



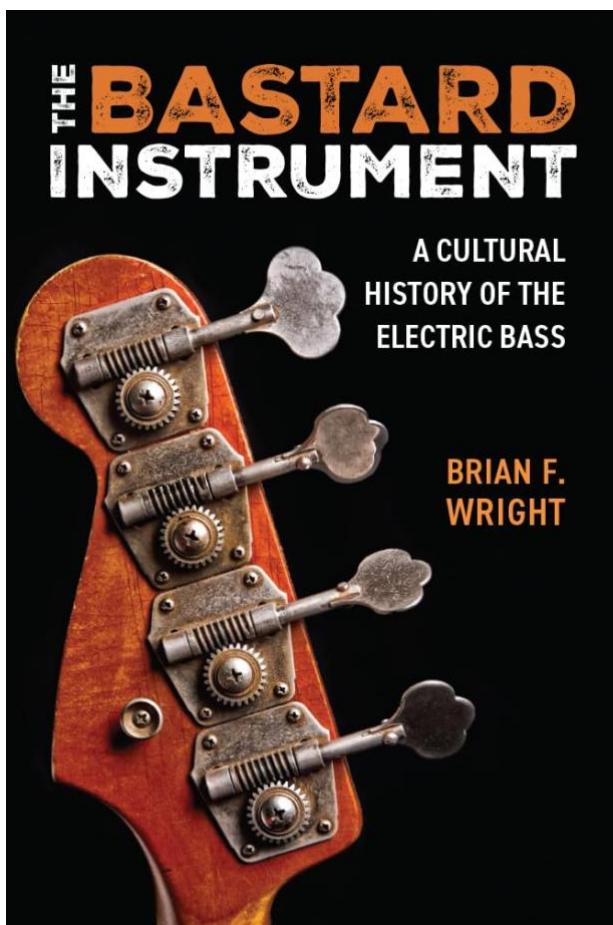
Brian F. Wright. 2024. *The Bastard Instrument: A Cultural History of the Electric Bass*. Ann Arbor: University Of Michigan Press, 379 pp.

Fernando Tavares

Universidade Estadual do Paraná / Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-2990-3978>

femtavares@usp.br



<https://press.umich.edu/Books/T/The-Bastard-Instrument2>

Dentre os instrumentos da música pop mais utilizados da segunda metade do século XX, o contrabaixo elétrico é aquele menos conhecido pelo grande público. Tal constatação torna-se evidente quando perguntamos quem eram os músicos de bandas como Led Zeppelin, Rolling Stones ou Black Sabbath, ou ainda, quais artistas se destacaram no blues, no jazz, na MPB ou no rock argentino, por exemplo. Nesse caso, raramente a resposta recai sobre um baixista. Existem, contudo, exceções notáveis, como Paul McCartney, Sting, Geddy Lee, Pedro Aznar e Humberto Gessinger, embora todos também sejam cantores famosos. Talvez possamos citar Flea e Steve Harris como

exemplos de baixistas que se tornaram os principais membros de suas bandas, e Charles Mingus, que se tornou um dos maiores *band leaders* do jazz¹.

Outro exemplo que nos vem à memória ocorre quando consideramos as revistas especializadas em instrumentos populares no Brasil, como a *Cover Guitarra* e a *Guitar Player*. Essas revistas só tiveram suas coirmãs dedicadas ao baixo anos depois de iniciarem suas vendas. A *Cover Baixo*, por exemplo, começou como um suplemento dentro da *Cover Guitarra*. A partir desse quadro, Brian F. Wright apresenta a tese principal de seu trabalho, que busca demonstrar que o baixo elétrico e seus intérpretes modificaram de maneira fundamental a trajetória da música popular, evidenciando uma história frequentemente negligenciada.

Nesse sentido, ainda há um amplo caminho a percorrer na compreensão da história e da relevância do contrabaixo elétrico na música popular. O trabalho de Wright soma-se ao livro *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*, de Tony Bacon e Barry Moorhouse (2008), contribuindo em atenuar a escassez de estudos dedicados à trajetória do instrumento. Sua pesquisa baseia-se no cruzamento crítico de fontes históricas diversas –catálogos, anúncios, documentação técnica de fabricantes, reportagens especializadas e registros fonográficos– complementada por ampla consulta a acervos e bibliotecas especializadas, como o Rutgers Institute of Jazz Studies, a National Association of Music Merchants Library, o Country Music Hall of Fame and Museum, o Rock & Roll Hall of Fame and Museum, a Browne Popular Culture Library, a Southern Folklife Collection e a Smithsonian Institution, entre outras.

Complementarmente, o autor recorre a depoimentos orais –entrevistas diretas e registros disponíveis em fontes secundárias– que reúnem relatos e memórias de músicos envolvidos no processo histórico, permitindo identificar práticas musicais e percepções sociais não evidenciadas em documentos oficiais. Dessa forma, Wright mobiliza dados recolhidos ao longo de décadas para inserir no registro historiográfico vozes que habitualmente permanecem marginalizadas, suprindo uma lacuna bibliográfica e contribuindo para a construção de uma historiografia mais abrangente do contrabaixo elétrico.

Para tanto, o autor organiza o livro em três partes distintas, porém articuladas, que revelam a trajetória sociocultural do contrabaixo elétrico. Estruturalmente, essas partes são: Histórias de Origem (*Origin Stories*); O Caminho para a Legitimidade (*The Road to Legitimacy*); e Novos Sons, Novos Papéis (*New Sounds, New Roles*). Ao todo, são oito capítulos que examinam detalhadamente a história do instrumento, desde a década de 1930 até o final da década de 1960, intercalados por seis interlúdios que funcionam como estudos de casos históricos, ampliando a narrativa central ao apresentar exemplos concretos e personagens frequentemente negligenciados. Essa organização permite que Wright transite entre história técnica, cultura musical e práticas performáticas, articulando uma genealogia do contrabaixo elétrico que combina invenção, demanda profissional, inovação sonora e transformação simbólica.

Não obstante, a perspectiva adotada por Wright apresenta limitações: embora revele camadas pouco exploradas da história do instrumento, seu recorte permanece fortemente centrado na experiência norte-americana, acrescida das contribuições de músicos ingleses oriundos da cena *skiffle* e da denominada invasão britânica, o que suscita questionamentos acerca da transposição dessa narrativa para outros contextos musicais. Além disso, a apresentação das contribuições técnicas de cada baixista permanece predominantemente descritiva, carecendo de análises musicais mais

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

aprofundadas que poderiam contribuir de forma significativa para o estudo das particularidades de cada escola. A ausência de transcrições comentadas impossibilita que o leitor verifique as afirmações estilísticas do autor, produzindo um limite metodológico que fragiliza sua descrição técnica, sobretudo quando a tese depende da distinção estilística entre escolas.

Nesse contexto, o autor aborda duas correntes principais na construção da linguagem do instrumento: a de James Jamerson (1936-1983), baixista central dos Funk Brothers na Motown, cuja musicalidade inventiva, técnica idiossincrática e linhas pulsantes e complexas, foram favorecidas por uma liberdade criativa incomum no estúdio; e a de Donald “Duck” Dunn (1941-2012), dos Booker T. & the MG’s na Stax Records, que, em contraste, adotou uma abordagem mais direta e minimalista, centrada em *grooves* simples, repetitivos e sutis, executados predominantemente no meio do braço do instrumento. Nesse contexto analítico, exemplos transcritos em partitura dessas linhas poderiam orientar o leitor na compreensão das diferenças entre propostas criativas e abordagens minimalistas. Ainda assim, observa-se um cuidado na inserção contextual de cada personagem, de características técnicas e de marcos históricos na difusão do instrumento. A estrutura linear adotada por Wright facilita a leitura e a compreensão das contribuições que cada agente ofereceu ao contrabaixo elétrico, o que reforça o caráter documental de sua abordagem.

A primeira parte de *The Bastard Instrument* resgata os primórdios do instrumento e traça a evolução do contrabaixo elétrico desde o início da década de 1930, centrando-se no esforço contínuo de amplificação em busca de maior projeção sonora, culminando em 1951, no lançamento do *Precision Bass* por Leo Fender (1909-1991). A principal contribuição de Wright nessa seção consiste em recuperar tentativas anteriores de eletrificação do baixo, resgatando personagens que a historiografia frequentemente omite. Entre eles destaca-se Lloyd Loar (1886-1943) que, em sua empresa Vivi-Tone Company, produziu diversos instrumentos elétricos, incluindo o modelo vertical *Vivi-Tone Double Bass* ou *Bass Viol – Style V-I*, reconhecido como o primeiro registro de um baixo elétrico. No final da década de 1930, pelo menos outras quatro empresas desenvolveram instrumentos com propósito similar, com destaque para o *Electro Bass* (1936), projetado por George Beauchamp (1899-1941) para a Electro String Instrument Corporation (Rickenbacker). A descrição detalhada dos antecedentes do seminal *Precision Bass* evidencia o acúmulo de experimentações que buscaram ampliar a potência sonora do instrumento.

Outro aspecto relevante é a inserção de mulheres na história do contrabaixo elétrico, papel usualmente reduzido à figura de Carol Kaye. Wright destaca Lorraine Tutmarc (1906-1992) como provavelmente a primeira pessoa a tocar um baixo projetado para execução horizontal, com corpo sólido e trastes –o modelo #736 *Electronic Bass Fiddle*– criado por seu marido, Paul Tutmarc (1896-1972). Além disso, o autor destaca a importância dos músicos na difusão do instrumento, deslocando a percepção de que o *Precision Bass* rompeu barreiras por si só. Wright demonstra, ainda, que houve inicialmente resistência significativa de contrabaixistas acústicos na adoção do modelo elétrico.

Nesse sentido, a big band de Lionel Hampton adquire relevância pelo uso consciente de instrumentos amplificados como estratégia estética e de distinção. Assim, o baixista Vernon Alley (1915-2004) é apontado como precursor, embora tenha sido Monk Montgomery (1921-1982) o responsável por conferir efetiva visibilidade ao instrumento. Montgomery, apesar de cunhar a metáfora “instrumento bastardo”, desempenhou papel decisivo em três níveis complementares: conferiu visibilidade pública ao baixo elétrico por meio de propagandas e de sua atuação com Lionel

Hampton; converteu o estigma simbólico do instrumento em capital profissional, a despeito da rejeição conservadora do jazz; e evidenciou, por meio de sua técnica com o polegar, que o instrumento podia integrar-se ao léxico acústico, contrariando a crítica da época. Desse modo, segundo Wright, Montgomery abriu o caminho para o desenvolvimento posterior do baixo elétrico.

Por fim, ainda no Capítulo 1, “O Instrumento Moderno”, Wright revisita a história do *Fender Precision Bass*, lançado em 1951 com o amplificador *Bassman*. O instrumento, inspirado no *Gibson Mando-Bass* e no *guitarrón*, apresentava corpo sólido, trastes e execução horizontal, viabilizando maior potência sonora. O autor demonstra que, embora inicialmente rejeitado, o *Precision Bass*, cuja distribuição desorganizada permitiu seu uso em variados estilos musicais, foi rapidamente impulsionado. Como contraponto, apresenta o construtor Everett Hull (1904-1981) e seu captador *Amplified Peg (Ampeg)*, instalado no interior do contrabaixo acústico e conduzido pelo *endpin*, preservando o instrumento acústico em vez de substituí-lo. O *Bassamp* (1946), da mesma empresa, consolidou essa abordagem, tornando-se referência duradoura como amplificador.

Na segunda parte do livro, Wright se dedica à difusão do contrabaixo elétrico em diferentes estilos e contextos regionais ao longo dos anos 1950. A discussão tem início no Texas, onde o instrumento se consolida principalmente em bandas voltadas à dança (*western swing* e *honky-tonk*). Nesses ambientes, o contrabaixo elétrico revela-se uma solução ideal pela maior projeção sonora em grandes salões. Ao apresentar esse caso, o autor desconstrói a narrativa dominante que atribui exclusivamente ao rock n' roll a difusão do instrumento na década de 1950. No capítulo seguinte, Wright analisa detalhadamente a adesão de baixistas associados ao rock, reforçando o contraste entre o imaginário historiográfico e a realidade multifacetada da adoção do baixo elétrico.

O cenário se amplia ao examinar a cena negra do blues elétrico de Chicago: músicos mais jovens passam a buscar o contrabaixo elétrico nas gravações para aproximar o som de estúdio do impacto audível experimentado nos clubes. Wright demonstra aqui a importância simbólica e tecnológica das escolhas timbricas, revelando como o instrumento se transforma em ferramenta de adequação estética entre performance e registro fonográfico. No plano técnico, o autor destaca o uso da palheta como elemento-chave na construção de uma estética sonora própria do contrabaixo elétrico. O ataque percussivo e a maior clareza de frequências criam condições para que o baixo ocupe espaço audível com maior definição no espectro sonoro, especialmente em gravações destinadas ao rádio. Nesse sentido, Wright identifica um momento decisivo: o contrabaixo elétrico abandona o papel de mero substituto do acústico e passa a constituir-se como gerador de um timbre distintivo.

Por fim, dois núcleos argumentativos reforçam a contribuição da segunda parte para a tese central do autor. O primeiro diz respeito à cultura amadora adolescente entre 1957 e 1964. O crescimento exponencial de guitarristas gerou um excedente de músicos que migraram para o baixo elétrico, atraídos pela promessa de fácil aprendizagem. Wright apresenta a proliferação de métodos didáticos voltados ao ensino do instrumento e discute seu conteúdo e função. A descrição é clara e suficientemente precisa para manter a linearidade narrativa, embora um estudo sistemático desses materiais pudesse constituir um desdobramento importante e independente. O segundo núcleo refere-se à incorporação inicial do instrumento na cena londrina do *skiffle*. A restrição à importação de instrumentos americanos no pós-guerra obrigou os músicos ingleses a recorrerem a baixos alemães (como o *Framus Star Bass* e o *Höfner*), configurando um cenário em que o contrabaixo elétrico chega à Inglaterra de maneira indireta, mediada por contextos econômicos, industriais e culturais.

A terceira parte do livro demonstra a consolidação definitiva do contrabaixo elétrico na década de 1960. Wright articula essa transição por meio de três eixos: inovação no estúdio, expansão estilística do instrumento e proeminência de músicos britânicos e americanos. Para tanto, a análise das cinco cenas estadunidenses –Los Angeles, Detroit, Memphis, Muscle Shoals e Nova York– evidencia que o estúdio se tornou o principal laboratório sócio e técnico para a redefinição do papel do baixo elétrico.

Em Los Angeles, a atuação de músicos como Carol Kaye (1935-) e Joe Osborn (1937-2018) institucionalizou o uso da palheta e uma equalização específica para posicionar o baixo com nitidez na mixagem. Em Detroit, James Jamerson transformou o instrumento em eixo expressivo da linguagem Motown, ao passo que a “escola Jamerson” tornou-se tão normativa que outros baixistas contratados, como Bob Babbitt (1997-2012), eram instruídos a imitá-lo. Em Memphis, na Stax, Donald “Duck” Dunn consolidou uma estética de simplicidade rítmica e sutileza tímbrica que encontrava no *groove* repetitivo sua força estrutural. Essa “escola” encontrou voz em Muscle Shoals, na escola FAME (Florence Alabama Music Enterprises) com Norbert Putnam (1942-), David Hood (1943-) e Tommy Cogbill (1932-1982). Por fim, em Nova York, não houve formação de uma cena unificada devido à intensa circulação de músicos; ainda assim, abordagens como a de Chuck Rainey (1940-) revelam a difusão da linguagem de Jamerson para outras localidades.

Em seguida, o autor apresenta três baixistas da cena britânica como os principais difusores do contrabaixo elétrico. Nesse sentido, apresenta Paul McCartney (1942-) de The Beatles como aquele que transforma o baixo em instrumento melódico e protagonista dos arranjos de sua banda por meio de experimentações e inovações técnicas como o *overdubbing*, manipulações de mixagem e outros efeitos. O baixista Bill Wyman (1936-) do Rolling Stones é apresentado como o primeiro a utilizar um baixo sem trastes (*fretless*). Um ponto questionável deste capítulo é a ausência de uma pesquisa mais abrangente sobre a cena inglesa, que não se restringia apenas aos Beatles e os Rolling Stones, mas incluía outras bandas e baixistas relevantes como Bryan James “Chas” Chandler (1938-1996) do The Animals, e Pete Quaife (1943-2010) do The Kinks. Esse problema é parcialmente remediado pela excelente seção dedicada a John Entwistle (1944-2002), de The Who, e ao seu papel no deslocamento do baixo para a esfera virtuosística e solista, alterando estruturalmente sua função na banda. O baixista construiu a escola no rock pesado que influenciaria posteriormente músicos como Geezer Butler, de Black Sabbath, e Steve Harris, de Iron Maiden, embora essa influência não seja explicitamente atestada pelo autor.

O livro se encerra com dois importantes instrumentistas da cena de São Francisco e suas contribuições para a evolução do baixo elétrico. O primeiro é Jack Casady (1944-), de Jefferson Airplane, que expande timbres por meio de saturação, feedback e distorção, exibindo a potência performática do instrumento. Contudo, o autor omite a relevante participação de Casady no desenvolvimento da captação ativa para contrabaixos, especialmente por meio de captadores de baixa impedância e pré-amplificador ativo, projetados por Ron Wickersham e Rick Turner e utilizados no modelo 72-01 da Alembic, construído para o baixista.

Quanto ao segundo baixista, Larry Graham (1946-), do Sly and the Family Stone, além de sua contribuição no projeto da banda, ele é apresentado como o responsável pelo desenvolvimento da técnica de *slap*, que consiste no ato de bater na corda com o polegar, em um movimento denominado *thumb*, seguido de uma puxada subsequente em outra corda com um dos demais dedos da mão direita, denominada *pop* ou *plucked*. Essa técnica, surgida como solução circunstancial na ausência de baterista, torna-se, na

década de 1970, um léxico estilístico que se dissemina em gêneros distintos (funk, soul, R&B, *fusion*), deslocando o contrabaixo de um papel essencialmente de fundamento harmônico para um agente gerador de pulsação motívica. Entretanto, a ausência, no livro, de transcrições ou análises motívicas que permitam visualizar os procedimentos técnicos de Graham, constitui uma limitação metodológica significativa: impossibilita aferir a extensão das rupturas introduzidas pelo *slap* em relação às técnicas anteriores e dificulta a compreensão, por parte do leitor, da natureza específica dessas inovações performáticas.

Para concluirmos, entendemos que *The Bastard Instrument* constitui uma contribuição relevante para a historiografia do contrabaixo elétrico, sobretudo pelo esforço de recuperar trajetórias, personagens e práticas pouco tratadas em estudos dedicados ao instrumento e à música popular. Wright demonstra sensibilidade metodológica ao articular fontes industriais, documentação técnica, registros fonográficos e depoimentos orais, construindo uma genealogia do instrumento que ultrapassa o fetichismo tecnológico e situa o baixo em contextos socioculturais precisos. Não obstante, identificam-se lacunas analíticas que fragilizam parte de seus argumentos, especialmente a ausência de transcrições e análises musicais que permitiriam verificar com maior rigor as distinções estilísticas formuladas pelo autor. Ainda assim, embora o recorte permaneça concentrado nos Estados Unidos e apenas tangencie a Inglaterra, a obra estabelece um quadro histórico robusto ao mostrar como o contrabaixo elétrico passou de solução técnica para projeção sonora, a componente indispensável da música popular, articulando inovação técnica e transformação estética. Desse modo, o livro se coloca como referência fundamental e abre caminhos para investigações futuras que enfrentem seus limites, ampliem sua geografia e aprofundem seu caráter analítico, ao contribuir para a consolidação de uma historiografia crítica do contrabaixo elétrico no século XX.