

PARTE B: ARTIGO

**IMPROVISAÇÃO AO CONTRABAIXO ACÚSTICO COM USO DE ARCO
NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA INSTRUMENTAL (MPBI):
ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E PERFORMANCE**

Introdução

Este artigo trata da improvisação ao contrabaixo acústico na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI) com uso de arco e da discussão sobre estratégias de estudo e *performance* para a execução desta improvisação.

O contrabaixo acústico dispõe de grande potencial tanto na prática da música de concerto (com orquestra, como solista, em música de câmara entre outros) como para a atuação como instrumento de música popular (MPB, jazz, música afro-cubana entre outros). É justamente no seu uso na música popular que a improvisação se torna parte fundamental de sua participação em arranjos e composições. Sua versatilidade é, em parte, justificada tanto pela adaptação a diferentes estilos musicais quanto à exploração do uso do arco e do *pizzicato* (cordas dedilhadas), que ampliam as possibilidades de uso do instrumento e estimulam tanto *performers* como compositores a se dedicarem ao contrabaixo.

Para abordar o uso do arco na improvisação em música popular, optou-se pelo MPBI - Música Popular Brasileira Instrumental como modelo de aplicação das possibilidades de emprego do arco. A MPBI, conhecida por jazz brasileiro, é um gênero musical que estabelece um diálogo entre uma musicalidade brasileira com o jazz norte-americano que se revela nas composições e principalmente nas improvisações de acordo com o estudo de Piedade (2005). Dentre as diferentes expressões de música brasileira que dialogam com o jazz como a música nordestina, este trabalho estará focado nas versões instrumentais do repertório de bossa nova, buscando evidenciar particularidades deste estilo através da compreensão dos improvisos de diferentes artistas do gênero e verificar como essas características podem ser aplicadas na utilização do arco e na elaboração de solos improvisados.

No jazz brasileiro, o contrabaixo acústico possui atribuições semelhantes a sua utilização no jazz norte americano no que tange a técnica instrumental e a sua função. É parte integrante da seção rítmica onde desenvolve tanto a função de acompanhador quanto a de solista nos momentos reservados para tal finalidade. Neste contexto, ocorre o predomínio do uso da técnica de *pizzicato* (cordas dedilhadas), técnica que teve um desenvolvimento significativo ao longo do século XX no meio jazzístico (BORÉM e SANTOS, 2002, p. 03). Por outro lado, Goldsby (2002, p. XII) afirma que a evolução do contrabaixo no jazz está relacionada também à experimentação e aplicação de diferentes técnicas como, por exemplo, a utilização da técnica de arco da música de concerto com elementos da improvisação jazzística.

Sendo a forma de utilização do arco determinante na qualidade da produção sonora, o conhecimento dos processos envolvidos deve ser objeto de atenção e estudo por parte dos contrabaixistas que optam pelo seu uso na improvisação. Porém, grande parte da literatura disponível no Brasil e no exterior sobre o uso do arco (materiais pedagógicos, artigos em periódicos e em revistas especializadas) é direcionada para músicos que atuam na prática da música de concerto e, embora tenham sua relevância pedagógica, não lidam com a questão da improvisação. Outra parte da literatura disponível, justamente a que lida com a utilização do arco na improvisação, foi elaborada a partir do olhar de instrumentistas do jazz norte americano, na qual é ainda insuficiente na abordagem de aspectos fundamentais desta técnica.

No Brasil, observa-se uma carência de produção acadêmica que discute o desempenho do contrabaixo no uso na música popular e que apresentem propostas de estudo para o contrabaixo na MPBI. Embora haja um número crescente de publicações que têm promovido avanços na área pedagógica ligada ao contrabaixo no Brasil como os trabalhos de Ray (2001), Borém e Santos (2002) e Negreiros (2003), a produção acadêmica que aborda especificamente o contrabaixo na música popular apresenta, até o momento, apenas três dissertações como os trabalhos de Guedes (2003), Carvalho (2006) e Souza (2007) na qual nenhum deles discute especificamente a questão do desempenho do contrabaixo na MPBI.

De acordo com Guedes (2003), muitos pesquisadores da música popular brasileira buscam referências em outros campos. É para a produção sobre a música de concerto, que costumam se voltar os pesquisadores da música popular em busca de referenciais teóricos. (GUEDES, 2003, p.09).

A presente pesquisa, mais do que buscar em outros campos os referenciais teóricos da música de concerto, oferece uma oportunidade de integrar o conhecimento típico de uma área com outra, pois a utilização do arco é prática indispensável para instrumentistas de cordas friccionadas no repertório de música de concerto, que parte de uma tradição que consolidou tais instrumentos como sendo executados principalmente com arco. Isso justifica a grande familiaridade que o instrumentista que atua neste contexto tem com a técnica de arco cuja preparação técnica encontra-se respaldada por uma quantidade significativa de referências que visam o aprimoramento desta expertise.

Uma das características que envolvem o estudo do contrabaixo na música de concerto é o planejamento do arco, especificando detalhadamente a maneira a qual o arco deve se movimentar de acordo com as necessidades musicais. Consiste numa prática atenta, procurando identificar possíveis problemas e solucionando-os através de diferentes estratégias, como a prática em andamento lento, com aumento gradual do tempo; repetição de

passagens, que apresentam maiores dificuldades em diversas variações de tempo e métrica; busca pela memorização de seqüências mais complexas, estudo prévio de dedilhados e arcadas, organização do estudo de fraseado, entre outros.

Na MPBI a improvisação é realizada, geralmente, sem o benefício de um planejamento anterior tão detalhado como na música de concerto. A forma com que a interpretação vai assumir será decidida pelo músico de modo pré-estruturado, balizado nas convenções do estilo e na estrutura de cada composição, mas que não possibilita o planejamento do uso do arco com detalhamento. Este aspecto requer do executante um conhecimento prévio que envolve a técnica instrumental, questões teóricas como harmonia, formação de escalas e arpejos e conhecimento estilístico, que serão combinados durante o desempenho. Neste sentido, o domínio do arco, e pelo menos alguns recursos básicos tem que estar consolidados de forma que o improvisador possa preparar o seu arco rapidamente e com eficiência.

Tendo dedicado e direcionado a vida profissional, acadêmica e artística à MPBI, percebi que muitas das limitações que encontrei em *performances* que envolvem a improvisação com o uso do arco se deram, principalmente, pela limitação técnica. Foi possível perceber também que o estudo da técnica de arco na MPBI é assunto pouco discutido por contrabaixistas que exercitam essa prática musical tanto no meio informal quanto no meio acadêmico. Por isso, ao discutir o uso do arco na improvisação ao contrabaixo na MPBI, este trabalho busca a ampliação de informações sobre o tema, de forma a contribuir para a efetividade da *performance* musical de improvisações, com uso de arco.

Para Ray (2005), a efetividade e o êxito de uma *performance* musical está ligada à profundidade e à maneira pela qual o *performer* associa o estudo, dentre outros aspectos, com a técnica e o texto musical. Guedes (2003) se refere aos instrumentos musicais com olhar de investigador: aquele que procura problemas, que sugere hipóteses, explica aspectos da prática musical segundo parâmetros da metodologia científica. Pensando desta forma o instrumentista/pesquisador pode ser beneficiado na busca por excelência, na medida em que o torna mais consciente de sua práxis, através da discussão de dados empíricos em confronto com as teorias que possam ajudar a compreender e ampliar as possibilidades de uma *performance* musical ao contrabaixo envolvendo a técnica de arco e a improvisação na MPBI.

No que tange ao papel dos *performers* musicais, a busca pelo equilíbrio entre produção artística e produção bibliográfica tem o potencial de alcançar um nível de excelência em uma execução instrumental, através da reflexão e discussão. Além disso, a respectiva documentação desta experiência pode ser dividida com outros artistas e pesquisadores da área,

ao oferecer os fundamentos teóricos, técnicos e interpretativos necessários para o constante desenvolvimento desta atividade. Deste modo, procura-se aqui explicitar o conhecimento tácito e organizar o conhecimento científico, buscando estabelecer uma integração entre as práticas da música de concerto e da música popular, visando o desenvolvimento de estratégias de estudo através de elementos mais definidos.

Assim, este trabalho pretende ampliar o conhecimento sobre literatura específica para o contrabaixo na música popular e expandir as pesquisas sobre o contrabaixo no Brasil, que ressalte os aspectos específicos da música popular brasileira na sua vertente instrumental. O produto final de toda a pesquisa realizada no curso de Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás está organizado em duas partes principais: A) O registro da produção artística relacionada ao tema, bem como o encarte da gravação do recital de defesa e B) Artigo Científico discutindo o tema central da pesquisa, organizado em três partes principais: 1) Revisão de literatura sobre o uso do arco em cordas friccionadas; 2) A improvisação na MPBI e 3) Estratégias de estudo para a improvisação ao contrabaixo, com uso de arco na MPBI.

1 REVISÃO DE LITERATURA SOBRE O USO DO ARCO NAS CORDAS FRICCIONADAS ORQUESTRAIS

Nesta primeira parte do artigo será apresentada uma revisão da literatura sobre o uso do arco nos instrumentos de cordas friccionadas. Sobre o assunto, diversos tipos de literatura puderam ser identificados: história, evolução e formas de uso do arco aplicáveis em diferentes tipos de música; aqueles gerados por instrumentistas dedicados à didática dos instrumentos de cordas friccionadas como o violino e o contrabaixo, e aqueles gerados por instrumentistas que utilizam o arco na prática jazzística.

Diante de uma quantidade significativa de referências sobre o assunto em inglês e português, foram selecionados os materiais que abordam questões gerais sobre o arco passíveis de serem aplicados na improvisação. Os materiais consultados são de formatos diversos: dissertação de mestrado, artigo publicado em anais de congresso, materiais didáticos e fontes audiovisuais. A revisão está organizada da seguinte forma: 1) história e evolução do arco nos instrumentos de cordas friccionadas, 2) o uso do arco no contrabaixo acústico, 3) o uso do arco na improvisação jazzística (em geral) e 4) o uso do arco na improvisação jazzística ao contrabaixo.

De acordo com Dourado (1999), o arco é a peça fundamental para produção de som nos instrumentos de cordas friccionadas cuja técnica é um foco de preocupação constante por parte de instrumentistas, devido a uma série de peculiaridades em seu manuseio. O conhecimento sobre a evolução do arco é fundamental para o estudo de um instrumento de cordas friccionadas, pois contribui para uma interpretação fundamentada e para a familiarização do executante com as particularidades das diferentes tradições do uso do arco.

A evolução do arco é concomitante à evolução dos diferentes instrumentos de cordas friccionadas, evolução esta que têm implicações, tanto filosóficas quanto históricas da sociedade ocidental. Está relacionada também a uma série de transformações físicas (silhueta côncava, quase retilínea ou convexa), mecânicas (controle de tensão da crina) e de fabricação (uso de diferentes tipos de madeiras ou materiais sintéticos como a fibra de vidro).

Esta evolução proporcionou uma ampliação das possibilidades de utilização do arco que levaram os intérpretes a experimentação de novos sons. Tal fato fez com que surgissem diferentes tradições do uso do arco, de diferentes nacionalidades, ainda passíveis de influências externas e condicionamentos de cada cultura. Essa miscigenação de tradições do uso do arco resultou em uma diversidade de termos técnicos com diferentes nomenclaturas referentes ao seu manuseio. A maneira a qual o arco será manuseado tem relação, portanto,

com o conhecimento de estilos de época e das necessidades de uma determinada composição. Para se ter uma idéia da amplitude das tradições do uso do arco, Dourado (1999) apresenta 13 mapas das mais variadas tradições (organizados em árvores genealógicas), mais de 310 verbetes sobre expressões relacionadas aos golpes de arco em italiano, francês, alemão e inglês, com explicações e referência a exemplos do repertório.

O arco moderno possui dois grupos principais: a modalidade francesa que é utilizada no violino, na viola, no violoncelo e no contrabaixo cuja empunhadura é acima do arco (*overhand*) e a modalidade Dragonetti (derivado do contrabaixista Domenico Dragonetti, popularmente conhecido por arco alemão) com a empunhadura por baixo do arco (*underhand*), semelhante ao utilizado pelos instrumentos da família da viola da gamba.

As principais tradições do uso do arco na modalidade francesa são a franco-belga e russa. A escola franco-belga é a mais empregada no mundo e a que tem como características básicas o trabalho do dedo indicador em contato com a vareta e o polegar em direção oposta ao dedo médio, com a crina com razoável tensão e com a vareta ligeiramente inclinada em direção ao executante. A escola russa tem como características uma flexibilidade do pulso e ação coordenada do braço e antebraço, com a crina não muito tensa, deslizando perpendicularmente a corda.

Atenção especial é dada ao arco de contrabaixo devido aos dois modelos de arco empregados (francesa e Dragonetti), onde cada modelo adota técnicas de execução diferentes e que divergem quanto à forma de sustentação, resultado sonoro, construção e aparência física. A modalidade francesa de arco utilizada no contrabaixo é executada como uma adaptação das escolas franco-belga e russa e que favorecem aspectos como a pressão do arco sobre a corda e alguns golpes de arco.

A modalidade Dragonetti possui duas vertentes: uma utilizada em algumas regiões da Alemanha onde a primeira e segunda articulações do polegar são apoiados perpendicularmente sobre a vareta, com o dedo indicador e médio quase apoiando suas pontas na parte superior da vareta. Esta característica favorece os golpes conhecidos como “sobre a corda” que exige maior velocidade do arco, porém dificulta os golpes que exigem saltos ágeis, rápidos e precisos. A outra vertente que é bastante difundida em todo o mundo que emprega o polegar lateralmente, apoiando longitudinalmente sobre a vareta e com o dedo indicador e médio colocados quase que opostas ao polegar. Esta vertente facilita o movimento do arco com um mínimo de movimento do braço e antebraço auxiliando os golpes rápidos.

Independente da escola e do modelo de arco ou instrumento, o movimento do arco obedece a dois movimentos básicos; horizontal (deslizar a crina sobre a corda) e vertical (peso

do arco na corda). O movimento horizontal, o elementar vai e vêm do arco, é elaborado a favor do ritmo e ao comprimento limitado da crina, resultando na necessidade de mudança de direção. No entanto, essa movimentação linear é acrescida de uma alteração do ângulo do arco em relação ao cavalete em grau suficiente para conduzi-lo a outra corda no momento da mudança. Fatores secundários como a tensão da crina, uso do quadrante utilizado entre outros fatores, influenciam no resultado sonoro, mas obedecem a princípios comuns e elementares. Os princípios comuns e elementares nos diversas formas de manuseio do arco nos instrumentos de cordas friccionadas dão a possibilidade de estabelecer parâmetros comuns à utilização do arco em situações diversas.

No entanto, diante de uma diversidade de técnicas e terminologias, a familiaridade com as diferentes tradições estilísticas e suas nomenclaturas, pode colaborar para uma consolidação de uma execução de acordo com as necessidades culturais e de seu tempo. Dourado (1999) defende uma mescla das expressões técnicas e idiomáticas de modo a assumir outra identidade em determinado contexto musical.

A publicação de Salles (1998) tem a preocupação de somar esforços para uma consolidação de uma tradição violinística brasileira do uso do arco, além do esclarecimento de questões mais específicas sobre seu uso no violino, sobretudo o embasamento teórico. O problema central do trabalho está na grande quantidade de golpes de arco na execução dos instrumentos de cordas e na falta de um consenso por parte de professores, instrumentistas e maestros em relação às nomenclaturas.

Seu trabalho consiste na comparação de três escolas de violino (Salles, Flesch e Galamian) para propor uma quarta que julga mais adequada para o emprego no Brasil, através da adição de idéias próprias com os predecessores, na tentativa de padronização da nomenclatura dos golpes de arco e seu uso correto na música brasileira. Como um guia prático, há orientações quanto à execução dos golpes de arco, as respectivas marcações gráficas e notas direcionadas a instrumentistas, compositores e maestros.

De acordo com Salles (1998), o ponto importante a ser esclarecido diz respeito ao conceito de arcada e golpes de arco. A arcada está relacionada à direção, ao movimento de ir e vir do arco que define onde cada nota deve ser executada para cima ou para baixo, mas que não tem relação com a acentuação, articulação e sonoridades. A arcada para baixo tem por característica ser mais “pesada” em comparação à arcada para cima. Este aspecto favorece a acentuação e, por isso mesmo, a utilização da arcada para baixo nos tempos fortes e a arcada para cima nos tempos fracos, embora este fato varie de acordo com a época, repertório e interpretação.

O golpe de arco, por sua vez, significa um movimento composto para uma determinada acentuação e articulação que resulta em uma sonoridade específica. Os golpes de arco proposto por Salles (1998), que julga ser apropriado para a utilização no Brasil e que servem como sugestões para padronização da nomenclatura brasileira são o *Legato*, *Son Filé*, *Detaché*, *Martelé*, *Spiccato*, *Sautillé* e *Ricochet*.

A autora organiza ainda os golpes de arco por arcada, através de categorias como arcadas longas (*Legato*, *Detaché*, *Son Filé* e variantes); arcadas curtas (*Martelé*, *Staccato* e variantes) e arcadas “fora da corda” (*Spiccato*, *Sautillé* e variantes) podendo ser ainda divididas em sete famílias: Lisas, Flexionadas, Marteladas (estas consideradas como fundamentais, pois dela depende a perfeita técnica de arco), Jogadas inconscientes, Jogadas conscientes, Mistas (são dependentes das arcadas fundamentais) e Bizarras.

Para Salles (idem), o arco é como o “pulmão” do violino cujo fôlego é o elemento ativo da execução. Por isso mesmo, é uma ferramenta que necessita de treino constante, de um estudo aprofundado da técnica e do conhecimento amplo dos aspectos relacionados à mesma, fato que vai exigir de grande vontade por parte do instrumentista em dominá-lo.

Embora o movimento do arco tenha parâmetros comuns e elementares, o aprofundamento da técnica de arco se justifica por ser o elemento fundamental na produção do som nos instrumentos de cordas friccionadas. Diante da diversidade que envolve o manuseio do arco (tradições do uso do arco, golpes de arco, nomenclaturas, termos técnicos entre outros), a manipulação do arco está relacionada com as necessidades do repertório em conjunto com seus aspectos culturais, sendo possível, portanto, uma organização dos golpes, arcadas e nomenclaturas mais adequados a um contexto musical.

1.1 - O uso do arco no contrabaixo acústico

A revisão de literatura sobre a utilização do arco no contrabaixo acústico tem por objetivo apresentar fundamentos básicos da técnica de arco ao contrabaixo a partir da visão de pedagogos do instrumento, destinados a prática da música de concerto.

O contrabaixo é o único instrumento da família do violino que possui duas modalidades de arco em uso (francesa e Dragonetti). Cada modalidade exige uma técnica específica, mas que do ponto de vista fisiológico, ambos têm seus movimentos controlados pelo mesmo grande músculo, o grande dorsal (*latissimus dorsi*). A escolha de um modelo ou outro é uma questão de preferência, pois ambos os modelos permitem produção sonora com qualidade embora apresentem particularidades quanto à facilidade de determinados golpes.

Como nos outros instrumentos de corda, o arco no contrabaixo se movimenta horizontalmente em torno das cordas, da esquerda para a direita ou arco para baixo (representado pelo símbolo ▣) e da direita para a esquerda ou arco para cima (representado pelo símbolo ▽) cuja qualidade sonora é determinada pela combinação entre a velocidade, o peso e o ponto de contato. O potencial sonoro do instrumento está localizado no trecho que corresponde o final do espelho e o cavalete (dividido em quadrantes) e que apresenta uma variedade de timbres e recursos dependendo do quadrante em que o arco está em contato com a corda (NEGREIROS, 2003).

O ponto de contato da corda tem em relação à cor sonora e com a intensidade do som. Quanto mais próximo do cavalete resultará em mais volume de som além da possibilidade de efeitos como *sul ponticello*¹ que resulta em um som “fino”, “anasalado” e “brilhante”. Tocando mais próximo do espelho, se obterá uma sonoridade menos intensa, mais velada como também a realização de efeitos especiais como *sulla tastiera*² resultando em um timbre mais “doce” e “suave”. Entende-se também por ponto de contato a região do arco que toca a corda no momento da execução podendo se dividir em duas, três ou mais partes: metade superior, metade inferior, meio, ponta, talão, etc.

A combinação entre a velocidade do arco e o peso influencia na articulação, dinâmica, efeitos especiais e na escolha do golpe de arco a ser utilizado. Os fatores básicos da articulação estão relacionados à menor velocidade do arco no *legato* e maior velocidade nos diferentes tipos de *stacatto* (quanto mais curta a nota maior a velocidade). Para uma nota com mais intensidade, maior a velocidade do arco e peso do braço, assim como para uma nota com menor intensidade, menor a velocidade do arco e peso do braço. Para a obtenção de efeitos sonoros também é considerado a combinação da velocidade do arco e a pressão na corda como, por exemplo, na obtenção de um som *flautato*³ e de harmônicos, a velocidade do arco é rápida, porém sua pressão sobre a corda é mínima. A região do arco a ser utilizada também é determinante para a execução dos vários golpes de arco como o *Martelé* (região superior do arco) e *Spiccato* (região onde o arco se equilibra na metade inferior). (FERREIRA e RAY, 2006).

De acordo com Bradetich (1998) é importante manter o braço do arco relaxado e próximo ao corpo, com cotovelo flexível, manter o arco no mesmo ponto da corda do talão a ponta (exceto quando trabalha em conjunto com a mão esquerda), encontrar o melhor ponto

¹ Perto do cavalete (DOURADO, 1998).

² Golpe com a crina sobre o espelho do instrumento (DOURADO, 1998).

³ Efeito semelhante a um instrumento de sopro com a utilização de pouca pressão da crina sobre a corda e maior velocidade do arco (DOURADO, 1998).

de ressonância da colocação do arco na corda e trabalhar uma mudança sutil de arcada. Para o movimento do arco para baixo, o talão se movimenta levemente para baixo e para o arco para cima, a ponta se movimenta levemente para baixo.

Para McTier (1992), na produção do som com o arco também importante considerar que cada corda deve ter um tratamento individual devido às diferenças de espessura entre elas. Por isso mesmo, para manter o equilíbrio de intensidade do som entre as cordas, é necessário utilizar mais peso e menos quantidade de arco quanto mais espessa a corda for. Outros pontos importantes são o ponto de contato mais adequado para notas longas (próximo ao cavalete) e para notas curtas (próximo ao espelho) e a utilização de resinas para arco (breu) que proporcionam um som menos “arranhado”.

De acordo com Streicher (1977), atenção deve estar voltada também para os diferentes pontos de contato do arco em toda a sua extensão como, por exemplo, o uso do arco inteiro (*full bow*), metade inferior do arco, metade superior do arco, além de três pontos de contato (talão, meio e ponta). Estas observações reforçam a prática de diferentes pontos de contato do arco, que pode ser aplicado de acordo com o ritmo ou do contexto melódico. O autor considera também que a mudança de corda com o arco deve ser um aspecto a ser cuidadosamente preparado, para que a mudança seja imperceptível. Para tal, é necessária uma preparação que deve acontecer um pouco antes da mudança de corda, um ligeiro movimento do talão feito pelo polegar e dedo anelar para alcançar a corda seguinte.

A publicação de Trumpf (1986) trabalha exclusivamente oito estilos diferentes de golpes de arco: *détaché*, *legato*, *staccato*, *portato*, *martelé*, *spiccato*, *sautillé* e *ricochet* na qual o autor faz considerações sobre cada um. Para que tais golpes sejam trabalhados, há nove estudos para contrabaixo onde os golpes podem ser utilizados um por um ou combinados entre si. O autor destaca também a utilização dos diferentes pontos de contato do arco (meio, ponta e talão) com a observação de que cada ponto de contato requer apropriada combinação de peso do braço e velocidade para garantir a qualidade sonora.

Os estudos para contrabaixo (estudos melódicos e estudo de escalas) como as publicações de Sturm (1963), Lee (1957), Slama (1957) e Schwabe (1948), apresentam diferentes combinações de arco (golpes e arcadas), ritmos e articulações. Por outro lado, estas publicações não apresentam indicações do ponto de contato da corda, ponto de contato do arco, somente algumas indicações de dinâmica, acentuações, posição da mão esquerda e digitações. Para Trumpf (1986), todos esses fatores devem ser do conhecimento do contrabaixista, ou seja, deve ser subtendida a maneira a qual o arco seja manipulado para uma determinada finalidade.

Portanto, os fundamentos básicos da técnica de arco apresentados nesta breve revisão de literatura, são aspectos que devem estar subtendidos na execução do contrabaixista. Embora a revisão foque o aspecto técnico a partir da visão de pedagogos do instrumento direcionados a música de concerto, o mesmo pode ser considerado como fundamentos básicos da técnica de arco de forma geral, independente do contexto musical a ser aplicado.

1.2 - O uso do arco na improvisação jazzística (em geral)

Um olhar inicial na literatura sobre o assunto revelou que o pouco material que relaciona o uso do arco na improvisação está em língua estrangeira e na forma de material pedagógico. Na revisão do material disponível, foram enfatizados os aspectos mais relevantes, pois somente alguns dos trabalhos dão uma mostra mais aprofundada sobre o tema. Entre os instrumentos de cordas friccionadas, o violino e o contrabaixo são os mais representativos na utilização do arco em solos improvisados. A viola e o violoncelo, por serem pouco representativos na improvisação jazzística, raramente são citados na literatura sobre o assunto. Por isso mesmo, nesta revisão da literatura sobre o uso do arco na improvisação jazzística, há um destaque sobre sua utilização no violino. Sobre o uso do arco na improvisação ao contrabaixo, haverá um tópico específico.

A utilização do arco na improvisação em *performances* jazzísticas tem sua gênese nas primeiras décadas do século XX, com o uso do violino em grupos de *ragtime*⁴. No entanto, foi na era do *swing*⁵, a partir de violinistas como Joe Venutti, Stephane Grappelli, Stuff Smith e Eddie South, que o arco ganhou destaque em sua utilização em solos improvisados. Joe Venutti é considerado o pioneiro na improvisação ao violino com o uso do arco cujas gravações com o guitarrista Eddie Lang inspiram a tantos outros violinistas de jazz. (KIRCHNER, 2005).

Na era do *jazz fusion*⁶, violinistas como Jean-Luc Ponty, Joe Kennedy, Michal Urbaniak também se destacam pela improvisação com uso arco e pela utilização de instrumentos elétricos adicionados de efeitos semelhantes aos utilizados na guitarra elétrica (KIRCHNER, 2005). Dentre os artistas citados, Ponty tem papel preponderante na cena

⁴ É o gênero musical norte-americano, precursor do jazz que teve seu pico de popularidade entre os anos 1897 e 1918 (KIRCHNER, 2005).

⁵ Vertente do jazz norte americano que se desenvolveu na década de 30. É um estilo dançante que foi a forma dominante da música popular americana no período compreendido entre 1935 até 1945 (KIRCHNER, 2005).

⁶ Estilo de jazz executado principalmente com instrumentos eletrônicos que combina elementos de diferentes estilos musicais como o rock e o funk (KIRCHNER, 2005).

violinística do jazz que no início dos anos 60, por chamar a atenção da crítica especializada por conseguir tocar o violino com o fraseado e a energia de um saxofone (BEZERRA, 2001).

Alguns materiais didáticos direcionados para o estudo da improvisação em instrumentos de cordas friccionadas, como as publicações de Venutti (s.d), Thomson (1990), Abell (2001), Norgaard (2000, 2002, 2005, 2008) e Kliphuis (2008), apresentam diretrizes que servem de subsídios para o estudo do arco na improvisação jazzística. A publicação de Venutti (s.d) é a que melhor sintetiza tais diretrizes e que versa de forma mais aprofundada sobre o assunto.

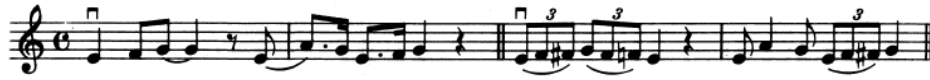
Para Venutti (s.d), é importante conhecer as formas elementares de síncopes, que devem ser executadas com golpe de arco rápido, com movimento curto com o uso de apenas 20 cm de ponta do arco. Os primeiros exercícios para o estudo de síncopes é direcionado para que o estudante se concentre apenas na mão direita, com a execução de apenas uma nota, sem vibrato, sem força excessiva de modo a não “esmagar” o som e para que se tenha a flexibilidade necessária do braço direito para uma boa execução rítmica. Posteriormente, os mesmos ritmos são combinados com a escala maior cuja execução é restrita de duas em duas cordas. Cada ritmo deve ser executado com seu valor exato cujo auxilio do metrônomo e aumento gradual do tempo se faz necessário.



Exemplo 1: Exercício de síncopes de Joe Venutti.

Outras figuras rítmicas como colcheia pontuada + semicolcheia e tercinas também são trabalhados como nos exercícios de síncopes com a diferença que esses ritmos devem ser executados de forma menos enérgica. Em seguida, ocorre a combinação das diferentes figuras rítmicas anteriormente trabalhadas com o estudo de escalas (maior, menor harmônica e menor melódica) e com o estudo de frases musicais. Nos exercícios rítmicos, há o predomínio de

notas separadas e, somente em algumas figuras rítmicas como as tercinas, faz-se o uso de notas ligadas.



Exemplo 2: Estudo de frases de Joe Venuti.

Diferentes efeitos como o uso de cordas duplas e de harmônicos também são sugeridos pelo autor, porém estes recursos devem ser utilizados somente nos casos em que o executante perceba que serão efetivos e que não venham a esconder uma frase deficiente. Os exercícios voltados para ambos os recursos levam em consideração a ênfase rítmica abordada na publicação.



Exemplo 3: Exercício de frases com cordas duplas e harmônicos.

De acordo com Venutti (s.d), todos os ritmos utilizados na publicação aparecem com frequência no contexto jazzístico. Para a construção de um solo improvisado, o executante deve estar atento a evitar o uso exagerado de células rítmicas, efeitos e o uso de fragmentos de estudos de violino advindos da música de concerto. A elaboração de um solo improvisado deve conter uma organização de idéias que devem ser trabalhadas previamente e combinadas no momento da *performance*. Contudo, a técnica não deve sobressair ao estilo do executante (maneira a qual o instrumentista é capaz de expressar-se através do instrumento) sendo necessário, portanto, dominar a linguagem jazzística com o uso do arco na qual o mais avançado domínio técnico é incapaz de compensar a ausência desta expertise.

1.3 - O uso do arco na improvisação jazzística ao contrabaixo

A utilização do arco na improvisação ao contrabaixo no jazz norte americano remonta as primeiras décadas do século XX. O primeiro registro de um solo de contrabaixo com a utilização do arco de autoria de Bob Haggart, ainda na década de 30. Diversos contrabaixistas de jazz tiveram destaque na história do jazz justamente por esta expertise como Jimmy Blanton, Charles Mingus, Paul Chambers, Ron Carter, Slam Stewart, Major Holley, até contrabaixistas da atualidade como John Clayton, John Patitucci, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Renaud Garcia-Fons e Arni Egilsson.

A revisão de literatura sobre o assunto fez-se necessário para compreender a utilização do arco na improvisação jazzística ao contrabaixo, onde se destacam os materiais de Haggart (1941), Stinnett (1999), Reid, (2000), Caloia (2007), Norgard (2008) e Goldsby (1994; 2002). Na revisão desses materiais, são enfatizados os aspectos relacionados ao uso do arco na improvisação de que não foram discutidos no material de Venutti (s.d) e nos outros materiais sobre o assunto.

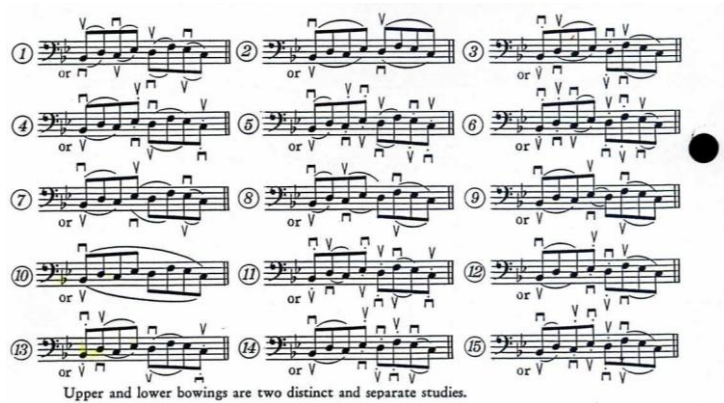
A publicação do contrabaixista Bob Haggart (1941) aborda aspectos técnicos do contrabaixo como a técnica do arco, onde o autor destaca a omissão de golpes como *spiccato*, *martelé* entre outros golpes geralmente utilizados na música de concerto. O autor alega tais golpes de arco não são interessantes cuja utilização de notas separadas e ligadas são suficientes para a atuação do contrabaixista neste contexto.

No decorrer da publicação é apresentada uma série de exercícios para o uso do arco cujo destaque fica por conta da opção de alternância de arcadas para baixo ou para cima em tempos fortes e fracos do compasso e nas acentuações.

Octaves to IV Position

Exemplo 4: Estudo rítmico com diferentes arcadas e acentuações.

Em outro exercício o autor mantém a opção de alternância de arcadas com diferentes combinações de notas separadas e ligadas. No exemplo a seguir, Haggart (1941) enfatiza a diferença no estudo do arco para cima e para baixo em um mesmo motivo melódico e que devem ser estudados separadamente.

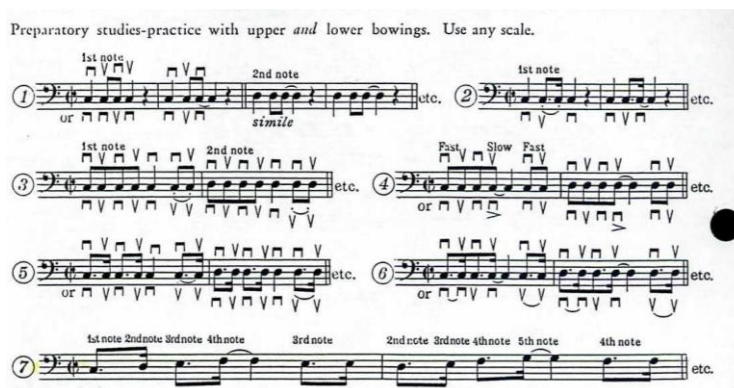


Upper and lower bowings are two distinct and separate studies.

Exemplo 5: Estudo do arco com notas ligadas e separadas.



Em outra sugestão de exercício, a organização de arcadas para o treino de arco, todos os tempos fortes possuem o arco para baixo. Esta sugestão é semelhante aos exercícios utilizados no estudo do arco na música de concerto, fato que pode indicar que o plano de arco detalhado também pode ser um aspecto a ser utilizado na improvisação com arco. Isso se justifica através da observação do item 7 do exemplo 6 onde é possível perceber que, embora o arco tenha sido previamente planejado, a escolha das notas na mão direita pode diferentes combinações de notas, ou seja, improvisada.

Preparatory studies-practice with upper *and* lower bowings. Use any scale.

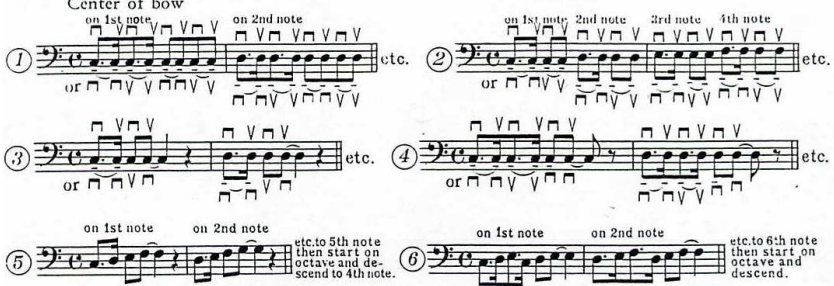


Exemplo 6: Estudo rítmico com diferentes arcadas.

É importante destacar também, a sugestão de ponto de contato do arco. Em alguns exercícios há a indicação de qual o ponto de contato do arco o exercício deve ser realizado. São utilizados termos como metade inferior (do centro do arco para o talão), metade superior (centro do arco para a ponta), o arco inteiro (da ponta ao talão e vice versa) e centro do arco. O exemplo 7 demonstra a sugestão de ponto de contato do arco através do termo *Center of bow* (centro do arco).

TIME STUDIES  COMBINED WITH  Practice on any scale 63

Center of bow



Exemplo 7: Estudo rítmico com sugestão do ponto de contato do arco.

A publicação do contrabaixista Rufus Reid (2000) propõe auxiliar o aprimoramento e o esclarecimento de questões fundamentais da execução do contrabaixo entre elas o desenvolvimento da sonoridade do arco. Sobre esta questão, é sugerido que o contrabaixista experimente os dois modelos de arco usados no contrabaixo para que o executante possa escolher aquele que apresente melhor tocabilidade de acordo com as necessidades do contrabaixista. O autor destaca a importância de tocar relaxado e de evitar pressionar o arco na corda com força sendo necessário apenas o peso do braço (com um pouco mais de peso na ponta do arco para o equilíbrio do som) e de resina suficiente para produzir o som com arco.

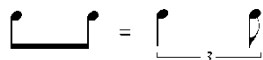
O único exercício técnico para arco é intitulado de “desenvolvendo uma boa sonoridade” (REID, 2000, p.05). Trata-se de um exercício corda solta com atenção para o equilíbrio do som entre as cordas e das diferentes respostas que cada corda possui em relação ao arco. São poucas as sugestões de arcadas e há uma ênfase rítmica no treino de cordas soltas cujos ritmos são distribuídos em uma ordem não motívica. Em alguns momentos, a escolha da arcada tende a ser importante em determinados momentos como alguns ritmos e combinações de corda solta.

Dentre as publicações consultadas, o trabalho de Goldsby (1994) foi a que abordou de forma mais aprofundada a utilização do arco na improvisação ao contrabaixo. Como nos

trabalhos anteriores, há propostas de exercícios de corda solta para serem executados com o arco com a justificativa que muitos erros de execução do contrabaixo ocorrem quando há mudança de cordas. Por isso mesmo, é importante estudar cada elemento separadamente para a obtenção de uma boa técnica. Seus exercícios também enfatizam o caráter rítmico, semelhante ao proposto por Reid (2000), porém é sugerida a utilização das arcadas para cima ou para baixo semelhante ao proposto por Haggart (1941), pois considera essa variação de arcadas como aspecto fundamental na improvisação com arco no jazz.

Para Goldsby (2002, p. 214), a principal característica do arco na improvisação jazzística está na elaboração do fraseado idiomático. Para tal, pode-se utilizar o arco para cima ou para baixo em tempos fortes ou fracos do compasso. Esta maneira de utilizar as arcadas na improvisação proporciona variações na acentuação da frase que, somados a outros aspectos importantes do fraseado jazzístico como o *swing eights* e a ligadura de duas notas nos contratempos, auxiliam

O *swing eights* é uma forma de interpretar as colcheias como tercinas, demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo 8: o *swing eights*.

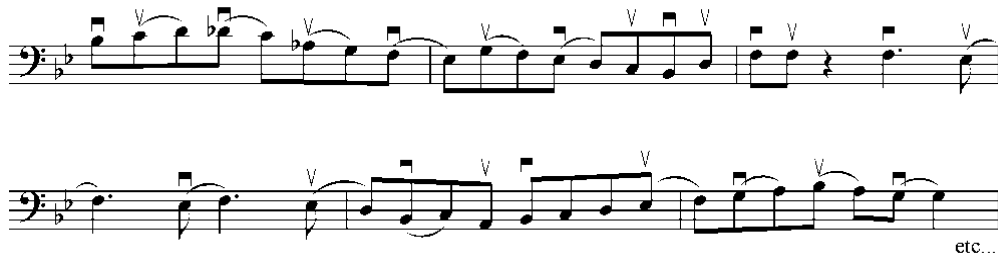
As ligaduras de duas notas devem ser executadas, ligando uma nota no contratempo a outra nota *a tempo*, em diferentes pontos da frase. Baseado nas características do fraseado jazzístico, Goldsby (2000, p. 215) propõe exercícios visando à preparação do contrabaixista na improvisação com arco. Esta preparação envolve a prática de escalas com alternância de arcadas, com o *swing eights* e ligaduras.



Exemplo 9: Ligaduras nos contratempos em diferentes pontos da escala.

Embora a preparação técnica do contrabaixista seja fundamental para a improvisação com o arco, Goldsby (1994) afirma que o principal conhecimento é ter consciência de como o arco soa no estilo. Por isso mesmo é importante ouvir e imitar a execução dos contrabaixistas que improvisam com arco de forma a “incorporar em nossa execução, as técnicas que os fizeram ritmicamente extraordinários” (GOLDSBY, 1994, p.24). A imitação é uma ferramenta defendida também no trabalho de Norgard (2008), na qual argumenta que este processo auxilia na aprendizagem da linguagem da improvisação da mesma maneira como aprendemos a falar a nossa língua nativa.

Nas publicações que apresentam transcrições de solos improvisados de contrabaixo com arco, como os trabalhos de Goldsby (1994), Stinnett (1999) e Caloia (2007), além de incentivarem a audição e a transcrição dos solos improvisados, é possível visualizar as características do fraseado jazzístico, como exemplificado no trecho abaixo de um solo do contrabaixista Paul Chambers na utilização de ligaduras nos contratempos.



Exemplo 10: Transcrição de Goldsby (2002) do solo de Paul Chambers em “*Four Strings*”.

Sendo o ritmo outra característica importante da improvisação jazzística com o arco, a ênfase rítmica no solo de Slam Stewart demonstra esta característica com a utilização de notas separadas, fatores que são discutido nos trabalhos de Venutti (s.d), Haggart (1941) e Goldsby (1994).



Exemplo 11: Transcrição de Caloia (2007) do solo de Slam Stewart em “*Stardust*”.

Embora o exemplo 10 apresente a indicação de arcadas, Goldsby (1994) destaca a importância da omissão das arcadas em transcrições de solos improvisados com arco. O autor justifica que este deva ser um critério do executante e, caso a transcrição apresente as indicações como no trabalho do próprio Goldsby (2002) e de Stinnett (1999), esta deve ser considerada apenas uma sugestão, e não um aspecto a ser criteriosamente seguido.

Os processos envolvidos na improvisação jazzística com uso do arco apresentam particularidades quando comparadas à prática do arco na música de concerto. Estas particularidades devem ser objetos de atenção e estudo dos contrabaixistas que optam pelo uso do arco na improvisação, justificada pelos detalhes e especificidades desta prática.

Em um primeiro ponto, é possível uma organização dos movimentos do arco considerados mais adequados para a improvisação, semelhante ao que foi discutido na primeira parte do artigo. Esta organização consiste na ausência de golpes de arco como *Martelé*, *Spiccato*, *Sautillé* e *Ricochet*, a variação do movimento do arco para cima e para baixo e com o predomínio de notas separadas.

O estudo rítmico é outro aspecto importante do estudo do arco na improvisação. Este estudo é baseado no fraseado e na articulação típicas do jazz norte americano, com movimentos curtos e flexíveis do braço, que são combinados com estudo de escalas e com o estudo de frases. O estudo do arco envolve também a imitação de modelos de excelência através da prática da transcrição de solos improvisados, com a possibilidade de utilização de arcadas a critério do executante.

Embora a utilização do arco na improvisação jazzística possua particularidades de execução, a preparação técnica do uso do arco pode se beneficiar da literatura disponível voltada para a prática do arco na música de concerto, no que tange aos fundamentos técnicos como: o movimento do arco, movimento do braço, a produção do som com arco além das variações de timbre e intensidade. Por isso, recomenda-se o estudo do arco a partir do olhar da música de concerto e do jazz, pois quanto maior for o conhecimento e preparo técnico do contrabaixista na utilização do arco, maior será a tendência de uma execução bem sucedida.

2 A IMPROVISACÃO NA MPBI

Nesta parte do artigo será abordado a improvisação na MPBI, sobretudo na bossa nova instrumental. O objetivo desta parte é identificar características da improvisação oriundas das experiências do fazer musical de diferentes protagonistas do jazz brasileiro, de modo a utilizar tais características no estudo do arco no contrabaixo e sua aplicação na improvisação.

2.1 - A MPBI

De acordo com o estudo de Bastos e Piedade (2005) a MPBI conhecida como “jazz brasileiro” é um gênero que tem como característica fundamental uma relação entre o jazz norte-americano com a música popular brasileira. Seu desenvolvimento histórico nos remete ao início da música popular brasileira (sécs. XVIII e XIX) como a modinha, o lundu, o maxixe, o choro até a bossa nova que é o momento crucial de seu surgimento. Foi nesta época que o jazz começou a incorporar elementos da bossa nova (refinadas harmonias, espírito *cool* e batida rítmica típica), penetrando intensamente na cultura americana.

Ao mesmo tempo em que a bossa nova se tornava conhecida no mundo, toda uma geração de instrumentistas influenciados pelo jazz se envolvia com este gênero no Brasil. Estes instrumentistas formaram grupos que tocavam um repertório de bossa nova e jazz instrumental, sendo que muitos eram na formação clássica jazzística de trio (piano, contrabaixo e bateria), como o Tamba Trio, Zimbo Trio, entre outros. É neste universo instrumental da bossa nova que surge o jazz brasileiro - também chamado de samba jazz - e que cresce apoiando-se menos no choro e mais na bossa nova, destacando o encontro com o jazz norte-americano ao que se refere as improvisações e ao destaque ao solista. A bossa nova ofereceu a estes grupos uma série de temas sobre as quais os grupos poderiam improvisar com o balanço da música brasileira. Muitas das composições da bossa nova como “Desafinado”, “Batida Diferente” e “Minha saudade” se tornaram os primeiros *Standards* jazzísticos da Bossa Nova. (CASTRO, 1990).

O jazz brasileiro possui particularidades interpretativas que distinguem claramente entre a bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto e o samba-jazz do Beco das Garrafas (ponto de encontro de músicos na década de 60 no Rio de Janeiro). De acordo com Castro (1990), a Bossa Nova tocada por esses grupos de jazz brasileiro não tinha a leveza das interpretações de Tom Jobim e João Gilberto, mas uma variação puxada ao jazz norte americano, muito mais “pesada”. “Tão pesada, por sinal, que João Gilberto, se passasse pelo Beco quando aqueles

grupos estivessem se apresentando com seus próprios temas (...) fugiria espavorido (...)” (CASTRO, 1990, p.287).

Para Piedade (2005), o jazz extrapola as fronteiras norte-americanas em sua inserção em uma comunidade internacional e multicultural compartilhando o que o autor chama de “paradigma *bebop*” - uma mesma musicalidade jazzística que propicia o diálogo entre músicos de diferentes culturas. O jazz brasileiro, por sua vez, ao mesmo tempo em que apresenta o paradigma *bebop*, busca afastar-se da musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira, fato que é intitulado de “fricção de musicalidades”. A fricção de musicalidades seria então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam ao contrário do discurso de fusão, sincretismo ou mistura.

2.2 - Aspectos gerais da improvisação na MPBI

Piedade (2005) argumenta que a consolidação do jazz brasileiro como gênero musical está focada no discurso da relação com o jazz e a música popular brasileira cujo discurso se manifesta na forma de idéias musicais, que por sua vez são calcadas em premissas culturais. Esses elementos atribuídos à música brasileira carregados de significação cultural se manifesta nas improvisações dos músicos.

Alguns trabalhos na subárea de práticas interpretativas como os trabalhos de Visconti (2005), Falleiros (2006) e Manguiera (2006) sobre o estilo de improvisação de improvisadores como os guitarristas Hélio Delmiro e Heraldo do Monte e do saxofonista Nailor Proveta, corroboram com a afirmativa de Piedade sobre os elementos da música brasileira na improvisação.

No trabalho de Visconti (2005), por exemplo, que procura compreender o significado do “Sotaque Brasileiro” e “Improvisação Brasileira” presentes na obra de Heraldo do Monte, o autor afirma há elementos rítmicos da música popular urbana brasileira (choro, samba e frevo) que se articula em outras manifestações musicais como o jazz.

Na pesquisa de Manguiera (2006), que discute os aspectos estilísticos da improvisação de Hélio Delmiro, aponta a utilização de células rítmicas características do samba nas improvisações como um diferencial na improvisação do guitarrista e Falleiros afirma que muitos músicos, “encontraram no fraseado do *bebop* imbricado ao ritmo brasileiro a solução para uma criação genuína dentro da necessidade de expressão deste grupo de músicos” (Falleiros, 2006, p.59).

Outro artigo de Bastos e Piedade (2004), que trata da análise musical de temas e trechos de improvisações no âmbito do jazz brasileiro, apresenta uma compreensão musicológica (tópicas musicais) na busca de gestos expressivos presentes em algumas improvisações. De acordo com os autores são quatro elementos dos conjuntos das tópicas: nordestino, brejeiro, época de ouro e *bebop*.⁷ O tópico nordestino remete à musicalidade do nordeste brasileiro como o uso da escala mixolídia; o brejeiro tem relação com o choro, uma espécie de brincadeira rítmica que é exemplificada na música “Um a Zero”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; o chamado “época de ouro” remete a musicalidade de gêneros antigos, tais como modinha, valsas e serenatas e o *bebop* que tem como referência o jazz através de procedimentos melódicos tipicamente jazzísticos como o uso de certos padrões e convenções, como notas de aproximação cromática, utilização de frases com notas estranhas ao acorde. Com transcrições de improvisos em músicas de Hermeto Pascoal, Pixinguinha e Guinga, os autores demonstraram o uso das tópicas como outro caminho para a compreensão da musicalidade brasileira - uma via de acesso à significação e aos nexos culturais.

Na presente pesquisa, foram comparadas as afirmações de Bastos e Piedade (2004), Visconti (2005), Falleiros (2006) e Manguiera (2006) com fonogramas de outros artistas do jazz brasileiro como a vocalista Leny Andrade (1991, 1984, 1965), Carlos Lira (1994), o trombonista Vittor Santos (1997), o saxofonista Victor Assis Brasil (1980, 1979, 1974, 1970), o guitarrista Hélio Delmiro (1991, 1984, 1980), o gaitista Maurício Einhorn (2005, 1980), o trompetista Marcio Montarroyos (1984, 1982, 1973), o pianista Osmar Milito (2004), do guitarrista Lula Galvão (2009) e dos grupos Zimbo Trio (1999, 1995, 1993), Bossa Três (1966, 1965, 1963), Tamba Trio (1962, 1963, 1964) e nas colêctâneas do Projeto Tom Brasil (1993, 1993, 1995, 1996). A comparação buscou identificar os elementos rítmicos e melódicos citados pelos pesquisadores nas improvisações desses artistas. Independente da individualidade artística e do instrumento utilizado, foi possível perceber tais elementos, com destaque ao aspecto rítmico, em contraposição às construções melódicas mais complexas.

2.3 - Aspectos melódicos da MPBI

Além dos aspectos melódicos presentes nas improvisações discutidos por Bastos e Piedade (2004), Bitencourt (2006) identificou que há um procedimento característico na

⁷ Uma das correntes mais influentes do Jazz que privilegia os solistas de grande virtuosismo. Surgiu em meados da década de 40 nos Estados Unidos e tem como principais expoentes os músicos Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelonius Monk. (KIRCHNER, 2005).

maioria das músicas e das improvisações de artistas do jazz brasileiro como Johnny Alf e João Donato, que é o motivo melódico. Este motivo melódico é geralmente curto, é apresentado como uma frase onde seu desenvolvimento se dá através da repetição de sua figura rítmica, sendo as notas adaptadas ao caminho harmônico. Diferente do que acontece no gênero choro é rara a ocorrência de melodias extensas. O desenvolvimento da melodia na música de Donato, também contém um jogo de variações rítmicas, proporcionado por deslocamentos de acentuações e síncopes.

Na publicação de Santos (2006) que evidencia as diferenças entre o jazz e a bossa nova corrobora com a afirmação de Bitencourt (2006) na qual a melodia apoia-se exclusivamente por meio da variação rítmica, com a frequência da síncopa e pouca variação melódica, insistindo na numa mesma nota ou figuração. Pode ser verificada também a presença de outros aspectos como saltos, tensões entre a melodia e a harmonia, porém sempre com uma construção melódica simples imbricada nos aspectos ritmo da música brasileira.

2.4 - Aspectos rítmicos da MPBI

De acordo com Bittencourt (2006), a música brasileira é orientada por uma subdivisão implícita da semicolcheia cuja aplicação de acentuações distintas, se obtém células rítmicas que definem o ritmo propriamente dito, ou variações e variantes deste. Obviamente, a célula rítmica do samba não é exclusividade do estilo, podendo ser encontrada em diferentes gêneros musicais como a música de concerto ou o jazz norte americano. Porém, a linguagem do samba se dá através da maneira a qual esta célula rítmica é acentuada, pois um mesmo ritmo pode assumir uma característica de outro gênero sendo aplicada outra acentuação como, por exemplo, um músico brasileiro que conhece o fraseado de *bebop* e que, de forma adaptativa, adiciona acentuações adequadas ao ritmo popular brasileiro (FALLEIROS, 2006).

No caso da bossa nova, a célula rítmica do samba é utilizada de diferentes formas como na bateria onde inclusive “frases utilizadas no tamborim no samba foram sendo incorporadas ao repertório de bossa nova, principalmente na sua fase instrumental (BOLÃO, 2003, p.101). Essa incorporação de frases que nada mais é do que a imbricação da acentuação típica de um instrumento de percussão para outro contexto ou outro instrumento podendo ser observada em improvisações de ícones da bossa nova instrumental como Maurício Einhorn, Leny Andrade, Victor Assis Brasil, Hélio Delmiro,

Para o percussionista Oscar Bolão (2003) a batida rítmica do violão de João Gilberto e o seu estilo de cantar criaram identidade do gênero e que “se transformou numa nova maneira

de se tocar e compor sambas” (BOLÃO, 2003, p.99). A fórmula rítmica básica para a execução do samba é constituída por uma seqüência de semicolcheias em compasso binário. Esta célula rítmica é utilizada em diferentes instrumentos de percussão como o pandeiro, a cuíca, o agogô, o reco-reco, o tamborim e a bateria.

O ritmo básico das escolas de samba

The image displays six staves of musical notation, each representing a different percussion instrument in a 2/4 time signature. The instruments are: chocalho, reco-reco, tamborim, repique, caixa, and tarol. Each staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The chocalho, reco-reco, and tamborim parts include accents (V) and dynamic markings (>). The repique part features a specific rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The caixa part includes a sequence of notes labeled 'd' and 'e' with accents and dynamic markings. The tarol part also includes a sequence of notes labeled 'd' and 'e' with accents and dynamic markings.

Exemplo 12: Célula rítmica do samba em diferentes instrumentos de percussão de acordo com Bolão (2003).

No caso da bossa nova, a célula rítmica do samba é utilizada de diferentes formas e em diferentes instrumentos como na bateria onde inclusive “frases utilizadas no tamborim no samba foram sendo incorporadas ao repertório de bossa nova, principalmente na sua fase instrumental (BOLÃO, 2003, p.101). Essa incorporação de frases que nada mais é do que a imbricação da acentuação típica de um instrumento de percussão para outro contexto ou outro instrumento podendo ser observada em improvisações de ícones da bossa nova instrumental como Maurício Einhorn, Leny Andrade, Victor Assis Brasil, Hélio Delmiro entre outros.

Outro aspecto rítmico importante é a presença constante da síncopa como na melodia de canções como “Samba de uma nota só” de Tom Jobim, destacando-se a importância do texto e a integração com a música. Esta associação se dá principalmente por meio do ritmo e da relação entre a prosódia da língua portuguesa e o ritmo interno da melodia, o que resulta em ritmo “não - regular” (SANTOS, 2006).

2.5 - Uso do arco na MPBI

A quantidade de instrumentistas de cordas friccionadas que atuam como improvisador na MPBI é escasso como no jazz norte americano. A literatura sobre a MPBI consultada sequer faz menção sobre este perfil de improvisador. Por isso mesmo, foi necessário recorrer a fontes como sítios de internet que disponibilizam arquivos audiovisuais e sítios onde é possível consultar a participação de um instrumentista de cordas friccionadas na imensa discografia da música popular brasileira em geral. Através desta consulta foi possível elencar alguns artistas que utilizavam o arco na improvisação, em um período compreendido entre 1940, até os dias atuais.

Um dos pioneiros da improvisação com o uso do arco foi o carioca Rafael Lemos Junior - mais conhecido como Fafá Lemos. Sua trajetória musical no Brasil vai de 1940 a 1961; por onde transita de uma passagem pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como músico da banda de Carmen Miranda e como integrante do Trio Surdina, ao lado do violonista Garoto e de Chiquinho do Acordeon. Fafá Lemos foi um defensor de seu instrumento, que era atípico para as formações instrumentais populares, numa época em que havia rejeição do uso dos instrumentos de cordas friccionadas no samba. Seu repertório de música brasileira era de cunho mais popular de compositores como Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues e Antonio Carlos Jobim, registrados em 23 álbuns solos (CARVALHO, 2004).

Através da audição de álbuns de Fafá Lemos (1959, 1958 e 1954) e do Trio Surdina (1956, 1955, 1953) foi possível perceber, nos improvisos do violinista, o predomínio das notas separadas, ênfase nas síncopes, citação do material temático das melodias e efeitos como o uso de cordas duplas. Tais aspectos também foram identificados na improvisação de violinistas como Ricardo Herz (2009) e Nicolas Krassik (2009), na execução de um repertório relacionado com a bossa nova ou com o samba, onde apresentaram pontos em comum com o estilo de Fafá Lemos.

Outra similaridade da MPBI com jazz norte americano, sobre o uso dos instrumentos de cordas friccionadas na improvisação, diz respeito a viola e ao violoncelo. Sendo os dois instrumentos de cordas friccionadas menos representativos na improvisação, não foram encontrados violistas que atuam nesta prática tendo o violoncelo o seu único representante: Jaques Morelembaum. Morelembaum fez parte da banda de Egberto Gismonti e de Antonio Carlos Jobim, em meados da década de 80 até meados da década de 90. Atualmente é integrante\fundador do grupo *Cello Samba Trio*, na qual o violoncelo tem papel de destaque

como solista e improvisador com a utilização do arco. A observação de fontes audiovisuais de Morelembaum (2009) a respeito do improviso do violoncelo em repertório de bossa nova, coincidiu com as características dos violinistas citados anteriormente, tais como: o ponto de contato do arco na corda em torno do ponto de equilíbrio do arco, predomínio de notas separadas, elaboração de solos com a utilização de células rítmicas utilizadas na música brasileira e a ausência de outros golpes de arco como *martelé*, *spiccato*.

No trabalho de Souza (2007) que aborda a trajetória do contrabaixo acústico diferentes momentos da história da música popular brasileira, é rara a citação da utilização do arco em improvisações. Especificamente sobre o uso do arco por contrabaixistas que atuam ou que atuaram na MPBI citados na pesquisa como Tião Neto, Manoel Gusmão, Luiz Chaves, Bebeto Castilho, Sérgio Barroso, Edson Lobo, Humberto Clayber e Nico Assumpção, a utilização é restrita ao uso de notas pedal e execução de melodias. Embora hajam trabalhos significativos onde há ocorrência do uso do arco ao contrabaixo neste contexto, como os trabalhos de Jorge Oscar (1997) e Adriano Giffoni (1992), foram os contrabaixistas Luis Alves, integrante do Sambajazz Trio (2005) e Rogério Botter Maio (2009), que se destacaram na utilização do arco na improvisação. No entanto, a audição de fonogramas e a observação de fontes audiovisuais desses artistas, revelou que não há uma diferença significativa das características da improvisação ao arco em outros instrumentos de cordas friccionadas na MPBI.

Através desta revisão de literatura, da audição de fonogramas e da observação de fontes audiovisuais sobre a MPBI, foi possível estabelecer um pequeno panorama dos mais relevantes da improvisação no jazz brasileiro e da improvisação ao arco neste contexto. Este panorama consiste no uso de elementos rítmicos do samba (semicolcheias e acentuações típicas), uso da síncope e sua relação com a prosódia brasileira; de uma interpretação sem demasiado virtuosismo, e de uma construção melódica não complexa, baseada na transposição de motivos melódicos. Especificamente sobre o uso do arco na MPBI destaca-se a ausência de golpes de arco utilizados na música de concerto, o predomínio das notas separadas, ênfase nas síncope, citação do material temático das melodias e efeitos como o uso de cordas duplas e o ponto de contato do arco na corda em torno do ponto de equilíbrio do arco. Estes são fatores que servirão de subsídios para uma improvisação idiomática e na elaboração de estratégias de estudo do arco a improvisação ao contrabaixo na MPBI.

3 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E PERFORMANCE DE IMPROVISações AO CONTRABAIXO COM USO DE ARCO NA MPBI

Nesta última parte do artigo, serão apresentadas algumas estratégias para o estudo do arco e sua aplicação na improvisação ao contrabaixo em repertório de jazz brasileiro. Tais estratégias foram formuladas a partir das informações disponíveis nas duas primeiras partes do artigo e das discussões do GEPEM (Grupo de Estudos em Performance Musical – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG).

As informações nas duas primeiras partes do artigo envolvem as diferentes áreas em que o uso do arco é solicitado, tais como: o arco na música de concerto (preparação técnica), o arco na improvisação no jazz norte americano (variação de arcadas e utilização de notas separadas e ligadas), o arco na improvisação no jazz brasileiro (ritmos e acentuações típicas). Tais informações, somados aos materiais aqui apresentados sobre improvisação para contrabaixo, servirão de subsídios para a elaboração das estratégias de estudo e *performance* de improvisações ao contrabaixo com uso de arco na MPBI.

O objetivo desta parte é apresentar uma proposta de estudo do arco visando a preparação para a *performance* na música popular nesta vertente instrumental - MPBI. Através do registro e transmissão do aprendizado adquirido durante as muitas horas de pesquisa, reflexões sobre o assunto, acredito ser útil a outros contrabaixistas que decidam aprofundar nesta prática e facilitar o caminho para futuros interessados, as discussões aqui realizadas.

Por não se tratar de um método para o ensino da improvisação, nem tampouco para o ensino da técnica de arco, mas de uma pesquisa que tem a intenção de auxiliar o contrabaixista nesta expertise, é importante que o contrabaixista possua experiência e conhecimento a utilização do arco e sobre improvisação para o entendimento da proposta.

3.1 - Aspectos técnicos do uso do arco na improvisação

A utilização do arco na improvisação ao contrabaixo é momento muito específico, pois se limita aos momentos dedicados ao solo (improviso). Diferentemente do repertório da música de concerto onde há o predomínio do uso arco, na música popular a técnica predominante é o *pizzicato*, que é utilizado tanto para a função de acompanhamento como para a improvisação. Dentre as diferenças entre as técnicas de *pizzicato* e arco, destaca-se o timbre, a duração da nota, (a nota dedilhada tem duração inferior), a maior evidência das

nuances sonoras, a articulação dos sons e a articulação das células rítmicas. O arco seria, portanto, uma forma de expandir as possibilidades interpretativas do contrabaixista no momento da improvisação. Por isso mesmo, quanto maior for o contato do contrabaixista com o repertório que exige a utilização do arco, maior será a experiência em seu uso, fato que influenciará no resultado na improvisação.

De acordo com Levine (1995), os elementos básicos da música necessários para a improvisação são: escalas, acordes, melodia, harmonia e ritmo. São estes os assuntos que o improvisador deve conhecer bem para que possa manipular o conteúdo musical na elaboração do solo improvisado.

Com exceção do ritmo, todos os outros elementos básicos da música apresentados por Aebersold (1992), não lidam diretamente com a técnica de arco. No entanto, há dois aspectos da técnica de arco que devem ser considerados no estudo das escalas, dos acordes, da melodia e da harmonia: o deslocamento horizontal (cruzamento de cordas) e deslocamento vertical (mudança de ponto de contato da corda). Conforme foi abordado na primeira parte do artigo, recomenda-se uma preparação antes do cruzamento de cordas cujo polegar da mão direita muda o ângulo da crina do arco aproximando-se da corda seguinte a ser friccionada (STREICHER, 1977). O deslocamento vertical refere-se à mudança de posição da mão esquerda e, conseqüentemente, a mudança de ponto de contato da corda. Neste caso, dois aspectos técnicos são fundamentais. Na mudança de posição recomenda-se uma diminuição da velocidade do arco de modo a preparar a mudança evitando-se, assim, o efeito *glissando* no momento da mudança. Além disso, quando a mão esquerda se movimenta para a região aguda do contrabaixo, faz-se necessário a mudança do ponto de contato da corda em direção ao cavalete (MCTIER, 1992). Ambos os aspectos são condições essenciais no uso do arco e que se aplica também no momento da improvisação.

O outro elemento básico para a improvisação e que está diretamente relacionado com a técnica de mão direita é ritmo. No entanto, aspectos como o timbre, a articulação, a dinâmica musical, e os efeitos especiais também estão relacionados à técnica de arco. O ritmo, assim como a dinâmica musical, determina a quantidade de arco a ser utilizada. Basicamente, quanto menor for o valor ou intensidade sonora da nota, menor a quantidade de arco e, para notas de maior duração e intensidade, maior quantidade de arco. O timbre está relacionado com a combinação entre o ponto de contato da corda, o ponto de contato do arco, do peso do braço e velocidade do arco em variações de timbre como *sulla tastiera*, *sul ponticello* e *flautato*. Na improvisação com arco, por haver o predomínio do uso de notas separadas e notas ligadas não sendo necessário, *a priori*, o uso de golpes de arco como *martellé*, *ricochet*

entre outros, a articulação de notas está relacionada, principalmente com a acentuação e com o modo de tocar notas curtas em *staccato*. Os efeitos especiais para a improvisação como as notas duplas, harmônicos e o *col legno*⁸ podem ser utilizadas como complementos de uma frase musical ou da improvisação.

Outras particularidades sobre o uso do arco na improvisação ao contrabaixo são: ponto de contato da corda e ponto de contato do arco. O ponto de contato da corda corresponde ao espaço compreendido entre o final do espelho do instrumento e o cavalete cujo espaço é dividido em quadrantes e que influencia tanto no timbre, quanto na intensidade sonora. Nas experiências no GEPEM, na qual foram observados os diferentes pontos de contato da corda, através da improvisação sobre uma base gravada e com o instrumento amplificado, observou-se que o 2º e 3º quadrantes (aproximadamente a metade do espaço entre o final do espelho e o cavalete) foram os pontos de contato da corda mais adequados para a improvisação. O motivo principal foi a cor sonora, já que a intensidade neste caso não foi tão importante devido a amplificação do instrumento.

O ponto de contato do arco pode ser dividido em duas, três ou mais partes para efeito de estudo e para a variação de timbre. Dependendo da sonoridade, do ritmo e do golpe de arco utilizado, determina-se a região do arco a ser utilizada. Considerando que na improvisação com arco com notas separadas é amplamente utilizado, o meio do arco (próximo ao seu ponto de equilíbrio) é uma boa opção de ponto de contato, pois “sobram” espaços para a movimentação do arco evitando, assim, a falta de arco em alguma frase musical. Por outro lado, o fraseado em *legato* ou com notas longas faz jus a utilização de toda a extensão do arco, sendo necessário o início da vibração da corda a partir da ponta ou do talão.

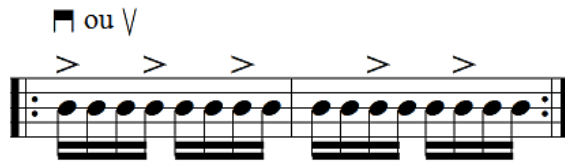
Portanto, os pontos de contato da corda e do arco aqui sugeridos para a improvisação são uma espécie de “região de segurança” - um fator a menos em que o contrabaixista deva se preocupar na medida em que são muitos aspectos a serem combinadas no momento da improvisação (escalas, frases, ritmo, arcadas, etc.). No entanto, tal fato não implica a não utilização de outros pontos de contato do arco e da corda, sendo a “região de segurança” uma referencia inicial.

3.2 - Estudos com base em aspectos rítmicos

A primeira célula rítmica a ser estudada é o grupo de semicolcheias consideradas como subdivisão implícita na música brasileira (BITTENCOURT, 2006). Baseado nos

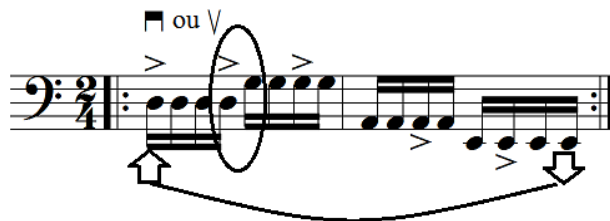
⁸ Percutido com a vareta do arco (Dourado, 1998).

estudos de Venutti (s.d), Goldsby (1994) e Bolão (2003), o treino do arco para semicolcheias tem por objetivo o trabalho com notas curtas, notas separadas, destacar as acentuações típicas combinados com a variação de arcadas com a mudança de posição e a mudança de corda. Dependendo de onde se encontra a acentuação e de qual movimento de arco será iniciado o ostinato, a célula rítmica será acentuada ora com o arco para cima, ora com o arco para baixo.



Exemplo 13: Grupo de semicolcheias com acentuações típicas.

O mesmo ritmo dever ser trabalhado com o treino de mudança de cordas. Neste caso, haverá momentos em que a acentuação estará situada justamente no momento da mudança ou momentos antes da mudança como no exemplo abaixo:



Exemplo 14: Treino de cruzamento de cordas.

Ambos os exercícios devem ser aplicados no estudo de escalas e de arpejos, seja com mudança de posição, seja com mudança de corda. Como nos casos anteriores, dependendo da escala ou arpejo e da digitação da mesma, muda-se a combinação entre as acentuações e os deslocamentos. No exemplo abaixo, são utilizadas três notas por corda e, embora o ritmo e as acentuações sejam exatamente as mesmas do exemplo 14, a mudança de corda é diferente.



Exemplo 15: Estudo de escala na mesma posição com acentuações típicas.

Outra possibilidade de aplicação deste estudo se refere ao estudo de frases. O exemplo abaixo demonstra a adaptação do estudo de frases da publicação do contrabaixista Nico Assumpção (2002) com as sugestões precedentes.



Exemplo 16: Frase de Nico Assumpção (2002).

O grupo de semicolcheias é um dos clichês passível de ser utilizado na improvisação com uso do arco ao contrabaixo no jazz brasileiro. É importante destacar as diferentes variações na acentuação (ver exemplo 12) a serem aplicadas nos exercícios anteriores.

O segundo estudo do arco com base em aspectos rítmicos é o estudo de síncopes. Conforme discutido na segunda parte do artigo, as síncopes são uma característica presente na música popular brasileira (SANTOS, 2006) e na improvisação de diferentes protagonistas do jazz brasileiro. Para o estudo de síncopes, levam-se em consideração os aspectos trabalhados no estudo das semicolcheias: notas curtas, notas separadas, destacar as acentuações típicas combinados com a variação de arcadas com a mudança de posição e a mudança de corda.

Como referências de síncopes brasileiras serão utilizadas os trabalhos dos contrabaixistas Adriano Giffoni (1997, 2002) e Luiz Chaves (1983), assim como melodias do repertório do jazz brasileiro que é baseado nas publicações de Jamey Aebersold (1984, 2000) e do contrabaixista Ney Conceição (2008). Para Adriano Giffoni (1997, p. 5), a prática de síncopes brasileiras é uma condição essencial para o bom desempenho na *performance* do contrabaixista de música popular brasileira. O exemplo abaixo demonstra uma possibilidade de aplicação das síncopes combinadas com o estudo de escalas.



Exemplo 17: Estudo de escalas com ritmos brasileiros

Giffoni (1997, 2000) apresenta um quadro com uma série de ritmos para serem praticados com escalas ou arpejos. O contrabaixista Luiz Chaves (1983) também sugere em sua publicação de estudos de música brasileira para contrabaixo uma série de ritmos para serem praticados. Além do trabalho rítmico com instrumento, o autor propõe a prática rítmica sem o instrumento, seja mentalmente, batendo com a mão ou cantando.



Exemplo 18: Exemplos de células rítmicas propostas por Luiz Chaves (1983).

Assim como o trabalho de semicolcheias, os estudos de frases também se beneficiam na adaptação das síncopes. Outra frase extraída da publicação de Assumpção (2002) foi adaptada ao estudo de síncopes de Luiz Chaves (1983).



Exemplo 19: Frase de Nico Assumpção (2002) com síncopes propostas por Luiz Chaves (1983).

Outra referencia de síncopes brasileiras são as melodias dos temas do repertório do jazz brasileiro como “Samba de uma nota só” de Tom Jobim, na qual o material temático contribui para o treino de síncopes com arco.



Exemplo 20: Trecho da melodia de “Samba de uma nota só”

O ritmo sincopado do tema “Samba de uma Nota Só” pode ser reaproveitado na improvisação com a utilização do arco. O ritmo dever ser trabalhado como nos estudos

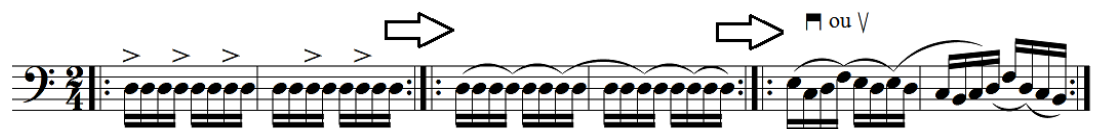
anteriores: com corda solta, com uma nota apenas, com o estudo de escalas e sua aplicação na improvisação, exemplificado no exemplo abaixo.



Exemplo 21: Material temático utilizado na improvisação com arco.

Todos os estudos aqui apresentados, foram sugeridos com a utilização de notas separadas. O uso de notas ligadas com arco é outro recurso para ser utilizado na improvisação sendo importante por três motivos: 1) o difere substancialmente da técnica de *pizzicato* que tende a ser executado com notas separadas ou, no caso de notas ligadas em menor quantidade; 2) assemelha-se ao ar utilizado para gerar o som de um instrumento de sopro e 3) é um movimento de arco relativamente simples e que promove ao improvisador menor preocupação em seu movimento embora exija preparação técnica e cuidados na mudança de posição e cruzamento de corda.

Uma possibilidade de uso do *legato* é baseada nas acentuações típicas do samba realizadas com uma variação do peso do arco - uma espécie de “empurrão” do arco na corda feito pelo polegar. Outra possibilidade é ligar as notas de acordo com a acentuação.



Exemplo 22: Possibilidades de fraseado em legato a partir das acentuações típicas.

No fraseado em legato, o ritmo fica a cargo da mão esquerda. As síncopes dos trabalhos de Giffoni (1997, 2002) e Chaves (1983) devem ser trabalhadas nesta perspectiva onde deve ser considerada a quantidade de notas ligadas: maior quantidade de notas ligadas requer maior velocidade da mão esquerda e menor velocidade do movimento do arco.

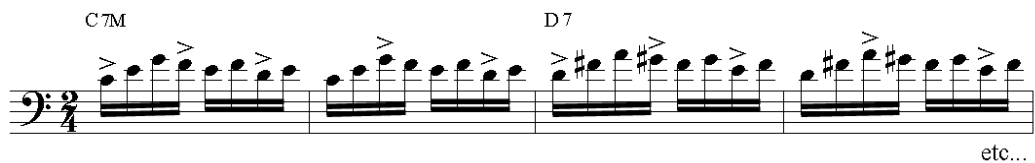
No cruzamento de corda em *legato*, faz-se necessário o trabalho da direção do arco e movimento da mão esquerda. Por exemplo: uma escala cuja digitação utiliza o cruzamento de cordas em movimento ascendente está direcionada para o lado direito do instrumentista. O arco pode se movimentar no mesmo sentido da mão esquerda ou em direção oposta, sendo importante a prática em ambas as direções.

Em seguida, a mesmo estudo pode adquirir outra característica ao adaptar ao fraseado com acentuação encontrada na música brasileira (FALLEIROS, 2006).



Exemplo 24: Estudo de contrabaixo adaptado com acentuações de música brasileira.

O primeiro compasso do exemplo 23 é adaptado ao caminho harmônico dos quatro primeiros compassos da música “Só Danço Samba” de Tom Jobim. Neste tema, uma das progressões harmônicas utilizadas em *performances* na MPBI, consiste no acorde de C7M nos dois primeiros compassos e o acorde de D7 nos dois compassos seguintes.



Exemplo 25: Adaptação do estudo de contrabaixo ao caminho harmônico de “Só Danço Samba” de Tom Jobim.

Portanto, o estudo da improvisação com arco ao contrabaixo na MPBI pode se beneficiar da literatura sobre a técnica de arco direcionada para contrabaixistas que atuam na música de concerto, com a adaptação de acentuações típicas e com e a adaptação a um caminho harmônico específico. Para a realização desta adaptação é necessário que o contrabaixista tenha a capacidade de analisar a construção melódica de um determinado estudo para contrabaixo, sobretudo a sua relação intervalar, além de possuir conhecimento de escalas de acorde.

3.4 - Estudos complementares para a prática da improvisação com arco ao contrabaixo

Como forma de complementar o estudo do arco na improvisação do contrabaixo, serão apresentados e comentados brevemente outras práticas que auxiliam o estudo da improvisação com arco. São eles: a prática de transcrições de improvisos, a prática de cantar e tocar

simultaneamente à improvisação e a utilização de bases gravadas na preparação para a *performance* na improvisação com arco.

David Baker (1994) ressalta a importância da transcrição de solos improvisados, argumentando que está é uma prática há muito tempo utilizado no jazz norte americano e que demonstrou ser umas das maneiras mais eficientes de interiorizar esta linguagem, levando em consideração a repetição, qualidade do timbre, articulação e qualquer outro aspecto da *performance* de um determinado instrumentista. Por isso mesmo, é recomendada a análise e a feitura de transcrições de diferentes músicos de diferentes instrumentos.

Especificamente sobre o uso do arco na improvisação ao contrabaixo, existem no mercado publicações com transcrições de contrabaixistas como os trabalhos de Goldsby (1994), Stinnett (1999) e Caloia (2007). Entre estes trabalhos, somente o trabalho de Stinnett (1999) traz as indicações de arcadas. As transcrições nas publicações de Goldsby (1994) e de Caloia (2007) não há tais indicações, sendo que Goldsby (1994) adverte que propositadamente não há nenhuma indicação de arcada. Tal fato faz com que o improvisador decida quais arcadas irão melhor servir ao improviso. Logo, o exercício de transcrição auxiliará o contrabaixista não apenas a aquisição de uma linguagem jazzística da improvisação, mas também, no desenvolvimento de critérios de escolha de arcadas a partir de experiências advindas da prática auditiva. Portanto, é recomendável a prática transcrições de improvisadores na MPBI, sobretudo aqueles que utilizam o arco na improvisação, citados na segunda parte do artigo.

Ao observar instrumentistas de cordas friccionadas que improvisam com arco como Slam Stewart (2009), Major Holley (2009) e Jaques Morelembaum (2009), percebe-se que uma das características marcantes de seus improvisos com arco é a capacidade de cantar e tocar ao mesmo tempo. A prática de cantar as melodias no estudo de peças de contrabaixo é um aspecto sugerido por pedagogos do contrabaixo (Mctier, 1992) como parte integrante do estudo do instrumento.

Portanto, a prática da audição e da transcrição deve ser acompanhado também do cantar frases, melodias procurando sempre a emulação da interpretação de diferentes instrumentistas. Ao experimentar as estratégias de Slam Stewart e Major Holley no GPEM, sendo gravada em áudio uma improvisação com o auxílio de *play along*, observou-se a influência desta estratégia na improvisação. É importante ressaltar que um fator que auxiliou tal estratégia, foi a realização de um trabalho rítmico sem o instrumento e a prática contínua da audição e transição de solos improvisados (CHAVES, 1983).

Os *play alongs* são bases gravadas de músicas de um repertório específico como os *Standards* de bossa nova. A instrumentação é muito comum em trios de jazz: contrabaixo, piano e bateria com a separação em estéreo dos canais do contrabaixo e do piano com a bateria em ambos os canais onde não há a execução da melodia.

O material tem o propósito de auxiliar a prática da improvisação e do acompanhamento na ausência de uma seção rítmica. Para McTier (1992) os músicos gastam mais energia durante a *performance* do que no momento do estudo, cujo cansaço físico e mental prejudicam a sonoridade, entonação colapso dos dedos. Como forma de preparação para a *performance*, McTier (idem) sugere a prática se tocar um programa inteiro por três vezes consecutivas para a aquisição de resistência. Na ausência de um pianista o autor considera o acompanhamento gravado uma boa opção.

No caso do jazz brasileiro, as publicações de Aebersold (1984, 2000) e Conceição (2008) trazem as bases gravadas de parte do repertório do jazz brasileiro. A prática com *play along* visa, portanto, à aquisição de resistência do uso do arco na improvisação e a aplicação dos estudos de arco discutidos neste artigo.

Por fim, nesta terceira e última parte do artigo, foi discutido e apresentadas algumas estratégias de estudo e formas de preparação para *performance* para o contrabaixista improvisador com a utilização do arco. Tal fato se justifica por ter a improvisação com arco ao contrabaixo mostra que há uma série de detalhes na técnica e na execução que devem ser considerados.

Foi sugerido que a partir de duas características do idioma da música brasileira (grupo de semicolcheias e síncope) com diferentes possibilidades do uso do arco como o uso de notas separadas e ligadas, variação de arcadas e plano de arco detalhado. Houve a preocupação em informar sobre as particularidades que envolvem a preparação técnica como também formas de aproveitamento dos materiais direcionados a outros contextos em favor da preparação para *performance* do contrabaixo na MPBI.

É de se esperar que esta parte do artigo auxilie os contrabaixistas no aprimoramento da arte de improvisar com arco, expertise que demanda não apenas o conhecimento teórico, mas também estudo contínuo.

4 CONCLUSÃO

Partindo da necessidade deste pesquisador no aprofundamento sobre estudos de improvisação com uso de arco ao contrabaixo, particularmente na prática da MPBI, foi lançado um olhar investigativo sobre o assunto. Numa avaliação preliminar, foi observada a falta de material pedagógico como um dos fatores predominantes que protelam o estudo do contrabaixista que deseja utilizar o recurso do arco na improvisação.

Num primeiro momento, a pesquisa apresentou uma breve análise do material disponível em português e inglês sobre o uso do arco em instrumentos de cordas friccionadas, bem como a utilização deste recurso na improvisação ao contrabaixo no jazz norte americano. A discussão da literatura disponível mostrou que algumas características do arco na prática da música de concerto são passíveis de serem aplicadas por improvisadores, sobretudo os fundamentos técnicos do uso do arco.

Uma vez que, a preparação técnica do uso do arco na improvisação pode se beneficiar da literatura disponível, voltada para a prática do arco na música de concerto, no que tange aos aspectos básicos do uso do arco, recomenda-se o seu estudo a partir do olhar das duas vertentes musicais, pois quanto maior for o conhecimento e preparo técnico do contrabaixista, melhor será o resultado de sua *performance*.

As principais características do uso do arco na improvisação estão basicamente na manipulação deste recurso de modo a corresponder ao fraseado e a articulação típica, que envolve a variação das arcadas, predomina do uso notas de separadas e ligadas e a ausência de outros golpes de arco.

Num segundo momento, foi discutido o termo jazz brasileiro (sinônimo de MPBI) como um gênero musical em que há uma relação com o jazz norte americano que se revela principalmente nas improvisações. Foi possível ainda estabelecer um pequeno panorama dos aspectos idiomáticos da improvisação no jazz brasileiro (utilização de células rítmicas do samba consiste no uso de elementos rítmicos do samba como as semicolcheias e acentuações típicas, uso da sincopa e sua relação com a prosódia brasileira), e da utilização do arco em instrumentos de cordas friccionadas neste contexto (predomínio das notas separadas, ênfase nas síncopes, citação do material temático das melodias e ponto de contato do arco na corda em torno do ponto de equilíbrio do arco).

Na terceira e última parte do artigo, foram discutidas e apresentadas algumas estratégias de estudo do arco na improvisação ao contrabaixo como forma de preparação prévia a *performance*. Tais estratégias foram elaboradas tendo como subsídio as discussões

preliminares nas duas primeiras partes do artigo e as experiências no GEPEM - Grupo de Estudos em Performance Musical da EMAC-UFG. Nas experiências do GEPEM foram observados os detalhes na técnica de arco na execução de diferentes solos improvisados, que demonstrou que os principais aspectos a serem considerados pelo improvisador são: capacidade de manipular o arco de forma indeterminada, utilização de pontos de contato específicos para o arco e para a corda e execução preciso do ritmo e das acentuações típicas.

Outros pontos importantes que fazem parte do conjunto de estratégias são a prática de transcrições de solos improvisados com arco ao contrabaixo, a adaptação de estudos direcionados a improvisação jazzística ou para contrabaixo na música de concerto, capacidade de cantar e improvisar simultaneamente e a prática da improvisação com a utilização de bases gravadas.

Por fim, as sugestões apresentadas neste artigo, não são uma regra geral pela qual o executante se deva deixar escravizar. O que serve para um determinado improvisador com determinadas características em determinada circunstância, pode não servir para outro contrabaixista em situação adversa. O trabalho técnico embora pertinente deve preservar as características individuais do improvisador, o estilo de improvisação. É melhor errar na técnica com naturalidade do que acertar na técnica com artificialismo.

A arte da improvisação não é circunscrita a limites necessários e imutáveis. A improvisação seria fácil se pudesse ser reduzida a regras uniformes ou demasiada gerais. Não é de se pensar que o improvisador conhecerá profundamente o idioma do jazz brasileiro pela leitura de um artigo, pois a arte de improvisar demanda grande trabalho, estudo contínuo, muito exercício e longa experiência. Só assim, tais sugestões, quando bem aplicadas, podem ser úteis. O estilo de cada improvisador, explorando seu potencial será sempre o caminho mais indicado na improvisação.

Espera-se que este trabalho sirva de inspiração para que pesquisadores e contrabaixistas continuem a discutir possibilidades para o estudo do contrabaixo voltado para a música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABELL, Usher. **Swing Fiddle Solos**. Missouri: Mel Bay Publications, 2001.
- AEBERSOLD, Jamey. **Volume 31 – Bossa Novas**. Indiana: Jamey Aebersold, 1984.
- AEBERSOLD, Jamey. **Volume 98 – Antonio Carlos Jobim - Bossa Nova**. Indiana: Jamey Aebersold, 2000.
- ASSUMPCÃO, Nico. **Bass Solo: os segredos da improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.
- BAKER, David. **A Creative Approach to Practicing Jazz**. Indiana: Jamey Aebersold Publications. 1994.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro**. Santa Catarina: 2004. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/04/04-bastos-jazz.html> Acesso em: 14/07/2009.
- BASTOS, Marina Beraldo Bastos e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. **Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2005**. Curitiba: UFPR/DeArtes, 2005, pp. 219-230.
- BEZERRA, Valter Alnis – Biografia de Jean-Luc Ponty. 2001. Disponível em <<http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=137>>. Acesso em 14/01/2010.
- BITTENCOURT, Alexis da Silveira. **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.
- BORÉM, Fausto; SANTOS Rafael dos. Práticas de Performance Erudito-Populares no Contrabaixo: Técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. In: **Revista Música Hodie**, Volume 3, 2002.
- CALOIA, Nicolas. **Slam Stewart: 134 Arco Solos For Double Bass**. Montreal: Caloia Music, 2007.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. O brilho de um violino genial: Música brasileira perde Fafá Lemos. **JBONLINE**, Rio de Janeiro, 30 out, 2004. Caderno B. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/29/jorcab20041029005.html>> Acesso em: 20/12/2009.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2006.
- CASTRO, Ruy, Chega de saudade: A história e as histórias da bossa nova. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

CHAVES, Luiz. Estudos Para Contrabaixo - Padrões para músicas brasileiras. São Paulo Zimbo Edições, 1983.

CONÇEIÇÃO, Ney. **Toque Junto - Bossa Nova (Baixo Elétrico)** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2008.

DOURADO, Henrique Autran. 2ª ed. **O arco dos instrumentos de cordas.** São Paulo: Edicon, 1999.

FALLEIROS, Manuel Silveira, **Anatomia De Um Improvisador: O Estilo De Nailor Azevedo**, Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

FERREIRA, Eliseu; RAY, Sonia. **Planejamento de Arco na Prática Orquestral: considerações e aplicações em grupos semi-profissionais.** In: Anais do 16 congresso da ANPPOM. Brasília: UnB. v. 1. p. 658-664.

GIFFONI, Adriano. **Música Brasileira para Contrabaixo – Vol. 1.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

_____. **Música Brasileira para Contrabaixo – Vol. 2.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

GOLDSBY, John. **The Jazz Bass Book: technique and tradition.** San Francisco: Backbeat, 2002.

_____. **Jazz Bowing Technique for the Improvising Bassist: A New Approach To Playng Arco Jazz.** Indianna: Jamey Aebersold, 1994.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever.** 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

HAGGART, Bob. **Bob Haggart Bass Method: A School of Modern Rythmic Bass Playing.** California: Robbins Music, 1941.

KIRCHNER, Bill. **The Oxford Companion to jazz.** Oxford: Oxford University, 2005.

KLIPHUIS, Tim. **Stephane Grappelli Gypsy Jazz Violin,** Missouri: Mel Bay Publications, 2008.

LEE, Sebastian. **12 Studies for String Bass.** Opus 31. New York: International, 1957.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book.** Califónia: Sher Music Co. 1995

MANGUEIRA, Bruno R., **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

- NEGREIROS, Alexandre. **Perspectivas Pedagógicas para a Iniciação ao Contrabaixo no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2003.
- NORGAARD, Martin. **Getting Into Gypsy Jazz Violin**, Mel Bay Publications, 2008.
- _____, **Jazz Cello/Bass Wizard Junior**, Book 2, Mel Bay Publications, 2005.
- _____, **Jazz Fiddle Wizard Junior**, Mel Bay Publications, 2002.
- _____, **Jazz Fiddle Wizard**, Missouri: Mel Bay Publications, 2000.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades**. Revista Opus. Ano 11 Nº11, 2005.
- RAY, Sonia. **Os Phases warm up Exercises de Diana Gannett**: apresentação e extensão às cordas orquestrais. Per Musi (UFMG), Belo Horizonte, v. 4, p. 72-80, 2001.
- RAY, Sonia. **Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical**. In: Sonia Ray. (Org.). Performance Musical e suas Interfaces. 1 ed. Goiania: Vieira, 2005, v. 1, p. 39-64.
- REID, Rufus. **The Envolving Bassist – Millenium Edition**. New Jersey: Myriad Limited, 2000.
- SALLES, Mariana Isdebsky. **Arcadas e golpes de arco**. Brasília: Thesaurus. 1998.
- SANTOS, F. S. **Estamos aí**: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2006.
- SCHWABE, Oswald. **Scale Studies for String Bass**. New York: International, 1948.
- SLAMA, Anton. **66 Studies in All Keys**. New York: International, 1957.
- SOUZA, Jorge Oscar de. **O contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- STINNETT, Jim. **The Music of Paul Chambers Vol 2**: Arcology. New Hampshire: Stinnett Music, 1999.
- STREICHER, Ludwig. **My Way of Playng Double Bass**: Vol.1. Austria: Doblinger, 1977.
- STURM, Wilhelm. **110 Studies for String Bass**. Volume 1. New York: International, 1963.
- THOMSON, Ryan J. **The fiddler's almanac**. New Hampshire: Capitain Fiddle Publications, 1990.
- TRUMPF, Klaus. **Bowing Technique For The Double Bass**. Vol I. Leipzig: Verlag, 1986.
- VENUTI, Joe. **Violin rhythm**: a school of modern rhythmic violin playing. Ed. Eddy Noordijk. New York: Robbins, (s.d.).

VISCONTI, Eduardo de Lima, **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte**, Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2005.

Fonogramas

ANDRADE, Leny. **Bossa Nova**. CD 213.91.0623. Eldorado, 1991.

_____. **Leny Andrade**. CD 203.0008. Pointer, 1984.

_____. **Estamos Aí**. CD MOFB 3428. Odeon, 1965.

BRASIL, Projeto Tom. **Instrumental no CCBB**. CD TBCCBB3. Banco do Brasil. 1996.

_____. **Brasil Musical**. CD TB00008A / TB00008B. Banco do Brasil. 1995.

_____. **Música Viva**. CD TB 0003. Banco do Brasil. 1993.

_____. **Música Viva**. CD TB 0004. Banco do Brasil. 1993.

BRASIL, Victor Assis. **Pedrinho**: Victor Assis Brasil Quarteto. CD 064 422856. EMI-Odeon, 1980.

_____. **Victor Assis Brasil Quinteto**. CD 064 422844. EMI-Odeon, 1979.

_____. **Victor Assis Brasil: Ao Vivo**. CD MM3010. Magic Music/CID, 1974.

_____. **Victor Assis Brasil Toca Antônio Carlos Jobim**. LP RSO-2. Quartin, 1970.

DELMIRO, Hélio. Romã: **Hélio Delmiro in Concert**. LP LR 002. Line Records, 1991.

_____. **Chama**. LP SDG 020/84. Som da Gente, 1984.

_____. **Emotiva**. CD 064 422860. EMI-Odeon, 1980.

EINHORN, Maurício. **Conversa de Amigos**. CD DL203. Delira Música, 2005.

_____. **ME**. LP 1.47.404.004. Clam/Continental, 1980.

GALVÃO, Lula. **Bossa da Minha Terra**. CD 313987. Groovin'High Label/Biscoito Fino. 2009.

GIFFONI, Adriano. **Adriano Giffoni**. CD PF-0005. Perfil Musical, 1992.

LEMOS, Fafá. **Fafá Lemos - Seu Violino e seu Ritmo**. LP BBL 1026. RCA Victor. 1959

_____. **Fafá Lemos - Hi-Fafá**. LP MOFB-3045. Odeon. 1958.

_____. **Fafá Lemos e Sua Orquestra - Jantar No Rio**. LP BKL-2. RCA Victor. 1954.

LIRA, Carlos. **Songbook**. CD LD 04/94. Lumiar. 1994.

MILITO, Osmar, MATTOSO, Augusto, BARATA, Rafael. **Aos Amigos Tudo**. CD independente. 2004.

MONTARROYOS, Marcio. **Carioca**. LP 177074. CBS. 1984.

_____. **Magic Moment**. LP 138522. CBS. 1982.

_____. **Sessão Nostalgia**. LP SSIGI 5025. Som Livre. 1973.

SANTOS, Vittor. **Sem Compromisso**. CD LB056. Leblon Records. 1997.

SOUSA, Jorge Oscar, OLIVEIRA, Carlos Roberto de. **Natural**. CD MH-0012. Mix House, 1997.

SURDINA, Trio. **Ouvindo Trio Surdina - Vol. 3**. LP DL-1017. Musidisc, 1956.

_____. **Trio Surdina Interpreta Dorival Caymmi, Ary Barroso E Noel Rosa**. LP DL-1007. Musidisc, 1955.

_____. **Trio Surdina Interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi**. LP M 014. Musidisc. 1953.

TRÊS, Bossa. **Os Reis do Ritmo**. LP MOFB 3449. Odeon. 1966.

_____. **Bossa Três Em Forma!** LP FE 1006. Forma. 1965.

_____. **Os Bossa Três**. LP AFLP-1988. High Fidelity. 1963.

TRIO, Sambajazz. **Agora Sim!** CD GRCD 002. Guanabara Tratore. 2005.

TRIO, Tamba. **Tempo**. LP P 632.716 L. Philips. 1964.

_____. **Avanço**. LP P 632.154 L. Philips. 1963.

_____. **Tamba Trio**. LP P 632.129 L. Philips. 1962.

TRIO, Zimbo. **35 Anos Ao Vivo**. CD BS-317. Movieplay. 1999.

_____. **Caminhos Cruzados: Zimbo Trio Interpreta Tom Jobim**. CD BS-259. Movieplay. 1995.

_____. **Aquarela do Brasil**. CD BS-231. Movieplay. 1993.

Fontes audiovisuais:

BRADETICH, Jeff. Double Bass Technique with Jeff Bradetich. Texas: Denton, 1998. 60 min.

HERZ, Ricardo. **Ricardo Herz: Samba Funk**. Disponível em: <
<http://www.youtube.com/watch?v=1MZzx8mcJDY>>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Ricardo Herz toca Desvairada (Garoto) no Sr. Brasil.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UBp3qB4Rk1k>>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Instrumental SESC Brasil - Ricardo Herz - Valsinha (Chico Buarque/Edu Lobo) - 16/12/2008.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SNirGbIhLn8>>. Acesso em: 4 set. 2009.

HERZ, Ricardo, PENEZZI, Alessandro, BRITO, Danilo. **Cochichando.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GVYtJJO_dH0&feature=PlayList&p=68E1591A2E01329E&index=6>. Acesso em: 4 set. 2009.

HOLLEY, Major. **Major Holley - Angel Eyes.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Uyfb1JuhdOI>>. Acesso em: 4 set. 2009.

KRASSIK, Nicolas. **Nicolas Krassik tocando no Savassi Jazz Festival 2007 em 05/08/2007,** Belo Horizonte - MG. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gUtvulFUH30>>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Nicolas Krassik: Deixa a Menina (Praça Verde Dragão do Mar, Fortaleza 04.07.09).** Disponível em: <http://www.youtube.com/view_play_list?p=C49FAAF1244CCF2B&playnext=1&playnext_from=PL&v=YGPWib87Gfk>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Quinteto Sivuca - part. esp.: Nicolas Krassik.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gUtvulFUH30>>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Ginga do Mané - Jacob do Bandolim - Nicolas Krassik.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4QXVbD2xoY8>>. Acesso em: 4 set. 2009.

MAIO, Rogério Botter. **1984 (Rogerio Botter Maio).** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X6vebhCTPxM>. Acesso em: 4 set. 2009.

MCTIER, Duncan. **Double Bass Technique Vol.I,** SATV production, Escócia: 1992. 58min.

MORELEMBBAUM, Jaques. **Jaques Morelembaum Buenos Aires.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nc_BWO1djaM>. Acesso em: 4 set. 2009.

MORELEMBBAUM, Jaques, BARATA, Rafael, GALVÃO, Lula. **Cello Samba Trio: Sambou, Sambou.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8QX-HICuXOQ>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Cello Samba Trio: Brigas Nunca Mais.** Disponível em: <http://www.youtube.com/view_play_list?p=16768DF245D9100D&playnext=1&playnext_from=PL&v=uBknu2OgxqY>. Acesso em: 4 set. 2009.

_____. **Cello Samba Trio: Samba de uma Nota Só.** Disponível em: <http://www.youtube.com/view_play_list?p=274594ED3F988D63&playnext=1&playnext_from=PL&v=hhJZC9qIUzI>. Acesso em: 4 set. 2009.

STEWART, Slam. **Slam Stewart Trio "Oh Me, Oh My, Oh Gosh"** (1947). Disponível em:
< <http://www.youtube.com/watch?v=7cbkJxBlcE>>. Acesso em: 4 set. 2009.