilha e apresentado por Ari Rego. Segundo Arthur de Faria (2015) em determinado momento, assim como

aconteceu com as crianças anteriores a Elis, ela teria que sair para dar espaço para crianças mais novas e com a despedida as crianças recebiam o direito a um diploma colorido e uma caixa de bombons Neugebauer mas com a Elis não foi tão simples assim, com ela foi diferente. Mesmo Elis saindo do programa “No Clube do Guri” antes de completar os seus 15 anos, que era idade em que as crianças eram afastadas, não existia ressentimento então mesmo assim ela recebeu o seu cartão de despedida “e nele se lia: Elis Regina, valor precoce e definitivo, entre os mais promissores que surgiram até hoje na radiofonia sul rio grandense”. (FARIA, 2015, p. 9)

Em 1965, segundo Dilva Frazão (2020), Elis fez sua estreia no Festival da Record com a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio Berimbau de Ouro e também o Troféu Roquette Pinto, sendo eleita a melhor cantora do ano. Entre os anos de 1965 e 1967, Elis apresentou o programa "O Fino da Bossa" na TV Record, ao lado de Jair Rodrigues e do Zimbo Trio, programa esse que faria a popularidade de Elis crescer ainda mais. “Campeão de audiência, o Fino faria a popularidade de sua apresentadora explodir e, de quebra, ainda seria o porta-voz da nascente sigla-conceito MPB”. (FARIA, 2015).

Em 1968, Elis iniciou uma promissora carreira internacional, sendo ovacionada no Olympia de Paris e retornando ao palco seis vezes após o show, afirma Dilva Frazão (2020). O apelido "Pimentinha", dado por Vinícius de Moraes, refletia sua personalidade vibrante e imprevisível, marcada por mudanças de comportamento súbitas e intensas. “A palavra exprimia a miudeza física e a personalidade explosiva da cantora, que mudava de comportamento em segundos. Era capaz de brigar aos gritos e no minuto seguinte conversar normalmente como se nada tivesse acontecido”. (FRAZÃO, 2020).

Elis Regina era uma artista eclética, capaz de interpretar uma vasta gama de estilos musicais, incluindo MPB, jazz, rock, bossa nova e samba. Ela desempenhou um papel crucial na carreira de muitos artistas importantes, como Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins, Belchior, Renato Teixeira e Aldir Blanc, afirma Dilva Frazão (2020). “[...] tendo sido a segunda artista na história a gravar uma canção de Bituca em disco, e ajudando a projetá-lo nacionalmente. Milton Nascimento elegeu Elis como sua musa inspiradora e a ela dedicou inúmeras composições”. (NOLLA, 2024) Seus duetos com grandes nomes como Tom Jobim e Jair Rodrigues também marcaram a história da música brasileira.

Dilva (2020) e Miguel (s/d) afirmam que entre os álbuns mais importantes e conhecidos de Elis estão "Em Pleno Verão" (1970), "Ela" (1971), "Elis e Tom" (1974), "Falso Brillhante" (1976), "Transversal do Tempo" (1978), "Essa Mulher" (1979), "Saudade do Brasil" (1980) e "Elis" (1980). tendo como foco os álbuns das gravações que serão ressaltados aqui temos o “Essa Mulher” o qual vamos analisar a música composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro chamada de “Eu hein

Rosa” em 1979, com direção de Oswaldo Mendes, que estreou no Anhembi em São Paulo e excursionou pelo Brasil no lançamento do disco homônimo.

Entre as faixas do álbum, a que ganha maior destaque é o "O Bêbado e o Equilibrista" um dos maiores sucessos de 1979, se tornou hino do Movimento pela Anistia; a música composta pela dupla João Bosco e Aldir Blanc de início viria a ser um homenagem ao personagem Carlitos de Charles Chaplin, mas que com o passar do tempo ganhou maior relevância ao contexto social político do país contendo diversos elementos como críticas à ditadura militar, exílio, tortura. “O bêbado é o equilibrista [...], que se tornou hino informal do Movimento pela Anistia e do declínio da Ditadura Militar no Brasil”. (NOLLA, 2024). E também a música Amor até o fim, composta por Gilberto Gil e gravada no álbum Elis 1974, Disco que segundo Nolla (2024) trouxe sucessos de João Bosco e Aldir Blanc como “Mestre-Sala dos Mares” e “Dois Pra Lá Dois Pra Cá”, de Milton Nascimento e Fernando Brant como “Travessia” e “Ponta de Areia” e de Gilberto Gil, além de composições de Lupicínio Rodrigues e de Ary Barroso.

Tragicamente, Elis Regina faleceu com apenas 36 anos, no dia 19 de janeiro de 1982, após um episódio relacionado ao consumo de entorpecentes em São Paulo. Ela foi encontrada sem vida no chão de seu quarto pelo seu namorado, Samuel MacDowell, no bairro do Jardins, que arrombou a porta tentando socorrer Elis, mas ela já chega ao hospital sem vida, afirma Dilva Frazão (2020). Sua morte foi uma perda imensa para a música brasileira, encerrando uma carreira brilhante e inovadora que deixou um legado duradouro.

2.3 Música popular brasileira na década de 1970

Com a entrada dos anos de 1959 no Brasil a música brasileira sofre um impacto com o surgimento de um novo movimento musical no país, conhecido como “Bossa nova” “A ‘Bossa Nova’ foi um movimento da música popular brasileira que surgiu no final dos anos 50, caracterizado por forte influência do samba carioca e do jazz norte-americano.” (AIDAR, s/d). Segundo Márcio Miranda Pontes (2019) o movimento da bossa nova surgiu no Rio de Janeiro e como o seu surgimento vieram muitos processos amplos de transformações, sejam eles econômicas, políticos, sociais e culturais como a expansão urbana brasileira, a modernização das cidades, a industrialização, a efervescência intelectual e o crescimento da classe média principalmente no Sudeste.

Afirma Laura Aidar (s/d) que o movimento cultural musical brasileiro conhecido como bossa nova, perdurou pouco mais de uma década, tendo o seu fim no ano de 1966. Após alguns anos, afirma AIDAR (s/d) que surge outro estilo musical, outro movimento artístico conhecido como MPB (Música Popular Brasileira). Nesse mesmo período o país passava por uma ditadura

militar. Durante esse contexto, os artistas eram cassados e restringidos da sua liberdade de expressar e expor a sua música principal após a promulgação do Ato Institucional nº5.

Após o Ato Institucional nº5, instrumento legal promulgado em fins de 1968 que aprofundou o caráter repressivo do Regime Militar brasileiro implantado quatro anos antes, houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político- ideológico, o recrudescimento da regressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções.” (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Vivendo em um ambiente de ditadura, segundo AIDAR (s/d) os jovens artistas se unem para contrapor esse duro regime e a partir disso, iniciam o processo de criação de letras inteligentes que combatem com o sistema de forma discreta. Mas contando com toda essa forma de repressão imposta sobre os músicos que passaram por esse processo que os impedia de dizer o que desejasse, isso foi um ponto importante para que os artistas se reafirmassem como uma resistência.

Paradoxalmente, o fechamento completo do espaço público para os atores da oposição civil, consolidou os espaços galvanizados pela arte, como forma alternativa de participação, nos quais a música eram um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular. (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Segundo NAPOLITANO (2002) a “instituição MPB” como ele mesmo trata, mostra uma face de conjunto integrador de pessoas no campo político, mas aberto a uma nova forma de cultura no campo sócio-econômico. Mesmo o regime estando no seu pior momento, o movimento conseguiu criar uma aliança forte com a sensação e o desejo de estar integrado. “Assim, as imagens de ‘modernidade’, ‘liberdade’, ‘justiça social’ e as ideologias socialmente emancipam histórias como um todo, impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar situada entre 1969 e 1975”. (NAPOLITANO, 2002).

Após o final da década de 60 e com a chegada da sigla “MPB”, Marcos Napolitano (2002) afirma que ela trouxe um novo significado a música que estava sendo tocada no momento. Um tipo de estética que transparecia como uma música que era valorizada no ambiente social, que trazia consigo um status de bom gosto, oferecendo para a indústria o status de algo “culto”.

3 METODOLOGIA

Através da identificação de padrões criativos de Luizão é possível identificar o estilo e as características interpretativas, rítmicas e melódicas que estão presentes com frequência na sua performance, construindo a sua individualidade. Para isso será feito uma análise partindo dos trechos transcritos feita com o auxílio das gravações da performance de Luizão nas músicas “Amor até o fim” gravado por Elis Regina no disco “Elis” (1974) e na música “Eu, hein rosa” gravado no disco “Essa mulher” (1979). Campos afirma que a prática da transcrição é algo de extrema importância para a compreensão do vocabulário almejado. Esse é um dos métodos para que o baixista “desenvolva as suas próprias linhas, criando padrões particulares do seu estilo”. (2014, p. 54).

3.1 Procedimentos metodológicos:

Baseando-se em alguns conceitos utilizados por Campos (2014) em sua pesquisa, utilizaremos duas ferramentas metodológicas que se destacam e são mais coerentes e pertinentes com esse objeto de pesquisa.

- Aspectos Rítmicos: identificar padrões e desdobramentos de um mesmo padrão rítmico baseado na cadência do samba em compasso binário simples, agrupando-as junto da tabela e considerando a quantidade de vezes que esses mesmos padrões se repetem.
- Aspectos Melódicos: identificar padrões melódicos nas tônicas dos acordes, notas de aproximação, arpejos, mudanças rítmicas e nas mudanças harmônicas. Identificar cada movimento melódico e suas relações

Os termos técnicos e seus significados utilizados durante a pesquisa estarão sobre base dos seguintes livros: A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970. (Beck, 2021), Música Brasileira para Contrabaixo. (Giffoni, 1997), Os Trios Brasileiros Da Década de 1960: Aspectos da Condução do Contrabaixo. (Campos, 2014), Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na Passagem do Maxixe Para o Samba (Carvalho, 2006), O Contrabaixo Elétrico no Samba e no Pagode: Usos e Possibilidade do Instrumento Na Contemporaneidade. (Kaupe, 2017).

A lista dos termos técnicos que serão utilizados para esse objeto de pesquisa está baseada nos livros citados anteriormente e é a mesma lista utilizada por Beck (2021, p. 89 e 90) em seu

trabalho, mas existem alguns acréscimos e redução de alguns dos pontos de estudo utilizados por ele. Segue a lista abaixo:

1. **Nota de aproximação cromática:** Nota que se aproxima de uma nota do acorde por movimento cromático de semitom, seja ascendente ou descendente.
2. **Nota de aproximação diatônica:** nota que se movimenta para a nota-alvo a partir de notas próximas que pertencem ao mesmo campo harmônico ou a mesma escala diatônica.
3. **Nota de passagem:** nota tocada entre a mudança de um acorde para outro, sem fazer parte de nenhum dos acordes envolvidos.
4. **Cromatismo:** Notas cromáticas sequenciais que conduzem a uma nota-alvo, normalmente fora da tonalidade ou escala, utilizadas para gerar tensão e resolvê-la de forma expressiva.
5. **Nota de antecipação de acorde:** quando a nota que faz função de baixo do acorde é tocada antes do que prevê o ritmo harmônico da progressão.
6. **Arpejo:** tocar as notas do acorde de forma melódica, não tocando exatamente ao mesmo tempo.
7. **Movimentação melódica:** mudança entre as notas do acorde ou desenvolvimento de frases com notas da escala do acorde.
8. **Ostinato:** termo italiano para obstinado, persistente, e se refere a linhas de baixo de tamanho e forma variável, e que se repetem de forma constante durante o trecho da música.
9. **Staccato:** termo italiano que significa destacado, e indica que os sons são articulados de modo separado, diminuindo a duração da nota.
10. **Acento:** indica que os sons são acentuados, tocados de forma mais alta, forte comparado as outras notas que não estão acentuadas. Nessa situação, esse assento dá a característica do surdo da escola de samba, que pode acentuar a nota do primeiro tempo ou a do segundo tempo.

11. Ghost note (dead-note/muted-note): termo em inglês para nota morta ou nota fantasma, e consiste numa nota que tem o seu valor rítmico, prevalecendo o som percussivo, sem nota definida, possível de extrair encostando as notas do braço do baixo elétrico abafando o som real da nota.

12. Pizzicato: fazer a corda vibrar através da ação direta dos dedos de sua mão dominante, que pinça a corda ao invés de utilizar um arco de contrabaixo acústico.

13. Groove: expressão em inglês para a condução rítmica feita pelo baixista na música inteira ou apenas em determinado trecho.

14. Convenção rítmica: também chamado apenas de “convenção” ou "kick" são os motivos ou padrões rítmicos executados em conjunto por toda a seção rítmica ou apenas por uma parte dos instrumentos da banda.

4 ANÁLISE

4.1 Análise da Composição: *Amor até o fim* (Elis, 1974)

4.1.1 Forma

O objetivo final desse trabalho não é analisar as composições de forma harmônica, métrica ou até mesmo compreender o arranjo da música, mas cabe a esse trabalho compreender a estrutura da composição como uma forma de entender as seções e o seu desenvolvimento.

Figura 1 - Lead Sheet “Amor até o fim”

The lead sheet for "Amor até o fim" is written in 2/4 time and consists of 55 measures. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The piece is divided into three sections: A, B, and C.

Section A (Measures 1-15): This section begins with a repeat sign. The chord progression is E⁷, A⁷, D⁷(add9), Dm⁷(add9), G⁷, and C⁷. The melody features eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Section B (Measures 16-36): This section also begins with a repeat sign. The chord progression includes F⁷, Cm⁷(add9), F⁷, B^bmaj⁷, D⁷, Gm, D⁷/A, Gm, A⁷, Dm⁷, A⁷, Dm⁷, D⁷, Gm, Cm⁷, F⁷, B^bmaj⁷, Em⁷(b5), A⁷(b13), Dm⁷, and Dm⁷/C.

Section C (Measures 37-55): This section starts with a repeat sign. The chord progression includes B^b, A, Dm⁷, F⁷(add9), E⁷, A⁷, D⁷(add9), Dm⁷(add9), G⁷(add13), E⁷(#9), Am⁷, Dm⁷(add9), G⁷(add13), E⁷(#9), A⁷(b13), Dm⁷(add9), G⁷(add13), and C⁶/₉.

Fonte: Próprio autor

Para introduzir essa análise, é possível ver que a música é um samba-canção, segundo Ian Guest, forma que é conhecida por sua estrutura sendo um A A B A'. Os dois primeiros [A] são formados por 16 compassos onde Gil desenvolve a melodia criando frases a cada quatro compassos. Introduzida por uma frase no final do [A] seguimos para o [B] onde temos uma seção formada por 20 compassos e a melodia que percorre por essa seção se forma de 2 em 2 compassos.

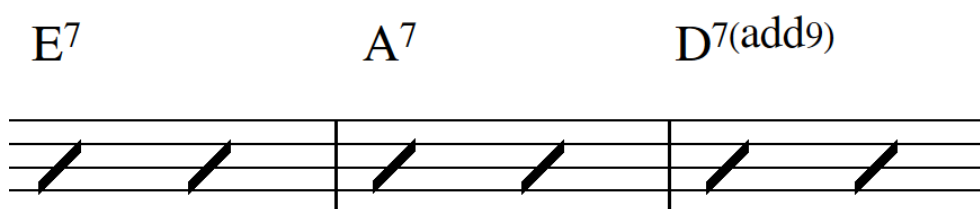
No [A'], seção essa que é formada também por 20 compassos, contendo frases de 4 compassos, temos o início da seção muito semelhante ao início do [A] mas logo no final do terceiro compasso é possível notar a diferença entre elas. Como uma forma de finalizar a composição, Gilberto Gil utiliza do artifício do “*Turnaround*”² que é bastante usado no jazz onde os músicos repetem a frase final de uma música como uma forma de encerrar e o Gil utiliza disso a partir do compasso 43 e no compasso 57 ele repete a melodia finalizando de uma maneira que é compreensível que a forma da música se encerra.

4.1.2 Harmonia: Amor até o fim

4.1.2.1 Dominante Consecutivo

É interessante também compreender a parte harmônica. Essa harmonia especialmente é extensa e partindo disso podemos encontrar alguns padrões como os dominantes consecutivos. “trata-se do encadeamento de dois ou mais dominantes [...]” (ALMADA, 2012, p. 110)

Figura 2 - *Amor até o fim* - Dominante Consecutivo



Fonte: Próprio autor

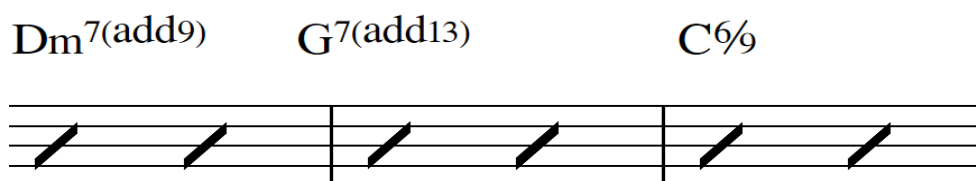
Logo no início da composição é possível visualizar essa sequência de acordes dominantes que semelhante a essa, se repete por cinco vezes durante a música, nos compassos (1, 2 e 3); (6, 7 e 8); (41, 42 e 43); (51, 52); (55, 56). Esses acordes em seguida oferecem uma sonoridade onde não se é possível afirmar qual é a tonalidade predominante na música

² Turnaround: Progressão de acordes no final de uma seção que leva à próxima seção ou ao início da mesma.

4.1.2.2 II V secundário

Também é possível encontrar “II V secundário”. Quando o V7 “Não sendo de pouca duração, pode ser desdobrado em IIm7 V7” (Guest, 1989, p. 62). Esse tipo de movimento com intenção de chegar ao I maior é encontrado oito vezes durante a composição nos compassos (5, 6); (11, 12); (15, 16/ 17, 18); (30); (45, 46); (49, 50); (53, 54); (57, 58). O exemplo abaixo que está localizado nos compassos 57, 58, 59 é exemplo de o IIm7 V7 ocorrente durante a música:

Figura 3 - *Amor até o fim* - II V secundário

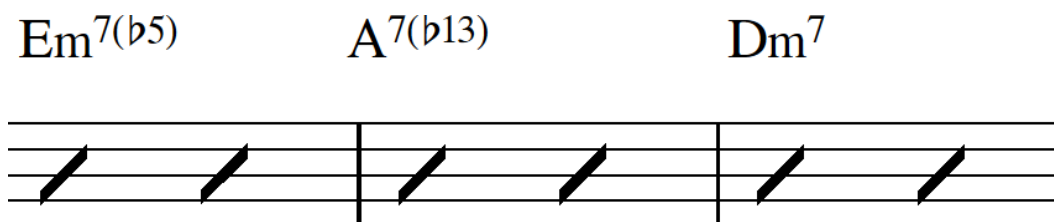


Fonte: Próprio autor

Segundo Ian Guest (1989) essa sequência de acordes é extremamente ocorrente na música popular, onde em sua maioria esse padrão está precedendo o “I” ou pode preceder qualquer outro acorde também. Sobre o movimento dos acordes a linha de baixo sempre se movimenta como **5J** (quinta justa) abaixo ou uma **4J** (quarta justa) acima como afirma Guest.

É importante notar que nessa composição não é só encontrado uma IIm7 V7 que encaminha para um acorde maior, mas também é possível encontrar uma IIm7b5 V7 que encaminha para um acorde menor, assim como está nos compasso 33 ao 35:

Figura 4 - *Amor até o fim* - II V secundário menor



Fonte: Próprio autor

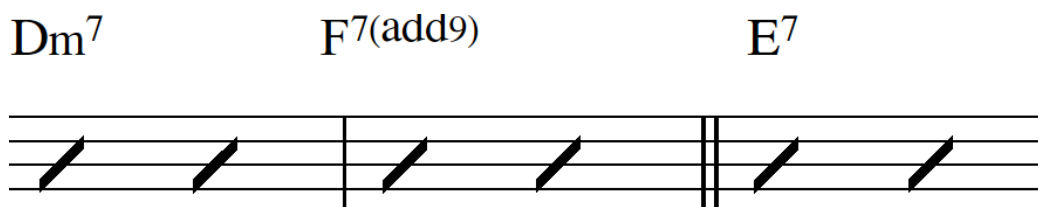
4.1.2.3 Acorde SubV

O acorde subV, de forma bem resumida, é um acorde que substitui a função do acorde V7 mas utiliza de quase a mesma estrutura do acorde. No acorde V7 conseguimos encontrar o *trítono* que é o intervalo formado pela terça maior e a sétima menor desse acorde, podendo essa ordem dos graus ser intercambiável entre eles, segundo Carlos Almada (2012).

Para se chegar na construção de um acorde subV primeiramente é preciso encontrar o acorde dominante (V7) para encontrar o seu trítono. Assim que achado a terça maior e a sétima menor do acorde V7, para encontrar o baixo do acorde subV é preciso posicionar um trítono baseado no baixo do acorde V7.

Depois de ter essa compreensão, é possível chegar à conclusão de que “se a terça pode se ‘transformar’ em sétima e vice-versa e se a forma do acorde (quer dizer, sua qualidade, X7) está determinada, apenas duas possibilidades existem. Tendo as peças, basta montá-las”. (ALMADA, 2012). É importante entender que quase todos os graus do campo harmônico tem o seu subV, descartando o VII. No caso que está sendo analisado o subV é o subV/III. O exemplo abaixo está nos compassos 39, 40 e 41:

Figura 5 - *Amor até o fim* - subV



Fonte: Próprio autor

4.1.2.4 Empréstimo Modal

Outra característica harmônica que é possível de se encontrar são os *Empréstimos Modais* “o empréstimo de acordes originalmente pertencentes a tonalidades que possuem estreitos laços de afinidade com o centro tonal de referência”. (ALMADA, 2012), que Gil utilizou de forma frequente nessa composição. Levando em consideração que a tonalidade da música é C maior, já no primeiro compasso da canção vemos um acorde de empréstimo modal, o acorde E7, sendo um acorde que vem de empréstimo do campo harmônico de Am7 sendo o seu acorde V7. No primeiro compasso da *Casa 1* é possível encontrar um Gm7 e dois compassos depois vemos um Cm7 sendo empréstimo a

partir da região homônima menor como diz Almada (2012) do campo harmônico de C menor fazendo um II V para acontecer a mudança de tonalidade na parte [B] da música indo para Gm7.

4.2 Análise da Composição: *Eu hein rosa!* (Essa mulher, 1979)

Figura 6 - Lead Sheet “*Eu hein rosa!*”

The lead sheet for "Eu hein rosa!" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The chords and musical notations are as follows:

- Staff 1:** C#m7, F#7, B7, Bm7, E7, Amaj7, F#7.
- Staff 2:** Bm7, G#7, C#m7, F#7, B7, Bm7, E7.
- Staff 3:** Amaj7, F#7 (first ending), Bm7, E7, Amaj7.
- Staff 4:** Em7, Amaj7, Dmaj7, Dm7, G7, C#m7, F#7.
- Staff 5:** Bm7, E7, C#m7(b5), F#7, Dmaj7, D#m(b5).
- Staff 6:** C#m7, F#7, Bm7, E7, Fmaj7, and two triplet markings (3).

Fonte: Próprio autor

4.2.1 Forma

Também é um samba-canção, sendo a sua estrutura um A A B . Os dois primeiros [A] são formados por 16 compassos desenvolvendo a melodia criando frases a cada quatro compassos. O [B] é introduzido por uma frase que se inicia na segunda casa do [A], onde temos uma seção formada por 23 compassos e a melodia que se desenvolve por essa seção variando entre frases de 2, 3 ou 4 compassos.

4.2.2 Harmonia: Eu hein rosa!

4.2.2.1 Dominante Consecutivo

Assim como acontece na música anterior, na música *Amor até o fim* aqui também encontramos um caso de Dominante consecutivo. Isso acontece nos compassos 10 e 11 que encaminha a harmonia para uma II V secundária que será explanada logo em seguida.

Figura 7 - *Eu hein rosa!* - Dominante Consecutivo



Fonte: Próprio autor

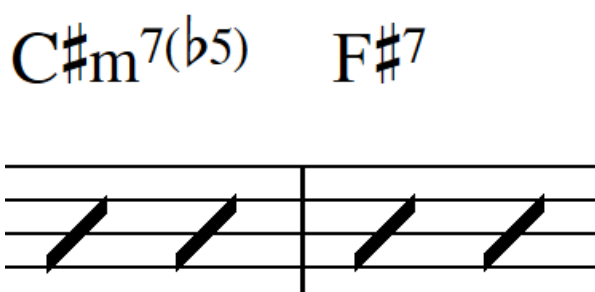
4.2.2.2 II V secundário

Baseado em Ian Guest (1989) , a sequência acontece frequentemente caminhando sempre para o I ou qualquer outro grau. Essa sequência acontece por 10 vezes nos compassos (1, 2); (8); (9, 10); (13, 14); (18, 19); (25, 26); (27, 28); (29, 30); (36, 37); (38, 39) nessa composição como IIm7 V7 e para um acorde maior como no exemplo abaixo, que acontece nos compassos 18, 19 e 20 .

Figura 8 - *Eu hein rosa!* - II V secundário

Fonte: Próprio autor

E acontece por uma vez uma IIm7b5 V7 nos compassos (32, 33) como no exemplo abaixo:

Figura 9 - *Eu hein rosa!* - II V secundário menor

Fonte: Próprio autor

4.2.2.3 Empréstimo Modal

Tendo como base que a tonalidade da música é A maior, no compasso (3) da música já conseguimos ver um Empréstimo modal onde o B7 tem função de V/V. Dentro do compasso (7), dividindo o espaço com um Amaj7 temos um F#7, V/II, que aparece com a função de dominante do Bm7, que vem no compasso seguinte.

4.2.2.4 Diminuto com função dominante

Esse acorde é chamado por Carlos Almada (2012) como *tétrade diminuta* e contém três funções, mas a função realizada por ele nessa canção é de diminuto com função dominante. Esse acorde é formado por dois trítomos sejam eles de quarta aumentada ou quinta diminuta, segundo Almada (2012). Anteriormente vimos que os acordes dominantes e subV contém um trítono na sua construção estão e os acorde dominantes e subV “são fortemente impulsionados à resolução, os diminutos, com força dobrada, seriam, então, espécies de super dominante”. (ALMADA, 2012).

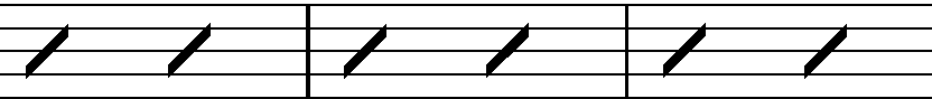
No exemplo abaixo, que se encontra no compasso (34, 35 e 36) exemplifica a função desse acorde:

Figura 10 - *Eu hein rosa!* - Diminuto com função dominante

Dmaj7

D#m(b5)

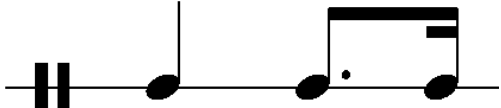
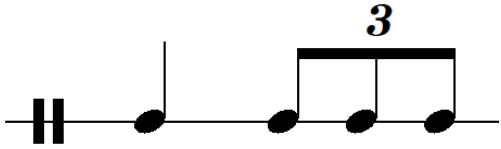
C#m7

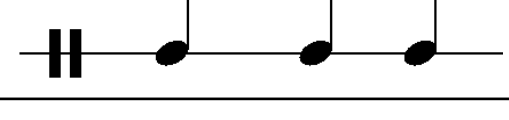


Fonte: Próprio autor

4.3 Análise Quantitativa Rítmica: *Amor até o fim*

Tabela 1 - Padrões Rítmicos “*Amor até o fim*”

	Padrões Rítmicos	Repetições	Compasso
1		30x	5, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 46, 47, 49, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 71, 73
2		7x	4, 12, 17, 20, 40, 41, 66
3		4x	50, 51, 52, 53
4		4x	30, 60, 70, 72
5		3x	31, 33, 61

6		3x	48, 65, 68
7		2x	7, 69
8		1x	19
9		1x	28
10		1x	34
11		1x	67

Fonte: Próprio autor

Na gravação escolhida, a seguinte música foi gravada como um samba médio fluído entre os andamentos de 102 a 104 bpm sobre uma métrica de compasso simples binário, 2/4. Através da tabela abaixo que elenca informativos sobre a transcrição, é possível identificar que o ritmo pontuado é predominante. Esse padrão rítmico, padrão 1 ele se torna o padrão base, o groove, formado por duas repetições da colcheia pontuada mais uma semicolcheia, esse mesmo contexto rítmico se repete por trinta vezes nessa exposição do tema.

O padrão 2, assim como outros padrões que completam a tabela, é um desdobramento do primeiro padrão. Esse padrão se repete por sete vezes e funciona tanto como uma variação do groove como um repouso dos arranjos de banda.

O 3º padrão já aparece com uma outra intenção, diferente dos padrões anteriores. Padrão esse formado por uma semínima e três colcheias tercinadas, aparecendo por quatro vezes seguidas ele vem com a função de linha de conversão rítmica, Luizão cria essa linha para dar a acentuação devida no primeiro tempo de cada um dos quatro compassos.

Os padrões 4 e 5 são variações do primeiro padrão, o Groove fundamental. Diferente do primeiro padrão que é formado pela repetição da colcheia pontuada e uma semicolcheia, esses dois padrões variam um dos tempos por uma colcheia e duas semicolcheias, sendo que o padrão 4 muda no segundo tempo do compasso e o padrão 5 no primeiro tempo. Os dois padrões citados tem duas

funções nessa linha de Luizão, funcionando tanto como rítmica para movimento melódico quanto como uma padrão rítmico variado do groove principal.

O 6º padrão é mais uma das variações do primeiro, onde o segundo tempo é substituído por uma semínima semelhante a mudança do segundo padrão, tendo como diferença o local de troca mas a duração da nota trocada sendo a mesma. Esse padrão aparece por três vezes, nos compassos (58, 65 e 68). Esse padrão parece como uma variação do groove de Luizão, trazendo uma sonoridade rítmica nova.

Seguindo a cronologia da tabela em seguida vem o padrão 7, esse que aparece por poucas vezes durante a música, apenas duas vezes, nos compassos (7 e 69). No compasso sete esse padrão aparece com a função de criar mais uma variação no groove. E a aparição no compasso 69 tem como fundamento criar uma rítmica para o movimento melódico cromático tocado por Luizão e em seguida volta para o padrão básico, o groove.

O padrão 8 é formado por uma semicolcheia, colcheia e uma semicolcheia sendo repetida por duas vezes dentro do mesmo compasso. Esse padrão se repete somente uma vez, no compasso (19) e aparece como uma forma de base rítmica para construir um movimento melódico utilizando notas que fazem parte do acorde.

O padrão 10, que é formado por duas semínimas, é chamado por Carvalho (2006) de baixo rítmico, baixo esse que ele contextualiza como um baixo mais grave e simples. No contexto dessa gravação específica, na primeira exposição do tema, esse tipo de padrão rítmico aparece somente uma vez, no compasso (34). Nessa sua única aparição o padrão tem como função conduzir preparando para o arranjo de banda que acontece no compasso seguinte.

No 9º padrão se encontra mais uma outra variação, mas nesse caso uma variação do padrão 10. O 10º padrão rítmico da tabela é composto por duas semínimas e o padrão 9 muda o segundo tempo por duas colcheias. A função desse padrão é muito semelhante a do segundo padrão, da mesma forma que o 2º que funciona como um repouso para os arranjos de banda que acontecem no compasso anterior.

O último padrão rítmico da tabela, o 11º padrão aparece uma só vez, no compasso (67). Esse último padrão é mais uma das variações tiradas do padrão 1 onde o segundo tempo é substituído por uma colcheia e duas semicolcheias. Esse padrão segue como uma variação rítmica do groove base e tem o papel de construir uma estrutura rítmica para a criação de um movimento melódico.

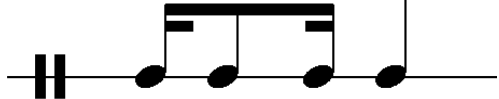
4.4 Análise Quantitativa Rítmica: *Eu hein rosa!*

Nesta segunda transcrição que iremos analisar a construção de linha rítmica de baixo do Luizão, também tocado em ritmo de samba sendo um samba médio variando entre 114 a 118 bpm sobre uma métrica de compasso simples binário, 2/4. Mais uma vez vemos a predominância do ritmo pontuado por boa parte da linha construída por Luizão. Nessa primeira exposição do tema, que é a parte transcrita utilizada nessa análise, podemos ver esse padrão rítmico 1, construído por colcheia pontuada e uma semicolcheia duas vezes, se repetindo 38 vezes. A utilização desse groove é frequentemente utilizada entre os momentos onde não há convenção rítmica.

Tendo o primeiro padrão rítmico como o mais predominante, alguns dos seguintes padrões são variações desse primeiro, assim como é o caso do padrão rítmico 2 que substitui o segundo tempo por uma semínima. Separando as partes de arranjo de banda que não estão sendo analisadas conseguimos encontrar esse movimento rítmico já no início da música se repetindo por algumas vezes durante a introdução funcionando como groove durante os intervalos das partes de arranjo de banda na introdução, nos compassos (3, 4, 7 e 12).

Tabela 2 - Padrões Rítmicos “*Eu hein rosa!*” 1

	Padrões Rítmicos	Repetições	Compasso
1		38x	19, 20, 21, 28 29, 31, 36, 37, 44, 45, 47, 50, 52, 55, 56, 57, 62, 70, 76, 77, 78, 79, 87, 91, 93, 95, 101, 103, 109, 111, 113, 115, 118, 123, 124, 125, 126
2		10x	3, 4, 7, 12, 67, 83, 100, 107, 108, 112
3		9x	22, 30, 38, 46, 86, 94, 102, 106, 114
4		8x	2, 6, 66, 69, 71, 110, 120, 122

5		7x	27, 35, 43, 51, 53,, 99
6		4x	18, 26, 74, 82
7		3x	59, 64, 117
8		3x	54, 68, 116
9		3x	61, 65, 121
10		3x	8, 10, 11

Fonte: Próprio autor

Os padrões 3, 5, 8, sendo variações do groove inicial, substituindo o segundo tempo por duas colcheias; síncope de semicolcheia, colcheia e semicolcheia; colcheia e duas semicolcheias, aparece juntamente com o padrão 1 tendo função de acompanhamento e fora das situações de convenção rítmica.

Voltando para o início encontramos o padrão 4, formado por duas semínimas, no compasso (2) como recurso de repouso da parte arranjada da introdução. E durante a música esse padrão rítmico tem como função base de acompanhamento ou preparação para conversão. Assim como o padrão 1, o padrão 4 tem outros padrões que variam dele como o padrão 6. Em todos os momentos que esse padrão é encontrado ele está realizando a função de repouso de convenção rítmica.

O padrão 7, formado por uma semínima e uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, é semelhante ao padrão 2 mas com o ritmo de cada tempo invertido, também sendo uma variação do padrão 1. Esse padrão, assim como o seu variante, aparece sempre como função de acompanhamento de banda.

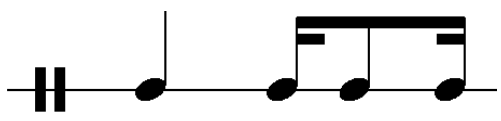
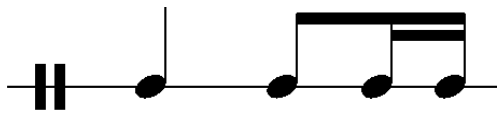
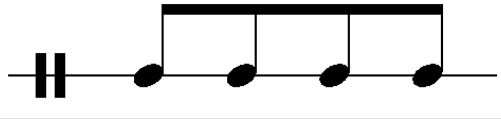
Os padrões 9, 15, 17 e 18 são as variações restantes que aparecem do padrão 1. Essas variações podem substituir o tempo um por quatro semicolcheias; uma colcheia e duas semicolcheias; duas colcheias e uma síncope formada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia. O padrão 9 acontece como um movimento melódico de baixo já emendado no acompanhamento. O

15° aparece como um movimento melódico mais curto que o do padrão citado anteriormente, também seguido do retorno ao acompanhamento. O padrão 17 aparece uma única vez no compasso (23) e aparece com a função de preparar um trecho de arranjo de banda. E o padrão 18, que também aparece somente uma vez, no compasso (92), funciona como uma variação do groove principal.

Como outras variações do padrão 4 encontramos os padrões 10, 11, 12 e 16. Nesses padrões, baseado no padrão 4 podemos ver a mudança, seja ela no tempo um ou no tempo dois, pela síncope formada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia; duas semicolcheias e uma colcheia ou uma colcheia e duas semicolcheias. Completando a introdução junto com o padrão 2 é possível identificar o padrão rítmico (10) funcionando como groove durante os intervalos de arranjo de banda. O 11° durante a música aparece apenas duas vezes, nos compassos (58 e 75) mas trazendo uma variação rítmica ao acompanhamento de Luizão. O 12° padrão tem a mesma função do padrão 6, em suas duas aparições ele funciona como repouso para arranjos de banda. O padrão 16 aparece somente uma vez, no compasso (84) e também aparece como variação rítmica no acompanhamento.

O padrão 13 é formado por quatro colcheias, padrão esse que aparece somente duas vezes no compasso (42 e 98). Assim como os padrões 6 e 12 esse padrão rítmico aparece somente com a função de repouso de arranjo de banda. O padrão 14 é uma variação rítmica do padrão 12, formado por uma colcheia e duas semicolcheias nos seus dois tempos. Esse padrão rítmico tem como função construir um movimento melódico em meio ao acompanhamento. O padrão 19 é uma variação do padrão 13 sendo formado por duas colcheias e uma semínima e aparecendo uma única vez e tendo a função de preparar convenção de banda.

Tabela 3 - Padrões Rítmicos “*Eu hein rosa!*” 2

11		2x	58, 75
12		2x	34, 90
13		2x	42, 98
14		2x	63, 119

15		1x	85
16		1x	84
17		1x	23
18		1x	92
19		1x	39

Fonte: Próprio autor

4.5 Análise Melódica:

Baseado no modelo de análise melódica feita por Daniel Campos (2014) da sua dissertação de Mestrado, iremos analisar as melodias correlacionando cada uma com um dos padrões encontrados em cada linha transcrita.

4.5.1 *Amor até o fim*:

Padrão rítmico 1

Figura 11 - Padrão Rítmico 1 “*Amor até o fim*”

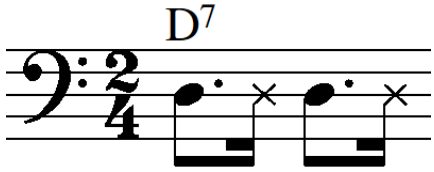
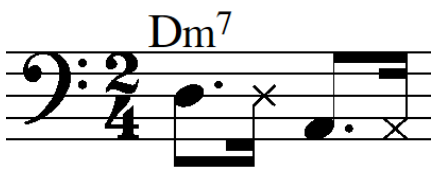
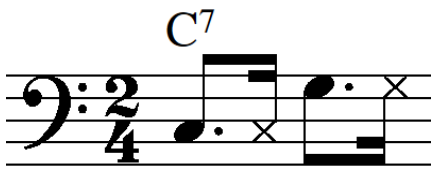
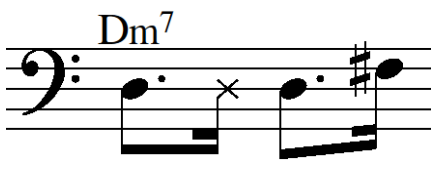


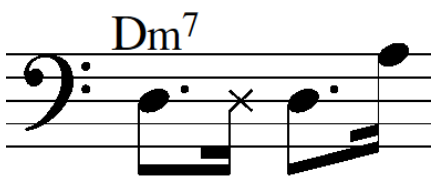
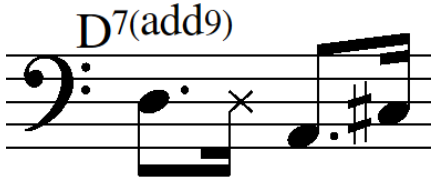
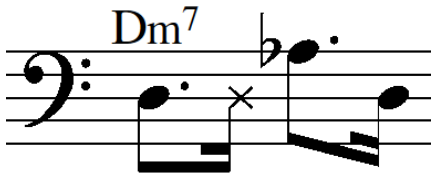
Fonte: Próprio autor

Conforme visto na análise rítmica, o padrão 1 se repete 30 vezes dentro da transcrição escrita sendo a primeira exposição da canção. Dentro dessas repetições foram possíveis encontrar

quatorze variações melódicas que partem desse padrão. Dentro dessa variação melódica de Luizão aparece uma característica importante para a construção de cada linha, Luizão utiliza ghost note, recurso bastante utilizado em instrumentos trocados com o pizzicato. Nesse padrão a segunda nota, última semicolcheia, do tempo um, dentro do compasso de 2/4 é uma ghost note. Isso acontece em quase todos os padrões melódicos, com exceção dos padrões 13 e 14.

Tabela 4 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
1		1, 0/ 1, 0	13, 15, 29, 73
2		1, 0/ 5↓, 0	6, 8, 46, 47
3		1, 0/ 5↑, 0	16
4		1, 0/ #4↑, 0	56
5		1, 0/ 1, 1↑	9, 71
6		1, 0/ 1, 3↑	14, 49, 57, 63

7		1, 0/ 1, 4↑	10, 26
8		1, 0/ 1, b5↑	32
9		1, 0/ 1, 5↑	64
10		1, 0/ 1, 5↓	25
11		1, 0/ 5↓, 7↓	22, 23, 58, 59
12		1, 0/ b5↑, 1	24, 62,
13		1, 1↑/ 3↑, 0	5, 21
14		1, 6↓/ 5↓, 6↓	18

Fonte: Próprio autor

Através da tabela é visível a utilização de ghost note de forma frequente por Luizão, podendo ser elas na última semicolcheia do primeiro tempo ou do segundo tempo ou até mesmo as duas ao mesmo tempo como no primeiro exemplo, Maia toca a tônica do baixo na colcheia pontuada e nas semicolcheias utiliza as notas mortas. Os padrões 2, 3 e 4 ao invés de tocar a tônica dos acordes no início do segundo tempo, substitui a nota abaixo do acorde pela quarta aumentada e quinta, sendo tocadas de forma ascendente ou descendente com relação a tônica do acorde.

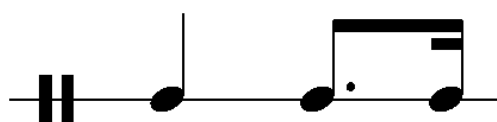
Os padrões 5, 6, 7, 8, 9 e 10 também são formados por tônica na primeira colcheia pontuada e uma nota mordida na primeira semicolcheia, tônica na colcheia pontuada do segundo tempo mas varia a última nota do padrão em sua maioria por notas acima do registro da tônica do acorde, como a própria tônica oitava acima, terça maior, quarta justa, quarta aumentada, quinta e um caso de uma quinta justa descendente. Os padrões 6, 7, 8, 9 e 10 tendo a sua última nota uma terça, quarta, quarta aumentada, quinta podendo ser acima ou abaixo relacionada a tônica, tem função de nota de passagem para o próximo acorde dos compassos seguintes. Especificamente o padrão de número 7 também tem função de nota de antecipação de acorde.

O 11º é o 12º padrão tem o primeiro tempo composto de forma semelhante aos anteriores com tônica e ghost note mas o seu segundo tempo é diferente, a primeira nota do segundo tempo não é a tônica. No padrão 11 aparece a quinta justa ascendente do acorde seguida por uma sétima maior descendente com relação ao acorde e no 12º aparece a quinta diminuta ascendente seguida pela tônica do acorde. No padrão 11 também podemos ver ele como um obstinado. Ele aparece de forma bem constante e consecutiva durante a linha de baixo construída por Luiz.

Nos padrões 13 e 14 acontece alteração já no seu primeiro, como a segunda nota sendo uma outra nota que não seja a tônica. No padrão 13 acontece o salto da tônica do acorde para a sua oitava acima e no segundo tempo Luizão começa com a terça maior e segue com uma ghost note. No 14º é tocado a tônica em seguida a sexta acima do baixo do acorde e no segundo tempo do compasso é tocado a quinta seguida da sexta novamente sendo assim sendo um movimento melódico.

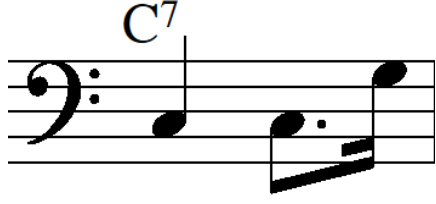
Padrão rítmico 2

Figura 12 - Padrão Rítmico 2 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 5 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
15		1/ 1, 5↑	17
16		1/ 1, 4↑	12
17		1/ #4↑, 1	4, 20, 66
18		b3/b3, b3	40
19		5/5, 5	41

Fonte: Próprio autor

Os nos padrões 15 e 16 acontece uma pequena variação na final do segundo tempo, formado por uma semínima sendo a tônica no primeiro e uma colcheia pontuada sendo a primeira nota do segundo tempo, também sendo a tônica do acorde, na última nota, sendo uma semicolcheia é onde acontece a mudança de nota sendo elas uma quarta justa ou quinta justa acima. O padrão de número 16 tem uma característica única que também é utilizada por Luizão que é, uma nota de antecipação ligada na nota que inicia o padrão, o padrão é antecipado uma semicolcheia antes.

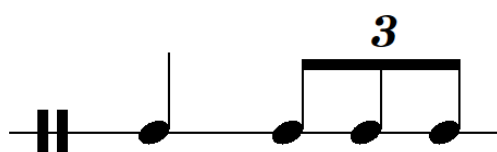
No padrão 17 temos a primeira nota com a mesma intenção dos padrões anteriores, funcionando como tônica, mas já a primeira nota do segundo tempo é uma quinta diminuta e logo na sequência, completando o padrão, temos mais uma tônica.

O padrão de número 18 aparece uma vez dentro da transição feita e é possível identificar a presença da terça menor nas três notas que compõem o padrão.

Diferente do padrão citado anteriormente, nesse padrão vemos não a terça menor predominando mas sim a quinta. A união dos padrões 18 e 19 criam um movimento de baixo ascendente para o compasso que se segue.

Padrão Rítmico 3

Figura 13 - Padrão Rítmico 3 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 6 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
20		1, 1↑, 5↑, 1↓	50, 51, 52, 53

Fonte: Próprio autor

O padrão de número 20 aparece quatro vezes em seguida da mesma forma dentro da linha de Luizão e esse padrão tem como intenção dar ênfase na nota do primeiro tempo e as três notas que aparecem no segundo tempo reforçam o peso da primeira nota das repetições seguintes. Da mesma maneira que os padrões anteriores se iniciaram com a tônica do acorde, dessa vez não seria diferente e indo para o segundo tempo temos a tônica oitava acima, a quinta e a tônica no registro inicial do padrão.

Padrão Rítmico 4

Figura 14 - Padrão Rítmico 4 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 7 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 4 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
21		1, 0/1, b3↑, 3↑	30, 60
22		1, 0/1, 7↓, 1	70, 72

Fonte: Próprio autor

Nesse caso, no padrão 21, aparece uma variação do padrão 1 sendo o primeiro tempo formado por tônica e uma ghost note. Indo para o segundo tempo Luizão inicia com a tônica e as duas notas consequentes dessa tônica são a terça menor e a terça maior formando um cromatismo que caminha para o acorde do compasso seguinte.

No padrão 22 iniciado assim como o 21º, com uma tônica e uma ghost note completando o primeiro tempo, o segundo tempo também inicia como uma tônica que logo na sequência completa o compasso com a sétima maior a baixo como uma nota de aproximação diatônica seguida por uma tônica.

Padrão Rítmico 5

Figura 15 - Padrão Rítmico 5 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 8 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 5 de “Amor até o fim”

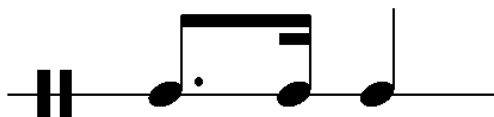
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
23		1, b7↓, 5↓/ 1↓, 0	31
24		1, 0↓, 5↓/ ↓1, 0	33
25		1, 0↓, 0↓/ 1↓, 0	61

Fonte: Próprio autor

Como padrão rítmico invertido baseado no padrão citado anteriormente o padrão melódico inicia com um arpejo descendente partindo da tônica, seguido pela sétima menor abaixo e a sua quinta justa. Completando o padrão, no segundo tempo temos a tônica do acorde uma oitava abaixo da inicial no padrão e completando o segundo tempo, uma ghost note. Os padrões seguintes são variações melódicas desse padrão. No padrão de número 24 acontecem coisas semelhantes, mas ao invés de a segunda nota do primeiro tempo ser uma sétima menor, Luizão a substitui por uma nota morta. E no padrão 25, além de substituir a segunda nota, ele também substitui a terceira nota, quinta justa, por mais uma nota morta.

Padrão Rítmico 6

Figura 16 - Padrão Rítmico 6 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 9 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 6 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
26		1, 0/ 1 1/1,0/1	48, 68
27		1, 0/ b7↓	65

Fonte: Próprio autor

Seguindo, com o padrão melódico 26, vemos uma variação do groove predominante na linha de Luizão Maia onde o padrão de colcheia pontuada mais uma semicolcheia introduz o compasso já inicia com uma tônica e uma ghost note e conclui o compasso com uma única nota sendo mais uma vez o baixo do acorde. Esse padrão está ligado a uma nota de antecipação que anuncia uma semicolcheia antes da tônica do acorde do padrão.

Com o 27º padrão temos tônica e uma nota morta iniciando o primeiro tempo e completando o segundo tempo uma a sétima menor descendente sendo uma nota de passagem para o compasso que se segue.

Padrão Rítmico 7

Figura 17 - Padrão Rítmico 7 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 10 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 7 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
28		0, 5↓, 1, 5↓/ 1, 5↓	7
29		1, 7↓, 1, 7↓/ 1, 0	69

Fonte: Próprio autor

Criando um movimento melódico, o padrão 28 se inicia com uma ghost note e completa o primeiro tempo com um movimento de quintas justa abaixo criando um movimento melódico. Para concluir o padrão melódica no seu segundo tempo, aparece uma tônica como primeira nota e uma quinta descendente com segunda nota formando mais um salto de quinta justa

No 29º padrão, Luizão também toca um movimento melódico formado por notas de aproximação diatônica. Esse padrão que forma o primeiro tempo com quatro notas sendo a tônica, sétima muito abaixo, tônica e sétima maior. O padrão se encerra com a tônica e mais uma nota morta.

Padrão Rítmico 8

Figura 18 - Padrão Rítmico 8 “*Amor até o fim*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 11 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 8 de “*Amor até o fim*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
30	The image shows a musical staff with a double bar line at the beginning. Following the bar line, there are two groups of notes. Each group consists of a quarter note, an eighth note, and a sixteenth note, all beamed together. The first group is followed by a quarter rest, and the second group is also followed by a quarter rest. This pattern repeats twice.	1, 1, 6↓ / 1, 1, 6↓	19

Fonte: Próprio autor

Sendo um padrão que repete a rítmica nos dois tempos dentro do compasso, esse padrão também repete as notas que formam esse padrão melódico. O padrão inicial com duas tônicas em staccato reforçando a terceira nota, que é uma sexta abaixo da tônica, e é acentuada. Essa melodia que acontece no primeiro tempo, aparece exatamente igual no segundo tempo.

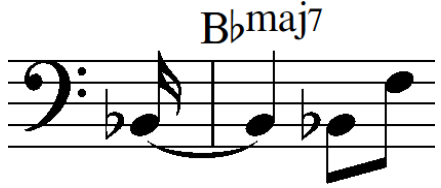
Padrão Rítmico 9

Figura 19 - Padrão Rítmico 9 “*Amor até o fim*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 12 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 9 de “Amor até o fim”

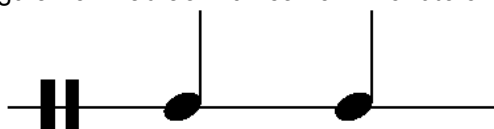
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
31		1/1/1, 5↑	28

Fonte: Próprio autor

O padrão 31 aparece uma única vez e aparece com a função de repouso de uma convenção rítmica de banda sendo que a última nota da convenção já antecipa o compasso a qual o padrão está presente. No primeiro tempo do padrão melódico temos a tônica do acorde e em seguida, no segundo tempo, formado por duas colcheias, uma tônica e em seguida uma quinta ascendente .

Padrão Rítmico 10

Figura 20 - Padrão Rítmico 10 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 13 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 10 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
32		1/ 1	34

Fonte: Próprio autor

Nessa situação a função do padrão 32 é diferente. Atuando como uma preparação para uma convenção rítmica de banda, o padrão é formado apenas por duas notas repetindo a tônica nos dois tempos do compasso.

Padrão Rítmico 11

Figura 21 - Padrão Rítmico 11 “Amor até o fim”



Fonte: Próprio autor

Tabela 14 - Padrões Melódico extraídos a partir do padrão rítmico 11 de “Amor até o fim”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
33		1, 0/ 0, 3↑, 4↑	67

Fonte: Próprio autor

Para encerrar os padrões melódicos encontrados na composição de Gil temos o padrão 33, que aparece uma única vez dentro da primeira exposição da música. Esse padrão também é uma variação do primeiro padrão rítmico e a sua melodia é formada inicialmente por uma tônica e mais uma vez Luizão utiliza de notas mortas, uma no final do primeiro tempo e em seguida mais uma no início do segundo tempo. A segunda nota do segundo tempo é uma terça acima e a terceira nota uma quarta acima completando o compasso e tendo função de nota de antecipação de acorde no próximo compasso e formando no segundo tempo uma aproximação diatônica.

4.5.2 *Eu hein rosa!*:

Padrão Rítmico 1

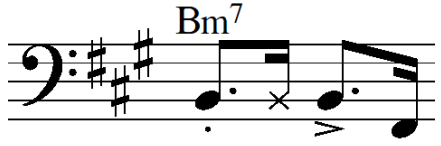
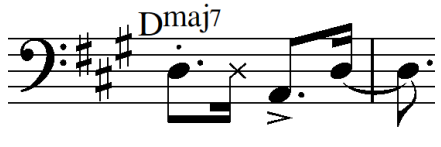
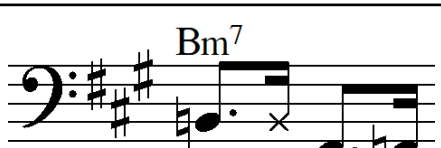
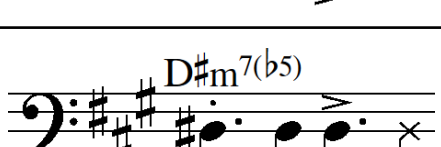
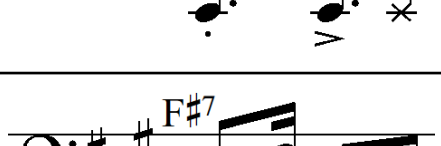
Figura 22 - Padrão Rítmico 1 “*Eu hein rosa!*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 15 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
1		1, 0/1, 0	47, 62, 95
2		1, 0/ 5↓, 0	52, 76, 77, 78
3		1, 0/ 1, 2↑	109
4		1, 0/ 1, 3↑	55, 111
5		1, 0/ 1, 4↑	19, 31, 79, 87, 115, 125
6		1, 0/ 1, 5↑	118

7		1, 0/ 1, #4↓	124, 126
8		1, 0/ 5↓, 1/1	113
9		1, 0/ 5↓, 7↓	20, 21, 28, 29, 36, 37, 44 45, 56, 57, 93, 101
10		1, 0/ 5↓, #4↓	50, 70
11		1, 1/ 1, 0	123
12		1, 1↑/ 1↓, 0	103
13		1, 1↑/ 1↓, 3↑	91

Fonte: Próprio autor

O padrão inicial da análise dessa canção é o padrão 1 que é um padrão simples que é formado por uma tônica em staccato e uma ghost note no primeiro tempo e o mesmo padrão, tanto rítmica como melódica se repete no tempo dois do compasso acentuando a primeira nota com o acento.

O 2º padrão se diferencia em um único aspecto comparado ao primeiro. O seu primeiro tempo também é formado por tônica com um staccato e ghost note e o segundo tempo inicia com uma quinta justa abaixo acentuada com o acento e se encerra como uma ghost note.

Os padrões 3, 4, 5, 6 são bem semelhantes, quanto a formação desses padrões, todos se iniciam da mesma maneira tendo uma tônica com um staccato e uma ghost note e no segundo tempo tem como primeira nota mais uma tônica acentuada com o acento, variando entre cada um dos padrões a última nota que compõem a melodia, sendo elas segunda maior acima, terça maior acima, quarta justa acima, quinta justa ocorrendo tanto acima quanto abaixo. Os padrões 4, 5, 6 aparecem com a função de nota de aproximação diatônica, nota de passagem.

O padrão de número 7 aparece como uma aproximação cromática e como uma nota de passagem para o acorde do compasso seguinte se encaminhando para o final da transcrição analisada esse padrão é formado por tônica em staccato e uma ghost note. o segundo tempo é formado por uma tônica acentuada com um acento e finaliza o padrão com uma quarta aumentada abaixo.

O 8º padrão é diferente dos anteriores, pois na sua formação, a primeira nota do segundo tempo deixa de ser a tônica conforme os padrões anteriores substituindo o baixo do acorde pela quinta abaixo e a última nota retornando para a tônica. Esse padrão tem a sua última nota ligada com a primeira do próximo compasso antecipado a primeira nota do próximo compasso.

Já os padrões 9 e 10 seguem de forma parecida o padrão anterior onde temos tônica com um staccato e ghost note no primeiro tempo do padrão melódico no segundo tempo, assim como o padrão 8 a quinta abaixo acentuada com o acento, mas tendo o seu diferencial na última nota do compasso onde aparece uma sétima maior e uma quarta aumentada abaixo. No padrão 9 vemos uma melodia com intenção de nota de aproximação diatônica e nota de passagem e no 10º padrão como aproximação cromática e nota de passagem.

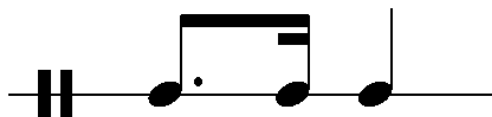
O padrão 11 é semelhante ao padrão 1 da primeira nota do primeiro tempo sendo a tônica em staccato e a segunda nota, diferente do primeiro padrão, não é uma nota morta e sim uma tônica acentuada com o acento. O segundo tempo do padrão é exatamente igual ao segundo tempo do 1º padrão, tônica acentuada e nota morta

O padrão seguinte, número 12, tem um pequeno detalhe que o diferencia do padrão anterior substituindo o segundo tempo pela própria tônica acentuada em outro registro com o acento, tocando a mesma nota uma oitava acima.

E o 13º padrão e último, dessa rítmica, é formado por, tônica em staccato e tônica oitava acima e no segundo tempo toca tônica acentuada com o acento oitava abaixo novamente e uma terça acima.

Padrão Rítmico 2

Figura 23 - Padrão Rítmico 2 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 16 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Eu hein rosa!”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
14		1,0/ 1	67, 107
15		1,0/ 1↓	3, 4, 7, 12
16		1,0/ 5↓	100, 108
17		1,1↓/ 1↓	83

Fonte: Próprio autor

O padrão de número 14 é simples, Luizão toca a tônica com um staccato e uma ghost note completando o primeiro tempo e para completar o segundo tempo toca mais uma tônica sendo uma semínima acentuada com o acento.

No 15° e 16° vemos o mesmo caso da tônica com um staccato e uma ghost note completando o espaço do primeiro tempo, mas no segundo tempo, no padrão 14, temos uma tônica oitava abaixo acentuada no padrão 15 uma quinta justa abaixo acentuada com o acento.

No 17 também temos uma tônica oitavada com um staccato, mas essa está oitavada acima e está em local diferente. Formando o padrão é possível ver, tônica, tônica oitava acima e tônica oitava abaixo acentuada com o acento, completando o segundo tempo.

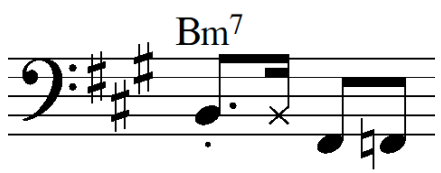
Padrão Rítmico 3

Figura 24 - Padrão Rítmico 3 “*Eu hein rosa!*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 17 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “*Eu hein rosa!*”

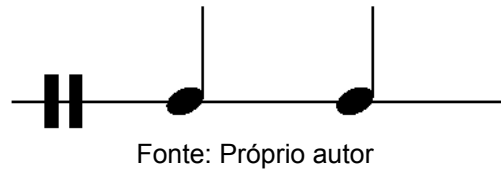
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
18		1, 0/ 5↓, b5↓	22, 30, 38, 46, 86, 94, 102, 106
19		1/1, 0/ 5↓, b5↓	114

Fonte: Próprio autor

Esse padrão de número 18, em todas suas aparições tem função de nota de aproximação cromática sempre caminhando para a tônica do compasso seguinte também funcionando como nota de passagem. Todas as vezes que Maia toca esse padrão ele toca as seguintes notas: tônica, ghost note/ quinta justa abaixo do registro da tônica e uma quinta diminuta abaixo. no padrão 19 tem exatamente a mesma formação mas o primeiro tempo é antecipado pela última nota do compasso anterior.

Padrão Rítmico 4

Figura 25 - Padrão Rítmico 4 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 18 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 4 de “Eu hein rosa!”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
20		1/ 1	71
21		1//1/1	66, 122
22		1/ 1↓	2, 6, 69
23		1/ b3↑	110
24		1/ 5↓	120

Fonte: Próprio autor

Sendo um padrão simples, esse padrão de número 20 tem a melodia em que uma única tônica preenche os dois tempos do compasso preparando uma convenção de banda.

O 21º padrão também preenche os dois tempos do compasso com a tônica mas tem a sua primeira tônica antecipada no compasso anterior.

Mais uma vez temos duas tônicas que preenchem o compasso por completo no padrão 22. Porém o diferencial desse padrão é que a segunda tônica está oitavada abaixo.

No padrão 23 Luizão com duas notas toca uma tônica e uma nota de passagem e aproximação diatônica sendo uma terça menor acima.

Aparecendo uma única vez nessa linha transcrita de Luizão, o padrão 24, formado por apenas duas notas, completando o tempo um temos uma tônica e completando o tempo dois, uma quinta justa abaixo.

Padrão Rítmico 5

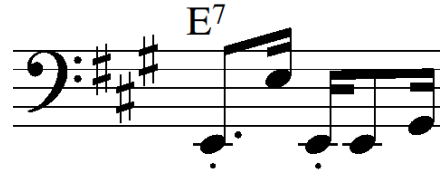
Figura 26 - Padrão Rítmico 5 “*Eu hein rosa!*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 19 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 5 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
25		1, 0↑/ 1, b3↑, 3↑	27
26		1, 1↑/ 1↓, 5↑, 4↑/1	35
27		1, 5↑/ 1, 5↑, 4↑/1	43

28		1, 1↑/ 1↓, 1, 3↑	51
29		1, 0/ 1, 7↓, 5↓	53
30		1, 1↑/ 1↓, 1, 1	99

Fonte: Próprio autor

O padrão 25 começa uma tônica em staccato e logo em seguida uma ghost note seguindo para o segundo tempo temos tônica, terça menor acima e terça maior acima, todas as notas em staccato, sendo uma movimento melódico de aproximação cromática para o compasso seguinte.

O padrão 26 e 28 são semelhantes, formados inicialmente pela tônica com staccato e a tônica oitava acima. O segundo tempo é formado novamente pela tônica com staccato, quinta justa acima no padrão 26 e tônica no 60° e finalizando o segundo tempo, quarta justa acima no 26° e terça maior acima no 28°. O diferencial do padrão 26 é que a sua última nota antecipa a primeira nota do do compasso seguinte.

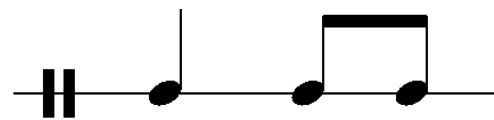
O padrão 27 é formado por uma tônica em staccato e quinta justa acima no primeiro tempo. No segundo tempo tônica, quinta justa acima com staccato e quarta justa acima antecipando a primeira nota do compasso seguinte que é a tônica do acorde.

Composto inicialmente por uma tônica com um staccato e uma ghost note e o segundo tempo formado por uma tônica e sétima maior abaixo em staccato e uma quinta justa abaixo o padrão 29 tem como função criar um variação no groove de Luizão antecipando o acorde seguinte.

O padrão 30 é formado exclusivamente por sua tônica em staccato, tônica oitava acima e três tônicas no registro inicial do padrão com a primeira tônica em staccato e a segunda com o acento.

Padrão Rítmico 6

Figura 27 - Padrão Rítmico 6 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 20 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 6 de “Eu hein rosa!”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
31		1/ 5↓, b5↓	18, 26, 74, 82

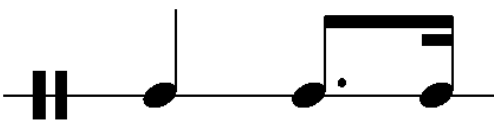
Fonte: Próprio autor

Todos os momentos que esse padrão de número 31 aparece, ele tem como sua principal função repouso de kicks do arranjo que são feitos pela banda. Além disso, ele aparece como aproximação cromática e nota de passagem para o próximo compasso.

É formado por uma tônica que perdura o primeiro tempo inteiro, quinta justa abaixo e quinta diminuta abaixo, as duas em staccato.

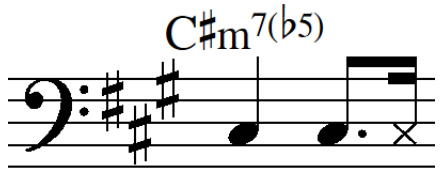
Padrão Rítmico 7

Figura 28 - Padrão Rítmico 7 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 21 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 7 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
32		1/ 1,0	64
33		1/1, 4↑	59
34		1/1↓, 5↑	117

Fonte: Próprio autor

O padrão 32 é formado por tônica perdurando o primeiro tempo inteiro e duas tônicas concluídas no segundo tempo.

O 33º contém uma tônica preenchendo o primeiro tempo e no segundo tempo uma tônica e uma quarta justa acima que tem como intuito ser uma nota de aproximação cromática e de passagem para o compasso seguinte

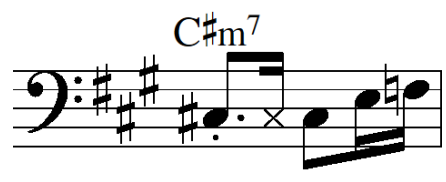
Formado por uma tônica no primeiro tempo, tônica com acento e quinta justa acima, o padrão de número 34 aparece apenas uma vez nessa linha de Luizão.

Padrão Rítmico 8

Figura 29 - Padrão Rítmico 8 “*Eu hein rosa!*”

Fonte: Próprio autor

Tabela 22 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 8 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
35		1, 0/ 1, b3↑, 3↑	54, 60, 68. 116

Fonte: Próprio autor

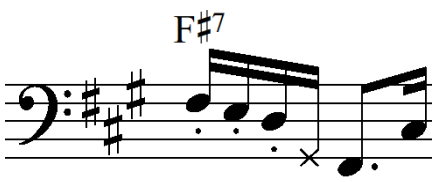
Criando movimento melódico, o padrão 35 aparece por três vezes. Formando o primeiro tempo com tônica e ghost note e concluindo o segundo tempo com tônica, terça menor e terça maior construindo um cromatismo e uma aproximação diatônica com o compasso seguinte.

Padrão Rítmico 9

Figura 30 - Padrão Rítmico 9 “*Eu hein rosa!*”

Fonte: Próprio autor

Tabela 23 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 9 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
36		1, b7↓, b6↓, 0↓/ 1↓, 5↑	61
37		1, b7↓, b6↓, b3↓/ 1↓, b6↑/1	65
38		1, b7↓, 0↓, 0↓/ 1↓, b6↑	121

Fonte: Próprio autor

Formando o primeiro tempo com tônica sétima menor abaixo, sexta menos abaixo, e uma ghost note abaixo com as três primeiras notas em staccato. O segundo tempo do padrão 36 se completa com a tônica oitava a baixo acentuada e uma quinta justa acima com relação a tônica anterior. Esse padrão aparece como um movimento melódico dentro da linha.

O padrão 37 aparece como uma variação do padrão 36 com apenas duas substituições. O padrão é composto por tônica, sétima menor abaixo, sexta menos a baixo e ao invés de uma ghost note, Luizão toca terça menor abaixo as quatro primeiras notas estão em staccato. Construindo o segundo tempo temos tônica acentuada e diferente do padrão anterior, uma sexta menor que antecipa a nota do compasso seguinte.

Assim como os dois padrões anteriores o padrão 38 também é um movimento melódico mas substitui algumas das notas por ghost note formando assim o padrão com tônica em staccato, sétima menor abaixo em staccato, duas ghost notes e seguindo pro segundo tempo temos tônica acentuada e sexta menor acima relacionada a nota do baixo que vem antecedendo ela, que também antecipa a nota do compasso seguinte.

Tabela 25 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 11 de “Eu hein rosa!”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
40		1/ 1, 1, 1	75
41		1/1/ 1, b3↑, 1	58

Fonte: Próprio autor

Iniciamos o padrão 40 com tônica perdurando o primeiro tempo inteiro, o segundo é formado por mais três tônicas com a primeira em staccato.

O padrão 41 é iniciado com uma tônica do compasso anterior ligada com o primeiro tempo do compasso principal antecipando a tônica do padrão . O segundo tempo é formado por tônica, terça menor acima e tônica novamente.

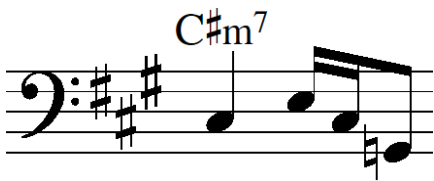
Padrão Rítmico 12

Figura 33 - Padrão Rítmico 12 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 26 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 12 de “Eu hein rosa!”

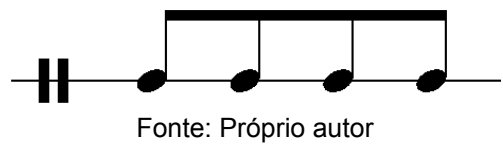
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
42		1/ b3↑, 1, b5↓	34, 90

Fonte: Próprio autor

Compondo o padrão temos tônica completando o primeiro tempo e formando o segundo, terça menor acima, tônica e quinta diminuta abaixo sendo uma nota de aproximação cromática com o compasso seguinte. O padrão melódico de número 42 nas duas vezes que aparece, tem função de repouso de conversão rítmica de banda.

Padrão Rítmico 13

Figura 34 - Padrão Rítmico 13 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 27 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 13 de “Eu hein rosa!”

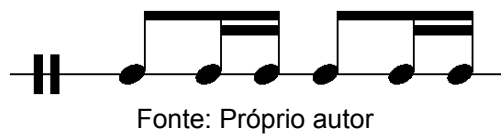
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
43		1/ b3↑, 1, b5↓	42, 98

Fonte: Próprio autor

Nas duas aparições esse padrão de número 43 aparece como repouso de kick de banda e sempre apresentando um movimento cromático com o compasso posterior. Formado por tônica e terça menor acima no primeiro tempo, concluiu o segundo tempo com tônica e quinta diminuta abaixo.

Padrão Rítmico 14

Figura 35 - Padrão Rítmico 14 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 28 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 14 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
44		1, 2↑, 1/ b7, 1, b7	63, 119

Fonte: Próprio autor

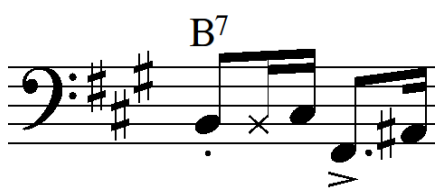
Apresentando um movimento melódico o padrão 44 é formado por tônica, segunda maior acima e tônica, depois sétima menor, tônica e sétima menor que formam notas de aproximação diatônica com o compasso seguinte.

Padrão Rítmico 15

Figura 36 - Padrão Rítmico 15 “*Eu hein rosa!*”

Fonte: Próprio autor

Tabela 29 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 15 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
45		1, 0, 2↑/ 5↓, 7↓	85

Fonte: Próprio autor

O padrão 45 é uma variação do padrão 9 com uma nota a mais preenchendo o primeiro tempo. Nesse padrão temos tônica com staccato, ghost note e segunda maior acima que o diferencia do padrão 9, completando o segundo tempo tem quinta justa abaixo acentuada com acento e sétima maior abaixo sendo uma nota de aproximação diatônica do compasso seguinte

Padrão Rítmico 16

Figura 37 - Padrão Rítmico 16 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

Tabela 30 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 16 de “Eu hein rosa!”

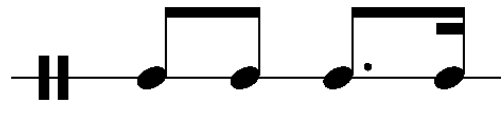
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
46	Musical notation for Padrão Melódico 46. It is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: a quarter note on the first space (F#3), a quarter note on the second space (A3), a quarter note on the second space (A3) with a cross (ghost note), and a quarter note on the third line (B3). There is a B7 chord symbol above the first note and a 'v' symbol below the last note.	1, 0, 2↑/ 5↓	84

Fonte: Próprio autor

O 46º é uma variação do padrão de número 16. O presente padrão é formado por tônica em staccato, ghost note e uma segunda maior sendo novidade comparado ao padrão que o deriva. E formando o segundo tempo temos uma quinta justa abaixo acentuada com acento.

Padrão Rítmico 17

Figura 38 - Padrão Rítmico 17 “Eu hein rosa!”



Fonte: Próprio autor

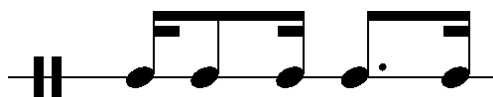
Tabela 31 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 17 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
47		1, 1/ 1, 4↑	23

Fonte: Próprio autor

O padrão 47 é iniciado por duas tônicas com a segunda nota sendo em staccato para reforçar a intenção do samba, acentuando com o acento na primeira nota do segundo tempo que também é uma tônica e logo em seguida uma quarta justa acima que inicia a convenção rítmica que vem no compasso seguinte.

Padrão Rítmico 18

Figura 39 - Padrão Rítmico 18 “*Eu hein rosa!*”

Fonte: Próprio autor

Tabela 32 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 18 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
48		1, 1, 1/ 5↓, 7↓	92

Fonte: Próprio autor

Padrão iniciado por três tônicas que completam o primeiro tempo do compasso, sendo a primeira com um staccato e o segundo tempo é formado por uma quinta justa abaixo acentuada com o acento e uma sétima menor abaixo sendo uma nota de aproximação diatônica e nota de passagem.

Padrão Rítmico 19

Figura 40 - Padrão Rítmico 19 “*Eu hein rosa!*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 33 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 19 de “*Eu hein rosa!*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
49		1, 1/1	39

Fonte: Próprio autor

O padrão 49 é formado por três notas: o primeiro tempo é composto por duas tônicas em colcheia e o segundo tempo também é composto por uma tônica, mas apenas uma completando o padrão melódico.

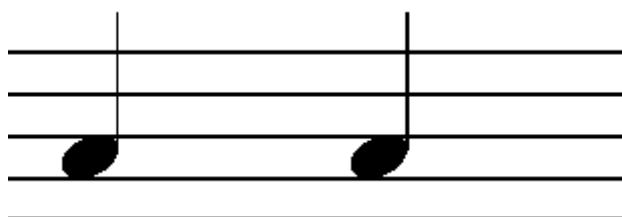
5 Composição da linha de baixo ao estilo de Luizão Maia!

Baseado em tudo o que foi encontrado nas linhas de baixo criadas por Luizão podemos chegar à conclusão que dentro dessas construções existem duas linhas básicas que partindo delas as outras linhas e os outros padrões se desenvolvem. Segundo Carvalho (2006) essas linhas podem ser chamadas de “baixo simples” e “baixo acentuado”, mas aqui iremos chamar de básica 1 e básica 2 para fazer mais sentido ao contexto da pesquisa.

Em seu trabalho, Carvalho (2006) trata a linha “básica 1” como a linha mais comum e que pode ser encontrada em todo tipo de música. Essa linha, determina uma base simples que pouco cria movimento melódico e tem como maior intenção criar um movimento rítmico simples para baixo dos acordes. Na maioria das vezes a linha básica 1 aparece com uma tônica e alguma nota do acorde ou alguma nota de passagem podendo ser um cromatismo ou até mesmo uma nota de passagem que seja diatônica ao acorde presente no momento ou vice-versa, dessa maneira, a linha que está sendo criada deixa a harmonia firme e bastante clara.

Sendo muito semelhante com o “walking bass” usado pelos baixista no jazz, Luizão utiliza essa linha de baixo trazendo a memória o walking bass na gravação de “fotografia” mas esse tipo de linha é pouco aproveitada por Luizão dentro das transcrições feitas, aparecendo por oito vezes na primeira exposição do tema de “Eu hein rosa” e aparecendo por uma única vez na primeira exposição de “Amor até o fim”.

Figura 41 - Linha de Baixo Rítmico “Básica 1”

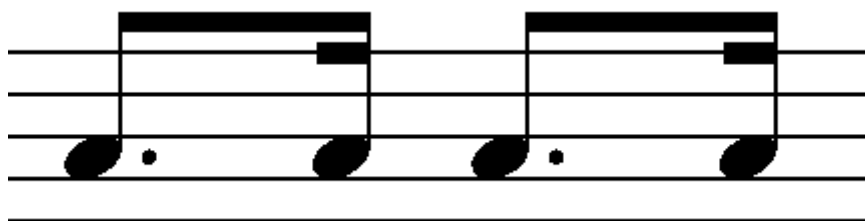


Fonte: Próprio autor

Trazendo mais movimento melódico e rítmico à linha de baixo, criando uma segunda melodia, Luizão utiliza da linha “básica 2”. Baixo que se movimenta com colcheia pontuada e semicolcheia no registro grave e médio do instrumento e criar novas melodias com notas do acorde ou notas da escala referente àquele acorde. Esse padrão nas duas análises é o padrão rítmico que aparece com a maior frequência, aparecendo no seu total 68 vezes unindo as duas análises, sendo

nomeado como o groove das duas transcrições por ser a rítmica principal que desenvolve toda a construção e continuação da linha.

Figura 42 - Linha de Baixo Rítmico “Básica 2”



Fonte: Próprio autor

Finalizando a etapa de análise, conforme as informações adquiridas durante a pesquisa feitas, será desenvolvido uma nova linha de baixo e para que isso aconteça foi escolhido uma música que o andamento está próximo das duas canções anteriormente analisadas. A música escolhida foi “Meio de campo” de Gilberto Gil.

5.1 Análise: Meio de Campo

Figura 43 - Lead Sheet “Meio de Campo”

Chords indicated in the lead sheet:

- Measures 1-2: C⁷
- Measures 3-4: F⁷
- Measures 5-6: Dm⁷
- Measures 7-8: G⁷
- Measures 9-10: G⁷(b13)
- Measures 11-12: C⁷
- Measures 13-14: F⁷
- Measures 15-16: D⁷(#9)
- Measures 17-18: G⁷
- Measures 19-20: G⁷(b13)
- Measures 21-22: C⁷
- Measures 23-24: F⁷
- Measures 25-26: Dm⁷
- Measures 27-28: G⁷
- Measures 29-30: C⁷
- Measures 31-32: F⁷
- Measures 33-34: B^bmaj⁷ E^b
- Measures 35-36: D⁷
- Measures 37-38: C⁷
- Measures 39-40: F⁷
- Measures 41-42: B^bmaj⁷ E^b
- Measures 43-44: D⁷
- Measures 45-46: Gm⁷
- Measures 47-48: Cm⁹
- Measures 49-50: F⁷
- Measures 51-52: Dm⁷
- Measures 53-54: G⁷(b13)
- Measures 55-56: C⁷
- Measures 57-58: F⁷
- Measures 59-60: B^bmaj⁷

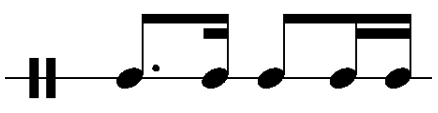
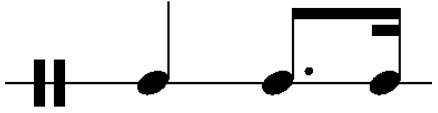
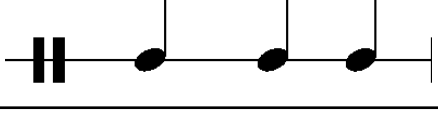
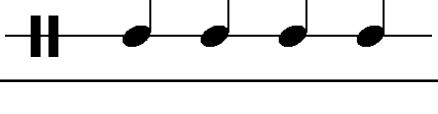
Fonte: Próprio autor

Meio de campo é uma composição de Gilberto Gil, samba canção que tem a forma contendo somente um A que é composto por 16 compassos formado por frases simples de dois compassos e apenas uma fase que perdura por três compassos. Antes de ser apresentado o A tem uma introdução que também aparece com a função de interlúdio para voltar ao A.

Essa melodia é formada em sua maioria por colcheias, semicolcheias e dentro dessa melodia, principalmente na introdução é possível ver que há muitas antecipações e algumas pausas de semicolcheia no início de algumas frases que também dá a intenção de antecipação da frase.

5.2 Análise Quantitativa Rítmica: Meio de Campo

Tabela 34 - Padrões Rítmicos “Meio de Campo”

	Padrão Rítmico	Repetições	Compasso
1		19x	17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 31, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61
2		3x	20, 28, 51
3		2x	24, 50
4		1x	27
5		1x	52
6		1x	53
7		1x	54
8		1x	55

Fonte: Próprio autor

Baseado em um samba lento de andamento semelhante aos anteriormente analisados, essa canção está sobre um compasso binário simples, 2/4 e o seu andamento varia entre 97 a 102 bpm. O padrão rítmico 1 é o groove da linha, o padrão que mais se repete dentro da linha criada e a grande maioria dos padrões que fazem parte da linha são variantes desse padrão inicial. Esse padrão é formado por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia preenchendo o primeiro tempo e o segundo tempo repete ao mesmo padrão rítmico.

O padrão de número 2 é uma variação do padrão 1 onde o primeiro tempo é formado por uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia e o segundo tempo é formado por uma colcheia e duas semicolcheias.

O 3º é uma variação do padrão chamado de básica 1 e também do padrão 1. Esse padrão é construído com uma semínima e logo em seguida, completando o segundo tempo aparece uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia

O padrão 4 é mais uma variação do groove da música, o padrão 1. Esse padrão é formado por uma colcheia pontuada assim como o padrão 1, mas o que diferencia do groove é que no segundo tempo aparecem duas colcheias para concluir o segundo tempo.

O padrão de número 5 é mais umas das variações do groove principal e é o padrão de número dois ao inverso onde o primeiro tempo é formado por uma colcheia e duas semicolcheias e o segundo tempo é formado por uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia.

Sendo também uma variação da rítmica básica 1 e muito semelhante ao padrão 3, esse padrão de número 6 é formado por uma semínima e o seu segundo tempo é composto por duas colcheias.

Aparecendo uma única vez na linha criada o padrão 7 é formado por uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia e no segundo tempo tem uma semicolcheia , uma colcheia e mais uma semicolcheia.

E fechando os padrões dirimidos temos o padrão de número 8 que é formado por quatro colcheias e aparece como um movimento melódico dentro da linha.

5.2 Análise Melódica: *Meio de Campo*

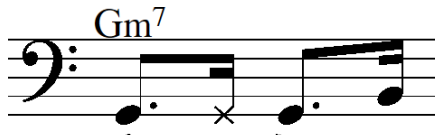
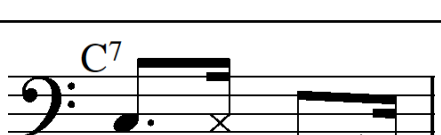
Padrão Rítmico 1

Figura 44 - Padrão Rítmico 1 "*Meio de Campo*"



Fonte: Próprio autor

Tabela 35 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 1 de “Meio de Campo”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
1		1,0/ 1,0	17, 19, 25, 26, 30, 31, 58, 62
2		1,0/ 5↓,0	29
3		1,0/ 1,1↑	22
4		1,0/ 1,3↑	18, 21, 57, 60
5		1,0/ 1, #4↑	49
6		1,0/ 1, #4↓	50
7		1,0/ 1, b6↓	23 ,59
8		1,0/ 5↓, #4↓	61

Fonte: Próprio autor

O padrão 1 é formado por tônica acentuada com staccato e uma ghost note. O segundo tempo é formado pelo mesmo padrão do primeiro tempo, mas a primeira nota é acentuada por um acento formando o groove principal.

O 2º padrão é construído por tônica em staccato e uma ghost note. O segundo tempo é formado por uma quinta acima com acento e mais uma ghost note.

O padrão de número 3 é formado por tônica em staccato mais uma ghost note sendo uma variação do padrão 1. O segundo tempo do padrão é construído com uma tônica e uma tônica oitava acima.

Sendo um padrão que tem função de nota de passagem e nota de aproximação diatônica, o padrão 4 é formado por tônica acentuada com staccato e uma ghost note. E o seu segundo tempo é formado por uma tônica acentuada com acento e uma terça maior acima que se encaminha para o acorde do compasso seguinte.

Também com função de nota de passagem mas agora como nota de aproximação cromática o padrão de número 5 é formado por tônica em staccato e uma ghost note e no seu segundo tempo formado por tônica com acento e uma quarta aumentada acima.

Semelhante ao padrão anterior, o padrão 6 tem a mesma composição de notas que o padrão 5. Composto por tônica acentuada com staccato e uma ghost note e com coletando o padrão, no segundo tempo temos tônica com acento e uma quarta aumentada, mas dessa vez abaixo da tônica inicial também com função de nota de aproximação cromática.

O padrão 7 é composto por tônica em staccato e uma ghost note no primeiro tempo e em seguida o segundo tempo é formado por tônica acentuada com um acento e uma sexta menor abaixo seguindo para o compasso seguinte como uma nota de aproximação cromática.

O padrão de número 8 é construído, assim como os padrões anterior, por tônica em staccato e uma ghost note mas o seu segundo tempo é formado por uma quinta abaixo e uma quarta aumentada abaixo formando um movimento melódico cromático para o acorde do compasso seguinte.

Padrão Rítmico 2

Figura 45 - Padrão Rítmico 2 “Meio de Campo”



Fonte: Próprio autor

Tabela 36 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 2 de “Meio de Campo”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
9		1,0/ 1, b3↑, 3↑	28, 52
10		1,0/ 1, 5↓, #4↓	20

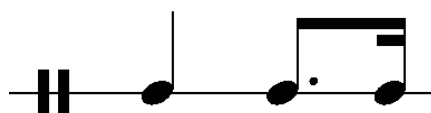
Fonte: Próprio autor

Sendo uma variação do padrão 4, o padrão 9 é formado por tônica em staccato e uma ghost note no primeiro tempo. O segundo tempo é construído por uma tônica com acento, terça menor acima, que o diferencia do padrão 4 e terça maior acima formando um movimento melódico cromático e sendo nota de passagem.

O padrão 10 é formado por tônica acentuada com staccato e uma ghost note e completando o padrão, no segundo tempo tem tônica acentuada com acento, quinta abaixo e quarta aumentada abaixo também formando um movimento melódico cromático e nota de passagem para o próximo compasso.

Padrão Rítmico 3

Figura 46 - Padrão Rítmico 3 “Meio de Campo”



Fonte: Próprio autor

Tabela 37 - Padrões Melódicos extraídos a partir do padrão rítmico 3 de “Meio de Campo”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
11		1/1↓, 0	24
12		1/1↑, 0	51
13		1/1, b6↓	63

Fonte: Próprio autor

O primeiro tempo é formado por uma única tônica e o segundo tempo é formado por tônica de outro acorde abaixo acentuada com o acento e uma ghost note. O padrão 11 é uma variação do groove principal.

O padrão de número 12 é semelhante ao padrão anterior, onde o primeiro tempo também é formado por uma única nota e o segundo tempo é formado pela tônica acima de outro acorde acentuada com o acento mais uma ghost note.

O padrão 13 é composto também inicialmente pela sua tônica e no segundo tempo é composto por uma tônica com acento uma sexta menor abaixo.

Padrão Rítmico 4

Figura 47 - Padrão Rítmico 4 “Meio de Campo”

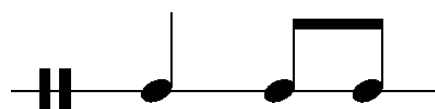


Fonte: Próprio autor

Criando um movimento melódico dentro da linha, o padrão 16 é construído por tônica, sétima menor abaixo e quinta abaixo sendo o início de um arpejo descendente. No segundo tempo se tem uma tônica abaixo acentuada com acento e uma ghost note.

Padrão Rítmico 6

Figura 49 - Padrão Rítmico 6 “*Meio de Campo*”



Fonte: Próprio autor

Tabela 40 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 6 de “*Meio de Campo*”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
17		1/ 5↓, b5↓	54

Fonte: Próprio autor

Formado por tônica no primeiro tempo, quinta abaixo e quarta aumentada abaixo, o padrão 17 aparece como um movimento de nota de passagem e cromática para o acorde do compasso seguinte.

Padrão Rítmico 7

Figura 50 - Padrão Rítmico 7 “Meio de Campo”



Fonte: Próprio autor

Tabela 41 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 7 de “Meio de Campo”

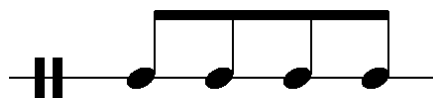
	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
18		1, 1↑/ 1, 5↑, b6↑	55

Fonte: Próprio autor

O padrão de número 18 é formado por tônica e mais uma tônica oitava acima completando o primeiro tempo. O segundo tempo é formado por uma tônica em staccato, quinta acima e uma sexta menor acima também em staccato. As duas notas do padrão criam um movimento melódico funcionando como nota de aproximação cromática e passagem para o compasso seguinte.

Padrão Rítmico 8

Figura 51 - Padrão Rítmico 8 “Meio de Campo”



Fonte: Próprio autor

Tabela 42 - Padrão Melódico extraído a partir do padrão rítmico 8 de “Meio de Campo”

	Padrão Melódico	Análise Melódica	Compasso
19		1, 3↑/ 1, b5↓	56

Fonte: Próprio autor

O padrão 19 aparece na linha com a função de criar um movimento melódico na linha.

O padrão é construído por tônica e terça maior acima no primeiro tempo, sendo nota de aproximação cromática e de passagem, partindo para o segundo tempo, se encontra tônica de outro acorde acima e quarta aumentada abaixo também sendo nota de aproximação cromática e de passagem

6 Considerações finais

Luizão Maia tem grande contribuição para a música brasileira nos anos de 1970 com a sua individualidade e desenvolvimento tanto na música brasileira como no contrabaixo elétrico. Através da construção de cada ideia, desenvolvimento de cada linha e expressão de cada nota, Luizão colabora para sonoridade do que pode ser caracterizado como “o samba a ser tocado no baixo elétrico”.

Dentro dessa pesquisa foi possível visualizar quais as características estão bem presentes na forma de Luizão tocar que evidenciam o seu diferencial. A forma de acentuação de Luizão, na primeira nota de cada tempo dentro do compasso, exemplificada pelo “staccato” e pelo “acento”, reforça o balanço dele dentro das suas linhas que sempre reforçam o tempo dois do compasso.

A utilização constante de cromatismo, aproximações cromáticas e aproximação diatônica como uma alternativa de tornar a linha fluida ligando os acordes entre si e formando movimentos melódicos. Maia também se apropria da repetição da mesma nota reforçando o balanço e reforçando a harmonia. De forma estratégica ele utiliza de notas características do acorde reforçado a harmonia podendo ser elas a tônica oitava acima ou abaixo, quinta, terça maior ou menor, sétima maior ou menor sejam elas acima ou abaixo do registro da tônica inicial do padrão, com isso ele consegue desenvolver linhas que firma a harmonia sobre seus movimentos rítmicos.

Como um recurso Luizão também utiliza das *ghost notes*, que dão um balanço a mais e dando mais precisão para a construção da melodia acompanhada, colaborando para a sonoridade percussiva que ele carrega na sua individualidade. Essa técnica que Luizão utiliza colabora na construção de todos os tipos de linha, o mesmo utiliza disso no acompanhamento, nas convenções de banda e também nas suas frases.

Ritmicamente Luizão é muito desenvolvido, de dois padrões básicos ele consegue desenvolver vários outros padrões, que podem até mesmo ser antecipados, diminuídos e/ou alongados, ligando ao próximo compasso, e que até mesmo um único padrão pode se tornar também variantes de outros padrões melódicos.

Depois de analisar todos esses aspectos que fazem parte de sonoridade única do objeto de pesquisa, foi feita a composição de uma linha de contrabaixo utilizando de recursos predominantes nas duas performances que foram analisadas como a forma de tocar em pizzicato, as notas de passagem, cromatismos, notas de aproximação cromática e diatônica, o tipo de aceitação sendo staccato ou acento, movimento melódico, ghost note entre outras características.

Concluindo, o estudo de caso presente foi feito como uma forma de estudo sobre a composição de linhas melódicas originais no baixo, na estética do samba, se baseando em criações

preexistentes. A pesquisa também tem como objetivo a produção de documentos que explanam sobre a música brasileira, baixo brasileiro e principalmente Luizão Maia.

Figura 52 - Luizão Maia



Fonte: Alex Rocha (2021)

O legado do Luizão é uma coisa assim [...] antes dele e depois dele né. Porque ele revolucionou mesmo [...] o cara que mais inovou a linguagem do próprio instrumento. (MACHADO, 2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, L. (s/d). *Bossa Nova*. Acedido Ago. 30, 2024, disponível em: <https://www.todamateria.com.br/bossa-nova/>.

AIDAR, L. (s/d). *MPB - Música Popular Brasileira*. Acedido Ago. 30, 2024, disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mpb-musica-popular-brasileira/>.

ALMADA, C. (2012). *Harmonia funcional*. Campinas, SP: UNICAMP

Arthur Maia e Nelson Faria| *Um Café Lá em Casa*. Acedido Ago. 9, 2024, disponível em: <https://youtu.be/wTDv9ZTDciU?si=R1UFqoyf79zIXbkn>.

BECK, I.J.Q. (2021) *A modernização do baixo elétrico no samba: Análise de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970*. Évora, Lisboa: UEVORA.

CAMPOS, D.R. (2014). *Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo*. Campinas, SP: UNICAMP.

CARVALHO, J.A.L.L. (2006). *Os alicerces da folia: a linha de baixo da passagem do maxixe para o samba*. Campinas, SP: UNICAMP

COELHO, P. (2022). *Ditadura, Carreira Meteórica e Legado: Há 40 anos, Morri Elis Regina*. Acedido em Set. 11, 2024, disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/amp/noticias/reportagem/ditadura-carreira-meteorica-e-legado-eterno-trajetoria-de-elis-regina-na-musica-brasileira.phtml>.

DUPRÁ, M. (S/d). *Luizão Maia o contrabaixo das feras da Mpb*. Acedido Ago. 20, 2024, disponível em: <https://primeirosacordes.com.br/contrabaixo-iniciante/luizao-maia-o-baixista-das-feras-da-mpb.html>.

FARIA, A. (2015). *Elis, uma biografia musical*. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial

Folha de São Paulo (2005). *Morre no Japão o baixista Luizão Maia, 55*. Acedido Ago. 20, 2024, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200534.htm>.

FRAZÃO, D. (2020). *Biografia de Elis Regina*. Acedido Ago. 16, 2024 disponível em: https://www.ebiografia.com/elis_regina/.

GIFFONI, A. (1997). *Música brasileira para contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros*. São Paulo, SP: Irmão Vitale.

GLÓRIA, R. (2022). *Elis, uma multidão: onde está a cantora no imaginário de Porto Alegre?* Acedido em Set. 11, 2024, disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/01/elis-uma-multidao-que-espaco-imaginario-de-porto-alegre/>.

KAUPE, D. (2017). *O contrabaixo elétrico no samba e no pagode: usos e possibilidades do instrumento na contemporaneidade*. Santana do Livramento, RS: 9º SIEPE.

MACHADO, S. (2009). *Sizão Machado fala de Luizão Maia - Parte 3*. Disponível em: <https://youtu.be/MJLmCIVPheI?si=hP7eIMI6uTQMmBKN>

MARAGNO, K. (2008). *Luizão Maia - Um baixista brasileiro*. In: Baixo Brasil. São Paulo, SP: DPX Editorial, n. 01.

NAPOLITANO, M. (2002). *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. IV congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. CAPES/MEC.

NOLLA, L. (2024). *Especial Aniversário Elis Regina*. Acedido em Set. 11, 2024, disponível em: <https://novabrasilfm.com.br/notas-musicais/especial-aniversario-elis-regina>.

PESCARA, J. (2013). *Luizão Maia, um mestre, uma lição de vida*. Acedido em Ago. 20, 2024, disponível em: <https://jorgepescara.blogspot.com/2013/04/luizao-maia-um-mestre-uma-licao-de-vida.html?m=1>.

PONTES, M.M. (2019). *Bossa Nova*. Acedido Ago. 30, 2024, disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/bossa-nova/>.

REGINA, E. (1974) *Elis*. [disco]. Philips/ Phonogram.

REGINA, E. (1974). *Elis - Amor até o fim*. [fonograma]. Disponível em: https://youtu.be/3BXj0aQAUWQ?si=a7t_NBhj8rEj5z9Y.

REGINA, E. (1979). *Elis, essa mulher*. [disco]. Wea Latina.

REGINA, E. (1979). *Elis, essa mulher - Eu hein Rosa!*. [fonograma]. Disponível em: <https://youtu.be/eEDItlqUTMI?si=R-QsPujF45oYLJ29>.

ROCHA, A. (2021). *Luiz Maia, ícone do contrabaixo brasileiro*. Acedido Ago. 20, 2024, disponível em: <https://musicosmos.com.br/luizao-maia-icone-do-contrabaixo-brasileiro/>.

SOUZA, Miguel. (s/d) *Elis Regina*. Acedido em Set. 11, 2024, disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/elis-regina.htm>.

ANEXO A - TRANSCRIÇÃO DALINA DE LUIZÃO MAIA EM “AMOR ATÉ O FIM”

Amor até o fim

Luizão Maia

7 E⁷ A⁷ D⁷(add9)

7 Dm⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B^bmaj⁷ D⁷

14 Dm⁷ G⁷(b13) C⁷ C⁷ F⁷ F⁷ E⁷ A⁷

22 D⁷(add9) Dm⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B^bmaj⁷ D⁷

30 Dm⁷ G⁷(b13) Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ D⁷

37 Dm⁷ A⁷ Dm⁷

44 B^bmaj⁷ Em⁷(b5) A⁷(b13) Dm⁷ Dm⁷/C

52 B^b A E⁷ A⁷ D⁷(add9)

59 Dm⁷ G⁷ E⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ E⁷

67 A⁷ Dm⁷ G⁷ E⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ C

ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DALINA DE LUIZÃO MAIA EM “*EU HEIN ROSA!*”

Eu hein rosa

Luizão Maia

8

15

23

31

38

46

54

61

Chord symbols: E(sus4), C#m7, F#7, B7, Bm7, E7, C#m7, F#7, B7, Bm7, E7, A maj7, Em7, A maj7, D maj7, Dm7, G7, C#m7, F#7, Bm7, E7, C#m7(b5), F#7, D maj7, D#m7(b5), C#m7.

69 F[#]7 Bm⁷ E⁷ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷

78 Bm⁷ E⁷ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷

86 Bm⁷ E⁷ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷

93 Bm⁷ E⁷ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷

101 B⁷ Bm⁷ E⁷ Bm⁷ E⁷ A^maj⁷

110 Em⁷ A^maj⁷ D^maj⁷ D^maj⁷ Dm⁷ G⁷ C[#]m⁷ F[#]7

118 Bm⁷ E⁷ C[#]m⁷(b5) F[#]7 D^maj⁷

123 D[#]m⁷(b5) C[#]m⁷ F[#]7 Bm⁷ E⁷

ANEXO C - LINHA COMPOSTA ESTILO LUIZÃO EM “MEIO DE CAMPO”

Meio de Campo

C7(add9) F7(add13) Dm7(add9) G7(add13) G7(b13) C7(add9) F7(add13)

7 D7(#9) G7(add13) G7(b13) C7(add9) F7(add13) Dm7(add9) G7(b13) C7(add9)

14 F7(add13) Bbmaj7 Eb7(add9) D7 C7(add9) F7(add13) Bbmaj7 Eb7(add9) D7 Gm7

22 Cm9 F7(add4) Dm7 G7(b13) C7(add9) F7 Bbmaj7 G7(add13) G7(b13) C7(add9)

30 F7 Bb7(add9) G7 C7(add9) F7(add13) Dm7(add9) G7(add13) G7(b13)

37 C7(add9) F7(add13) D7(#9) G7(add13) G7(b13) C7(add9) F7(add13)

43 Dm7(add9) G7(b13) C7(add9) F7(add13) Bbmaj7 Eb7(add9) D7 C7(add9)

50 F7(add13) Bbmaj7 Eb7(add9) D7 Gm7 Cm9 F7(add4) Dm7 G7(b13)

57 C7(add9) F7 Bbmaj7 G7(add13) G7(add13) C7(add9) F7 Bb7(add9) G7