

ARTIGOS CIENTÍFICOS - TEMÁTICA: PERFORMANCE MUSICAL

Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos *crossover*

Fausto Borém (Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, BH, Brasil)
faustoborem@gmail.com

João Paulo Campos (Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, BH, Brasil)
joaopaulo.campos@ymail.com

Resumo: Este estudo busca integrar as músicas erudita e popular por meio da utilização de técnicas estendidas eruditas do contrabaixo acústico em arranjos *crossover* de canções referenciais da música popular brasileira. A partir da seleção de atmosferas emocionais contrastantes (RUSSELL, 1980) e com base na análise do binômio letra-música nas canções, os coautores do presente artigo criaram seis arranjos contendo diversas técnicas estendidas do contrabaixo (ROBERT, 1995; TURETZKY, 1989, 1974; ROSA, 2014). A elaboração de *MaPAs* (*Mapas de Performance Audiovisual*) e *EdiPAS* (*Edições de Performance Audiovisual*; BORÉM, 2014, 2016) para os arranjos visam, não apenas descrever com maior precisão a utilização/realização destas técnicas não tradicionais entre compositores/performers do meio erudito, mas também seu ensino, especialmente no meio popular, onde estas técnicas são muito pouco conhecidas. **Palavras-chave:** Técnicas estendidas eruditas do contrabaixo acústico; Arranjos *crossover* de canções brasileiras; Relação texto-música; Música popular e música erudita; Contrabaixo *avant-garde*.

Extended double bass techniques in crossover arrangements

Abstract: This study aims at integrating classical and popular music using extended double bass techniques in crossover arrangements of Brazilian popular music songs. Departing from a selection of contrasting emotional atmospheres (RUSSELL, 1980) and based on the analysis of the binomial lyrics-music of the songs, the coauthors of the present article created six arrangements containing several double bass extended techniques (ROBERT, 1995; TURETZKY, 1989, 1974; ROSA, 2014). The elaboration of *MaPAs* (*Maps of Audiovisual Performance*) and *EdiPAS* (*Editions of Audiovisual Performance*; BORÉM, 2014, 2016) for the arrangements intend not only to describe more precisely the utilization/realization of these non-traditional techniques by composers/performers but also their teaching, especially in the popular music scene, where these techniques are lesser known.

Keywords: Double bass extended techniques; Crossover arrangements in Brazilian songs; Text painting in popular and classical music; Avant-garde double bass.

Técnicas extendidas del contrabajo en arreglos *crossover*

Resumen: En este artículo se busca integrar la música clásica y popular a través del uso de técnicas extendidas del contrabajo en arreglos *crossover* de canciones referenciales de la música popular brasileña. Desde la selección de atmósferas emocionales contrastantes (RUSSELL, 1980) y en base al análisis del binomio letra-música en las canciones, los co-autores de este artículo han creado seis arreglos que contienen varias técnicas extendidas del contrabajo (ROBERT, 1995; TURETZKY 1989, 1974; ROSA, 2014). Con el desarrollo de un *MaPA* (*Mapa de Performance Audiovisual*) y una *EdiPA* (*Edición de Performance Audiovisual*; BORÉM, 2014, 2016) los arreglos tienen como finalidad, no sólo describir con mayor precisión el uso/aplicación de estas técnicas no tradicionales de los compositores/intérpretes, sino también para la enseñanza, especialmente en la música popular, donde estas técnicas son poco conocidas. **Palabras clave:** Técnicas extendidas del contrabajo acústico. Arreglos *crossover* de canciones brasileñas; Relación texto-música; Música popular y música clásica; Contrabajo de vanguardia.

Introdução

Ao longo da história da música, apesar de esforços esporádicos para que as linguagens eruditas e populares caminhassem mais próximas, ainda se observa um grande hiato entre si. Se músicos eruditos admiram, à distância, a versatilidade e a flexibilidade dos músicos populares, estes admiram aqueles pela sofisticação de ferramentas teóricas e sistematização de habilidades. Esta distância é ainda mais evidente quando se coloca lado a lado a música popular divulgada na mídia massiva (epitomizada aqui pelas canções) e a música erudita de vanguarda (epitomizada aqui pelas técnicas estendidas instrumentais). Na música popular brasileira, iniciativas pontuais, como o disco *Araçá Azul* (1973), de Caetano Veloso, o disco *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé, e os muitos discos de Herme-

to Pascoal e Egberto Gismonti, significaram incursões em busca de um ecletismo (ou um hibridismo) de linguagens do século XX. De um lado, mantendo a tradição de práticas de performance populares e, de outro, incluindo práticas ainda consideradas “de vanguarda” no meio popular, como o atonalismo, o serialismo, a aleatoriedade e a música eletroacústica com toda sua gama de procedimentos e efeitos sonoros.

Entretanto, em relação ao desenvolvimento e utilização da escrita instrumental idiomática conhecida como técnicas estendidas,¹ observa-se que isto é quase inexistente ou, em uma perspectiva otimista, é ainda muito tímida nos arranjos de música popular. Uma das razões para esta carência está no fato dos tratados de orquestração ou referências de instrumentação estarem muito desatualizados. No caso do contrabaixo acústico, que não foge à regra dos outros instrumentos orquestrais, há muito poucas referências. As duas principais não foram escritas por teóricos da orquestração, arranjadores ou compositores de renome, mas por instrumentistas. Estas fontes referenciais surgiram no último quartel do século XX e, ainda hoje, permanecem isoladas como poucas e relevantes referências sobre este assunto. *The Contemporary Contrabass*, do contrabaixista norte-americano Bertram Turetzky, foi publicado pela primeira vez em 1974 e teve uma edição revisada somente depois de duas décadas (TURETZKY, 1989). Já *Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds*, que é um dicionário de técnicas estendidas escrito pelo contrabaixista francês Jean-Pierre Robert (1995), se tornou o primeiro livro a incluir um CD com áudios ilustrativos dos procedimentos não-tradicionais de mão esquerda e de mão direita no contrabaixo. No Brasil, o pesquisador e contrabaixista Alexandre Rosa (2014), a partir de sua dissertação de mestrado, publicou *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil*, no qual inclui uma importante revisão de literatura sobre o tema e sua aplicação pedagógica em um projeto social de música. Outras fontes primárias relevantes são constituídas pelas próprias obras do repertório erudito, nas quais compositores ou intérpretes da cena dita *avant-garde* do contrabaixo, como Jon Deak, Frank Proto, Fernando Grillo, Robert Black, Jean-Pierre Robert e Jöelle Leandre, dentre outros, provêm modelos exemplares da utilização de técnicas estendidas.

Este estudo faz parte de uma pesquisa mais ampla, de natureza analítica, criativa e descritiva, cujo escopo visa enriquecer, por meio de arranjos, o repertório de câmara do contrabaixo no Brasil. A escolha das canções buscou o contraste de atmosferas, perceptíveis nas relações entre as letras de cada canção e sua correspondência na música. Buscamos variedade com base no universo de 28 estados de espírito emocionais (ou atmosferas) proposto por Russell (1980, p. 1174), o qual é organizado em quatro quadrantes (I, II, III e IV; veja Figura 1) segundo duas variáveis: intensidade (de baixa a alta estimulação no eixo Y) e valência (de negativa a positiva no eixo X). Assim, o quadrante I, de menor estimulação e menor valência está associado aos seguintes estados de espírito (ou atmosferas), em ordem crescente: “sonolento”, “tonto”, “tedioso”, “cansado”, “miserável”, “triste” e “nostálgico”. O quadrante II, de menor estimulação e maior valência está associado às seguintes atmosferas, em ordem crescente: “calmo”, “tranquilo”, “relaxado”, “à vontade”, “agradado”, “contente” e “satisfeito”. O quadrante III, de maior estimulação e menor valência está associado às seguintes atmosferas, em ordem crescente: “deprimido”, “frustrado”, “incomodado”, “estressado”, “raivoso”, “tenso”, “amedrontado” e “alarmado”. Finalmente, o quadrante IV, de maior estimulação e maior valência está associado às seguintes atmosferas, em ordem crescente: “feliz”, “alegre”, “encantado”, “admirado”, “animado” e “excitado”.

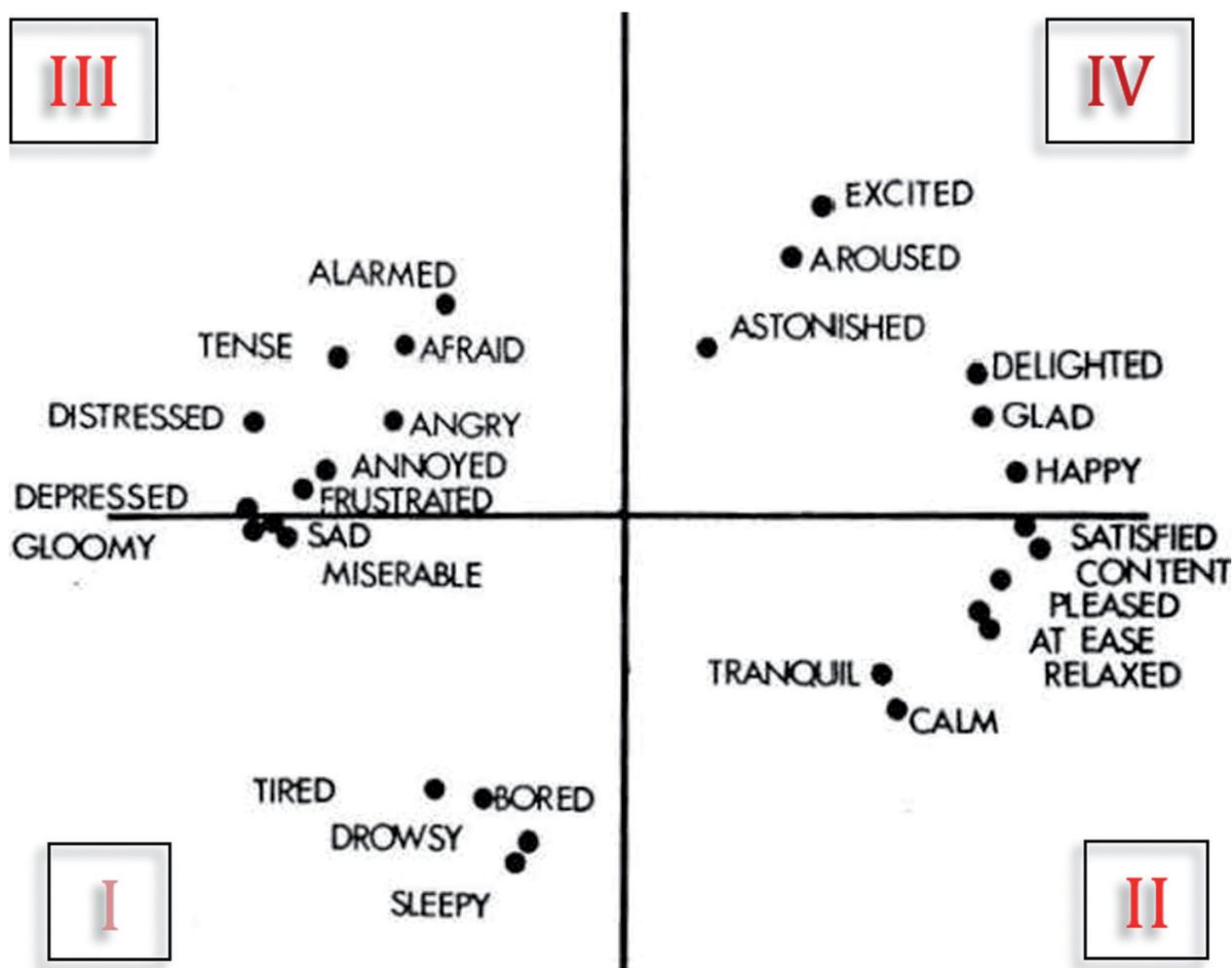


Figura 1: Os quatro quadrantes de Russell (1980, p. 1174) com diferentes estados de espírito (ou atmosferas) com base em gradações de estímulo (eixo Y) e valência (eixo X).

Os critérios para a seleção das canções populares brasileiras a serem trabalhadas levou em consideração variedade de gêneros e de conteúdos emocionais, com a análise de possíveis relações entre as letras das músicas e elementos musicais. O conteúdo programático não explicitado na letra, como o contexto de composição da canção, iconografia, a sugestão de imagens, etc. também motivou a escolha de algumas técnicas estendidas, como veremos mais à frente. Em seguida, as atmosferas de trechos da canção foram sugeridas pelos arranjadores e, dentro de ações exploratórias no contrabaixo, técnicas estendidas foram experimentadas, apresentadas e avaliadas por pares dentro da disciplina Seminário de Contrabaixo no Curso de Graduação da UFMG. A percepção dos resultados do ponto de vista apenas da recepção auditiva, sem considerar sua notação das partituras (TAGG, 2011, p. 12-14) foi levada em consideração na escolha final das técnicas estendidas. A delimitação instrumental dos arranjos está focada em três pequenas formações de câmara em que o contrabaixo acústico é protagonista: (1) contrabaixo sem acompanhamento; (2) contrabaixo auto acompanhado pela voz do próprio contrabaixista; (3) duos de contrabaixo com voz ou outro instrumento. A escolha das técnicas estendidas foi feita com base na tradição de sua utilização no repertório mais representativo e consolidado do instrumento ou, dependendo do caso, na criação de novas técnicas estendidas em função de suas necessidades. Em seguida, foram preparados *MaPAs* (*Mapas de Performance Audiovisuais*)² e *EdiPAs* (*Edições de Performance Audiovisuais*; BORÉM, 2016; BORÉM,

2014)³ dos arranjos, com a inclusão de fotogramas explicativos sobre a realização das técnicas estendidas, fornecendo uma notação mais clara para a leitura e performance dos arranjos. Ao mesmo tempo, os *MaPAs* e as *EdiPAs* cumprem também outro papel, ao prover uma ferramenta pedagógica para o ensino e aprendizagem destas técnicas. Fundamentadas em análises cinesiológicas (HALL, 2005; HAMILL e KNUTZEN, 2008), a descrição técnica dos movimentos envolvidos quanto à sua precisão, distinção, estabilidade e cognição (MAGILL, 2000; SCHIMIDT e WRISBERG, 2001) aumentam a precisão na realização destas técnicas estendidas por meio de exercícios educativos no contra baixo (LOPES, 2015; BORÉM, LOPES e LAGE, 2014).

Neste estudo, são apresentados excertos retirados de seis arranjos criados por nós, primeiro e segundo coautores do presente artigo. Comentamos agora trechos das letras das canções que inspiraram a relação texto-música nos arranjos. Em meio ao longo poema que escreveu para a letra da canção de *Canto pra minha morte* (1976), na qual divide a autoria com Raul Seixas, Paulo Coelho se imerge em uma ambiência triste e sem esperança (“...Não tornará a ouvir o som dos meus passos... A morte, surda, caminha ao meu lado...”). Mas ele parece sair momentaneamente do abatimento e da tristeza deste estado de espírito para a expectativa de uma possível relação amorosa (“...Com que rosto ela virá? Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer?...”). Esta mudança de atmosfera sugeriu, ainda que passageira, uma estimulação momentânea, mais animada, que se refletiu no arranjo, como será observado mais à frente.

A partir da ideia de Oduvaldo Viana Filho, que havia adaptado para a televisão o clássico grego de Eurípedes sobre o mito de Medeia, Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram a peça *Gota d'Água* (1975). Autor de ambas letra e música de *Basta um dia* (1975), Chico Buarque expressa a ambiguidade da protagonista que, motivada pela obsessão de um “amor”, mata seus próprios filhos por vingança. A canção, narrada na primeira pessoa, é permeada por atmosferas de valências negativas crescentes, em que pese alguns momentos de delírio sobre o amor impossível, mas que logo dá lugar ao sofrimento: “...E eu faço desatar a minha fantasia. Só um belo dia, pois se jura, se esconjura, se ama e se tortura, se tritura, se atura e se cura a dor na orgia da luz do dia...”.

A Rita (1965) é um samba de Chico Buarque no qual ele fala da separação de um casal ou, ainda, segundo Mota e Ribeiro (2014, p. 753), também poderia fazer alusão à perda das liberdades civis no Brasil, no ano anterior de sua composição, que ocorreu com o golpe militar: “...a “mulher” seria lida como o “Brasil ditador...”. Mas é aparente o ambiente da cultura popular que remete ao samba na letra e que inspirou o arranjo: “...Uma imagem de São Francisco e um bom disco de Noel... me deixou mudo um violão.”

A Ostra e o vento (1998), também de Chico Buarque, foi escrita como a canção tema do filme homônimo de Walter Lima Jr., que fala dos anseios de liberdade da filha de um fareleiro que vivia à beira do mar. A ambiência de tristeza, ansiedade e introspecção se refletem na letra (e que tem correspondência nos cromatismos da melodia): “Vai a onda, vem a nuvem... nem um barco, nem um peixe, cai a tarde... Pai, me deixa respirar o vento!... Enxuta, a concha guarda o mar no seu estojo...”.

A ambiguidade também permeia a temática de *Imagina* (1983), que tem letra de Chico Buarque de Hollanda e música de Tom Jobim. Mas aqui, a ambiguidade é de outra ordem e não tem o peso da temática de *Gota d'Água*. Prevalece na letra de Chico Buarque o ponto de vista puro e ingênuo das crianças, presente no folclore infantil brasileiro. Como ferramenta de controle dos adultos, temos aqui uma menção à superstição de que passar debaixo do arco-íris implica automaticamente em uma mudança de sexo, o que deve soar apavorante para a credulidade das crianças.

A malandragem carioca é abordada bem-humoradamente no jogo de palavras onomatopáicas das línguas portuguesa e francesa no samba *Pret-a-porter de tafeté* (1984), com letra de Aldir Blanc e música de João Bosco. Aqui, o mote é a disputa entre dois pretendentes por uma mulher sedutora, disputa na qual um dos dois possíveis amantes narra, provoca e se vangloria de suas influências: “Pagode em Cocotá, vi a nega rebolá num preta-porter de tafeté. Beijeí meu patuá. Oi, samba! Oi, ulalá! Mé carrefour, o randevú vai começá... Além de me empurrá, “kes que cé, tamanduá?”, purquá jê sui du Zanzibar... sou da Praça Mauá... encaçapo você...”. O clima de desafio e grande estimulação se reflete na larga tessitura da linha vocal, com suas linhas melódicas entrecortadas por grandes saltos e arpejos.

2. Técnicas estendidas no arranjo de *Canto para minha morte*

As técnicas estendidas do arranjo desta música tiveram como ponto de partida e inspiração a obra *B. B. Wolf* (DEAK, 1996) para contrabaixo e narrador (cuja parte do narrador geralmente é feita pelo próprio contrabaixista). O compositor norte-americano Jon Deak combina diversas técnicas estendidas do contrabaixo enquanto o narrador declama o texto na voz do lobo. Há uma passagem no texto que diz “...expressar sua essência. É simbiótico, sou eu e ele...”, e que se refere à complexa personalidade do protagonista – o lobo em extinção, vítima da perseguição do homem. Para refletir esta complexidade, Deak criou uma sequência com 5 técnicas estendidas consecutivas (*pizz.*, troca rápida para *arco*, batida com artelhos na faixa do contrabaixo, *arco* após o cavalete e *jeté*⁴ de notas indeterminadas), efeitos que devem ser superpostos à voz, como pode ser visto na Figura 2.

The image shows a musical score for the piece 'B. B. Wolf' by Jon Deak. It features a vocal line at the top and a bass line below. The vocal line contains the lyrics: "ow each o-ther to ex-press his es- sence. It's sym- bi - o-tic, It's me and". The bass line is annotated with five extended techniques, each circled in red: 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'Ribs Knuckles pizz.' (batida com artelhos), 'arco' (arco), and 'C.L.B.' (Cavalete). The score is marked with a box containing the number 55.

Figura 2: Sequência com 5 técnicas estendidas no contrabaixo superpostas à voz do contrabaixista na peça *B. B. Wolf* de Jon Deak.

Este modelo composicional serviu de inspiração para o arranjo de *Canto pra minha morte*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, instrumentado para contrabaixo, narrador/cantor contrabaixista e harpa. No arranjo, a letra da música é superposta a uma sequência que combina 4 técnicas estendidas (*col legno*,⁵ *col legno* atrás do cavalete, batidas na faixa do contrabaixo e *pizz. Bartók*⁶), que são condensadas em apenas um compasso (Figura 3). Esta concentração de técnicas em um curto espaço de tempo visa sublinhar a atmosfera assoberbada e de expectativa do protagonista, que pergunta, na primeira pessoa: “...Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer?...”.

The image shows a musical score for the song 'Canto pra minha morte'. It features three staves: a vocal line at the top, a double bass (Cb.) line in the middle, and a piano (Hp.) line at the bottom. The vocal line has lyrics: 'Com que Rou-pa'e la-vi-rá? Se-rá que'e-la vai dei-xar eu a-ca-bar o que'eu to-nho que fa-zer? Ou se'. The double bass line includes several annotations in red dashed circles: 'Col Legno atrás do cavalete', 'Bartók pizz.', 'Col Legno', and 'Batendo na lateral esquerda'. The piano line is marked 'marcato' and 'f'. The double bass line also has 'arco' markings.

Figura 3: Sequência de 4 técnicas estendidas no contrabaixo, superpostas à voz no arranjo da canção *Canto pra minha morte* de Raul Seixas e Paulo Coelho.

3. Técnicas estendidas no arranjo de *Basta um dia*

No arranjo para contrabaixo, voz e piano da canção *Basta Um Dia*, de Chico Buarque de Hollanda, a dramática atmosfera é realçada por grandes contrastes de instrumentação e dinâmica. Na palavra “fantasia”, que aparece duas vezes em seguida no arranjo (Figura 4), a voz percorre uma ampla tessitura com um arpejo que cobre o intervalo de uma 8ª + uma 6ª maior em direção ao agudo. Este gesto é reforçado pelo contrabaixo, que passa do timbre normal do *arco* com notas presas (c.19) para harmônicos naturais (c.20-22) e que, finalmente, repousa sobre um harmônico artificial ⁷ de 5ª justa na região agudíssima (c.23). Então, esta serenidade, que foi realçada por um *decrescendo* até um *pp*, é bruscamente interrompida por um *pizz. Bartók* no grave do contrabaixo em *ff* após uma *cesura* (notada com uma vírgula na partitura). Este súbito contraste de dinâmicas (*pp* para *ff*), timbres (harmônicos para um *pizzicato* percussivo) e registros (do super-agudo para o grave) sinaliza a retomada, pela cantora, da dramaticidade da canção de forte conteúdo político (“...se tortura, se tritura, se atura... minha agonia, toda a sangria, todo o veneno...”) e que se tornou altamente simbólica após ter sido censurada pelo governo militar.

The image shows a musical score for the song 'Basta Um Dia'. It features three staves: a double bass (Cb.) line at the top, a vocal line (Voz) in the middle, and a piano (Pn.) line at the bottom. The vocal line has lyrics: 'fan - ta - si - a fan - ta - si - a Só um be - lo di - a - Só um san - to di - a'. The double bass line includes annotations in red dashed circles: 'pizz. Bartok' and 'arco'. The piano line is marked 'arpejo lento' and 'p'. The double bass line also has 'pp' and 'ff' markings. The vocal line has 'mf' and 'pp' markings. The piano line has 'p' and 'ff' markings. The double bass line has 'p' and 'pp' markings. The piano line has 'p' and 'ff' markings. The double bass line has 'p' and 'pp' markings. The piano line has 'p' and 'ff' markings.

Figura 4: Técnicas estendidas no contrabaixo com grande contraste (registros, timbres e dinâmicas) criando ênfase dramática e articulação de seções no arranjo de *Basta Um Dia* de Chico Buarque de Hollanda.

4. Técnicas estendidas no arranjo de *A Rita*

Na segunda metade do século XX, o contrabaixo começou a ser utilizado como instrumento de percussão (TURETZKY, 1974; veja o capítulo 3, *The Bass as a drum*, p. 29-43), devido aos seus materiais construtivos, sua riqueza de timbres e amplo registro de frequências. Na introdução do arranjo do samba *A Rita*, de Chico Buarque de Hollanda, este potencial do contrabaixo foi explorado com a criação de técnicas variadas de percussão, para emular instrumentos típicos deste gênero musical brasileiro: a cuíca, o tamborim e o surdo, que envolvem efeitos como *glissando*, *rasgueado*⁸ e percussão com as pontas dos polpas dos dedos, como mostra a *EdiPA* na Figura 5.

Figura 5: *EdiPA* com técnicas estendidas do contrabaixo na emulação de instrumentos de percussão do samba no arranjo de *A Rita* de Chico Buarque de Hollanda.

5. Técnicas estendidas no arranjo de *A Ostra e o vento*

As imagens sugeridas pelo roteiro e direção cinematográfica de Walter Lima Jr. no filme *A Ostra e o vento* se refletem em palavras da letra da canção homônima de Chico Buarque (onda, mar, barco, peixe etc.) que, por sua vez, se refletem no arranjo por meio de técnicas estendidas que sugerem ambiências do mar (Figura 6). No efeito *seagull* (gaivota),⁹ o resultado é a articulação de uma série de *glissandi* descendentes, muito semelhantes ao canto desta ave marítima. Já o efeito de *corda molhada* emula a sonoridade de barcos ancorados em um cais, se balançando, efeito que foi utilizado pela primeira vez no Brasil pelo compositor Ernst Mahle no seu octeto para contrabaixos *Jangada de Iemanjá* (1988). Esta técnica estendida é obtida a partir do atrito estático resultante de uma forte fricção da crina sobre a corda, sem se alterar o ponto de contato na corda.

Figura 6: Técnicas estendidas do contrabaixo na emulação de ambiências do mar no arranjo de *A Ostra e o vento* de Chico Buarque de Hollanda.

6. Técnicas estendidas no arranjo de *Imagina*

No arranjo de *Imagina*, de Tom Jobim e Chico Buarque, a dualidade na letra (menino-menina, rapaz-moça) se mostra em uma dualidade entre as cordas I (corda Sol) e II (corda Ré). Esta dualidade reflete uma lateralidade simultânea de duas técnicas estendidas no contrabaixo: enquanto a mão direita do performer, em *arco*, realiza notas em *ponticello*¹⁰ na corda Ré, a mão esquerda, na corda Sol, deve realizar outra voz com a articulação *hammer on*¹¹ imediatamente seguida de um *slide*,¹² o que é mostrado no *MaPA* da Figura 7. O resultado gera duas vozes contrastantes: uma “feminina”, cujos agudos resultam do *ponticello*, e outra “masculina”, que se desenrola no registro médio-agudo, com a agressividade pontual da articulação de mão esquerda nos *hammer on* seguidos de *slides*. Esta simultaneidade de atmosferas contrastantes com a utilização de três técnicas estendidas buscou criar uma relação texto-música a partir da superstição do imaginário popular brasileiro captado por Chico Buarque: “...Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça? Vira... A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho, volta a ser rapaz...”.

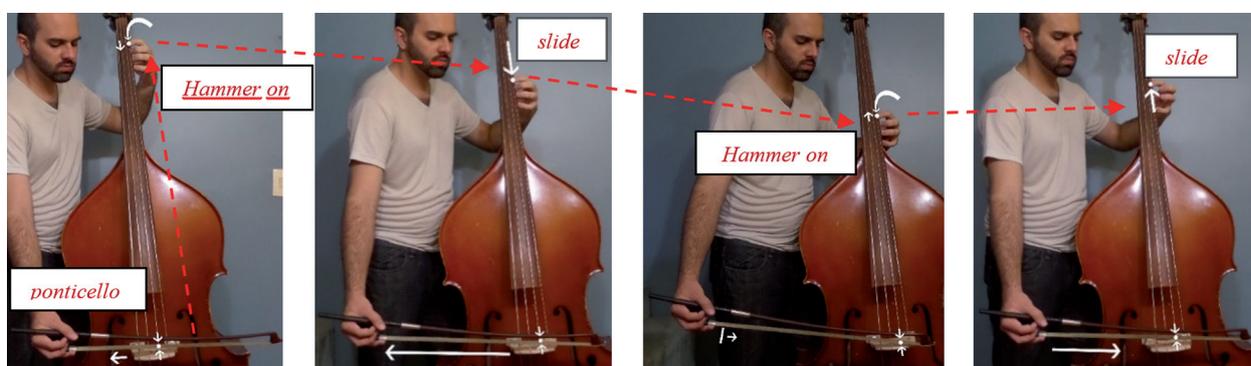


Figura 7: *MaPA* com combinação de técnicas estendidas de mão direita (*ponticello*) e mão esquerda (*hammer on* e *slide*) no arranjo de *Imagina*, de Chico Buarque e Tom Jobim.

7. Técnicas estendidas no arranjo de *Pret-a-porter de tafetá*

No arranjo de *Pret-a-Porter de tafetá*, de João Bosco e Aldir Blanc, o ponto de partida foi valorizar o universo da malandragem carioca na possível história de ciúmes em torno de uma mulher sedutora, o que ocorre por meio da encenação proposta aos músicos. Assim, no arranjo, o contrabaixista e a cantora devem incorporar os dois malandros e um estranhamento agressivo entre si. Este estranhamento entre os dois personagens desta cena imaginária é sugerido pelo próprio João Bosco na sua gravação da canção, quando adiciona a fala “...o que que há?” à letra original como uma exclamação de desafio: “...eu vi a nêga rebolá, num *pret-a-porter* de tafetá... o que que há?...”. Para facilitar a encenação, a partitura do arranjo contém descrições e orientações de gestos e estados de espírito a serem realizados pelos músicos. A *EdiPA* do excerto na Figura 8 mostra notações deste tipo no arranjo, como a superposição de orientações cênicas e técnicas estendidas no contrabaixo: *pizz.* de corda dupla, movimento de tronco, sussurro, abafamento de mão direita, *hammer on*, *pull off*,¹³ batida em arpejo descendente de *pizz.* e *glissando*.

The image shows a musical score for the song 'Pret-a-Porter de tafetá'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The score is annotated with various techniques and stage directions. Red dashed arrows point to specific moments in the music. Green dashed circles highlight specific bass techniques. The score includes lyrics in Portuguese: 'há? queé que há?', 'O queé que há?', and 'Be - jei meu'. The bass line features techniques such as 'thumb + middle finger', 'r.h. slap', 'muted', 'hammer on', 'pull off', 'arpejo descendente batido', and 'r.h. mute'. The vocal line includes directions like '(o cantor se vira subitamente para o contrabaixista)', '(sussurra e congela)', 'secco', and '(músicos se olham)'. The bass line also includes directions like '(o contrabaixista se vira subitamente para o cantor)', 'secco', and '(músicos se viram subitamente para a plateia)'. The score is marked with dynamics like 'pp' and 'f', and includes chord symbols like 'Em(7M)' and 'G 6'.

Figura 8: *EdiPA* contendo técnicas estendidas no contrabaixo e orientações cênicas para o contrabaixista e a cantora no arranjo de *Pret-a-Porter de tafetá*, de João Bosco e Aldir Blanc.

Conclusão

Na busca de uma integração entre as músicas erudita e popular, corroborando a visão de Robert (1995, p. 5) de que o contrabaixo acústico é como se fosse “muitos instrumentos em um apenas [...] um instrumento com diferentes personalidades”, propomos associar as tendências do contrabaixo *avant-garde*, representadas aqui pelas técnicas estendidas em arranjos, à comunicabilidade e conteúdos da canção popular, cujas letras e contextos composicionais inspiram e sugerem atmosferas imagéticas. Os exemplos apresentados neste trabalho objetivam tanto divulgar técnicas estendidas nos gêneros populares, quanto descrever o processo criativo de sua aplicação e, didaticamente, sua realização técnica. A utilização das ferramentas *MaPA* e *EdiPA* buscou explicitar, pedagogicamente, as relações entre texto, música e gestual e, também, diminuir as dúvidas que intimidam muitos performers diante da realização de técnicas estendidas.

O arranjo de *Canto pra minha morte* traz exemplos de um modelo composicional que combina diversas técnicas estendidas, refletindo a atmosfera agitada que se revela no texto da canção de Raul Seixas e Paulo Coelho. Esta linguagem é expandida no arranjo de *Pret-a-Porter de tafetá*, o qual, em adição à aplicação de diferentes técnicas estendidas, traz elementos cênicos realizados por ambos, cantor e contrabaixista. Já o arranjo da canção *Basta Um Dia* relaciona a técnica estendida do contrabaixo à dramaticidade dos recursos melódicos e vocais utilizados por Chico Buarque, enquanto que na releitura de *A Ostra e o vento*, as técnicas estendidas estão relacionadas à ambiência e à paisagem sonora da canção. No arranjo de *A Rita*, a instrumentação típica do gênero da canção original, o samba, se tornou um convite para a criação de técnicas que exploram as possibilidades percussivas do contrabaixo. Finalmente, no arranjo de *Imagina*, a dualidade do texto inspirou o desenvolvimento de um contraponto com duas linhas melódicas, ambas com técnicas estendidas, diferentes e simultâneas.

Notas

¹ A maioria dos autores diz que técnicas estendidas são aquelas não ortodoxas de um instrumento, mas Toffolo (2010) coloca o tempo nesta perspectiva, já que o conceito do que é convencional muda ao longo da história. Já Padovani e Ferraz (2011) colocam ênfase na atitude exploratória em contextos históricos, estéticos e culturais.

Atento principalmente à música do pós-guerras, Neubert (1982, p.v) fala da emancipação do timbre como revelador das técnicas estendidas.

- ² Um *MaPA* (*Mapa de Performance Audiovisual*) é uma representação esquemática da performance musical por meio de um fotograma (ou uma sequência de fotogramas), ao qual são superpostos sinais e símbolos indicativos de movimentos e direções de gestos na realização de práticas de performance (BORÉM, 2014, 2016).
- ³ Uma *EdiPA* (*Edição de Performance Audiovisual*) é uma partitura construída a partir de uma transcrição de um áudio de música, ao qual são sobrepostos *MaPAs*, ou seja, fotogramas com símbolos indicativos de práticas de performance, com indicações de movimentos ou direções de gestos, relacionando eventos textuais, musicais e imagéticos (BORÉM, 2014, 2016).
- ⁴ Nas cordas orquestrais, *jeté* é uma arcada em que a crina ricocheteia sobre a corda na mesma direção (“arco para baixo” ou “arco para cima”) com um resultado rítmico *non mesurato*.
- ⁵ Nas cordas orquestrais, *col legno* é uma arcada em que a vara do arco (e não a crina) toca (batendo ou esfregando) diretamente sobre a corda.
- ⁶ Nas cordas orquestrais, *pizz. Bartók* é um *pizzicato* muito percussivo em que a corda é tocada com mais força, de maneira a bater no espelho do instrumento.
- ⁷ Nas cordas orquestrais, o harmônico artificial é a técnica usada para se produzir sons agudos da série harmônica por meio de dois nós artificiais realizados com dois dedos (em vez de um nó realizado por um dedo e o outro pela pestana do instrumento), geralmente com o polegar e o dedo 3.
- ⁸ O *rasgueado* é uma técnica do violão na qual um acorde é arpejado rapidamente com a parte externa dos dedos e face das unhas.
- ⁹ No contrabaixo acústico, *seagull* (gaivota) é a técnica em que a forma de mão esquerda de harmônicos artificiais no extremo agudo realiza um *glissando* sobre uma corda (geralmente a corda Sol), da região aguda em direção ao grave, sem que se altere a distância entre os dedos que realizam o harmônico artificial (geralmente o polegar e o dedo 3).
- ¹⁰ O *ponticello* é a técnica obtida quando se realiza notas com o arco mais próximo ao cavalete, sem exercer muita pressão sobre as cordas (ROBERT, 1995, p. 36).
- ¹¹ *Hammer on* é a técnica obtida com uma forte batida do dedo da mão esquerda contra a corda e o espelho do instrumento, mantendo a pressão deste dedo sobre os mesmos, de forma que a nota seja audível (TURETZKY, 1989, p. 23).
- ¹² No contrabaixo, o *slide* é a técnica obtida quando se desliza um dedo da mão esquerda na corda a partir de uma nota em direção a outra nota, cujo resultado é um som contínuo com variação da frequência.
- ¹³ No contrabaixo, *pull off* é a técnica em que, logo após um *pizzicato*, outro *pizzicato* é articulado pela própria mão esquerda apenas com a retirada de um dedo que está pressionando a corda naquela posição.

Referências de texto

BORÉM, Fausto. *MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música*. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, 2016. p. 1-36.

_____. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: *Anais do 1º Congresso da TeMA*. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA, 2014. p. 100-108.

BORÉM, Fausto; LOPES, Leonardo; LAGE, G. M. Nancy de Bertram Turetzky: Cinesiologia e Prática Deliberada da Técnica Estendida Arco + Pizz. no Contrabaixo. *Revista Música Hodie*. v.14, n.2. Goiânia: UFG, 2014, p. 67-83.

HALL, Susan. *Biomecânica básica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2005.

HAMILL, J.; KNUTZEN, K. M. *Bases biomecânicas do movimento humano*. São Paulo: Manole, 2008.

LOPES, Leonardo. *Movimentos básicos na performance do contrabaixo: descrição e análise cinesiológica*. Belo Horizonte, 2015, 62f. Dissertação (Mestrado em performance). UFMG, Belo Horizonte, 2015.

MAGILL R. A. *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

MOTA, Graziela Borguignon; RIBEIRO, Patricia Ferreira Neves. Uma Análise semiolinguística da canção “A Rita” de Chico Buarque. In: *Anais do 18º Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2014. p. 747-756.

NEUBERT, Bernard David. *Contemporary Unaccompanied Double Bass Works: Na Analysis of Style, Performance Techniques and Notational Practices*. Austin, 1982. 104f. Tese (Doutorado em música e artes). University of Texas, Austin, 1982.

PADOVANI, José Henrique e FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance, *Música Hodie*, v.11 n.2, p. 11-35, 2011.

ROBERT, Jean-Pierre. *Les modes de jeu de la contrebasse: un dictionnaire de sons/Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds*. Paris: Editions Musica Guild, 1995.

ROSA, Alexandre Silva. *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2014 (e-book).

RUSSELL, James A. A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6. p. 1161-1178, 1980.

SCHMIDT, R. A.; WRISBERG, C. A. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. Trad. Ricardo Petersen. 2.ed. São Paulo: Artmed, 2001.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Trad. de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, n. 23, p. 7-18, 2011.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: ANPPOM, 20, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2010, p. 1280-1285.

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary Contrabass*. Los Angeles: University of California Press. 1974.

_____. *The Contemporary Contrabass*. New and Revised Edition, Los Angeles: University of California Press, 1989.

Referências de partitura

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *A Ostra e o vento*. Arranjo para voz, contrabaixo e piano de Fausto Borém. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2012.

_____. *A Rita*. Arranjo para voz, contrabaixo e piano de Fausto Borém. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2012.

_____. *Basta um dia*. Arranjo para voz, contrabaixo e piano de Fausto Borém. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2012.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. *Pret-a-porter de tafetá*. Arranjo para voz e contrabaixo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2015.

DEAK, Jon. *B.B. Wolf*. Nova York: Carl Fischer, 1996. (Partitura para contrabaixo sem acompanhamento).

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. *Imagina*. Arranjo para contrabaixo, voz do contrabaixista e harpa de João Paulo Campos. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2014.

MAHLE, Ernst. *Jangada de Iemanjá*. Octeto para contrabaixos. Piracicaba: Manuscrito do compositor, 1988.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Canto para Minha Morte*. Arranjo para contrabaixo, voz do contrabaixista e harpa de João Paulo Campos. Belo Horizonte: Edição do arranjador, 2016.

Referências de áudio

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. A Ostra e o vento. In: *As Cidades*. [s.l.]: BMG, 1998 (Faixa 4 do CD de áudio).

_____. A Rita. In: *Chico Buarque de Hollanda*. [s.l.]: RGE, 1965 (Faixa 3 do LP).

_____. Basta um dia. In: *Meus caros amigos*. [s.l.]: Phonogram, 1976 (Faixa 4 do lado B do LP).

BOSCO, João; BLANC, Aldir. Pret-a-porter de tafetá. In: *Gagabirô* [s.l.]: Barclay, 1984 (Faixa 3 do lado A do LP).

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. Imagina. Intérpretes: Djavan e Olivia Byington. In: *Para Viver um Grande Amor...* [s.l.]: CBS, 1983. (Faixa 6 do Lado A do LP).

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Canto para Minha Morte. In: *Raul Seixas: Há 10 Mil Anos Atrás*. [s.l.]: Phillips, 1976. (Faixa 1 do CD de áudio).

Fausto Borém - Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo e diversas universidades nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical), tendo publicado dezenas de artigos sobre práticas de performance nas músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonetti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão.

João Paulo Campos - Mestrando em Contrabaixo na Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve pesquisa sobre música brasileira e técnicas estendidas no contrabaixo junto ao grupo de pesquisa PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), coordenado pelo Prof. Fausto Borém. Atuou por mais de dez anos como músico popular. Na UFMG, integrou a Orquestra Sinfônica da Escola de Música e é membro do Grupo de Contrabaixos da UFMG. Participou de máster classes com contrabaixistas de todo o mundo, como Paul Ellison, Mark Morton, Frank Proto, Volkan Orhon, Yuan Xiong Lu, Marcos Machado, Ana Valéria Poles, Sérgio Oliveira, Sonia Ray e Valdir Claudino. Atualmente, atua como Contrabaixista Concertino na Orquestra Sinfônica de Betim e como Contrabaixista Principal na Orquestra de Câmara Multiplayer. Publicou artigos sobre o contrabaixo no Brasil e no exterior. Publicou, juntamente com Fausto Borém, a edição de performance da *Lição n.5* (1838) de Lino José Nunes.
