JARREAU FREVÔ FIVE DE FAUSTO BORÉM: ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA NO CONTRABAIXO

Leonardo Lopes
Universidade Federal de Minas Gerais
leodoublebass@gmail.com

Alfredo Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais
alfredo.ribeiros@gmail.com

Resumo: Estudo de caso sobre *Jarreau Frevô Five* do contrabaixista brasileiro Fausto Borém, composta para contrabaixo, piano e acompanhamento eletroacústico. A partir de uma experiência de aprendizagem sob a orientação do próprio compositor e de uma entrevista informal exclusiva, discute-se os aspectos estruturais, além de questões descritivas e analíticas, importantes para a realização da peça. Na sequência, utilizando conceitos dos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte, são propostos três exercícios educativos no contrabaixo visando a aprendizagem e a coordenação dos movimentos, em partes e do todo, necessários para a realização de três excertos musicais extraídos da peça. Conclui-se que a interação direta com o compositor possibilitou adquirir informações importantes não encontradas na partitura. De outro modo, verifica-se que a aplicação de conceitos interdisciplinares inerentes à Performance Musical pode ajudar a fundamentar decisões para a estruturação da prática no contrabaixo.

Palavraschave: Prática deliberada. Exercícios educativos na Performance Musical. Repertório para contrabaixo no século XX. Técnicas estendidas para contrabaixo. Acompanhamento eletroacústico.

Jarreau Frevô Five from Fausto Borém: practice organization on double bass

Abstract: Case study about *Jarreau Frevô Five* by Brazilian double bassist Fausto Borém, composed for double bass, piano and electroacoustic accompaniment. Departing from a learning experience under the composer's own guidance and an exclusive informal interview, we discuss the structural aspects, as well as descriptive and analytical questions, important for the performance of the piece. Following, using concepts from the fields of Motor Learning and Sport, three educational exercises are proposed on double bass aiming at learning and the coordination of the movements, in parts and in the whole, necessary for the realization of three excerpts from the piece. It was conclude that the direct interaction with the composer made it possible to acquire important information not found in the score. Otherwise, it appears that the application of interdisciplinary concepts inherent to Musical Performance can help to base decisions for structuring the practice on double bass.

Keywords: Deliberate practice. Educational exercises in Musical Performance. Double bass repertoire in the twentieth century. Extended techniques for double bass. Electroacoustic accompaniment.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui-se em um estudo de caso sobre a peça *Jarreau Frevô Five*, do contrabaixista-compositor brasileiro Fausto Borém. A partir de uma experiência de aprendizagem sob a orientação do próprio compositor e de uma entrevista informal exclusiva, discute-se os aspectos estruturais, além de questões descritivas e analíticas importantes para a realização da peça. Através dessa relação, puderam ser esclarecidos detalhes técnicos-interpretativos, intenções musicais, além de informações que contextualizam a peça, não disponíveis na partitura original.

Na sequência, partindo de conceitos utilizados pelos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte (Magill, 2016; Nogueira, 2013; Greco & Benda, 2007; Schmidt & Lee, 2019), são

propostos três exercícios educativos no contrabaixo visando a aprendizagem e a coordenação dos movimentos, em partes e do todo, necessários para a realização de três excertos musicais extraídos da peça. No primeiro deles, é discutida a dificuldade de manter a forma do dedilhado no registro superagudo do contrabaixo utilizando harmônicos naturais, com saltos de cordas adjacentes e afastadas. O segundo excerto, aborda a dificuldade de se realizar bicordes com intervenções de *pizz*. Bartok com a mão esquerda. No terceiro e último excerto, discute-se uma técnica onde as notas musicais são alcançadas com frequências aproximadas da nota real, precedidas por um portamento.

Apesar de ser uma peça pouco conhecida pelos contrabaixistas, realizada até este momento apenas duas vezes em recitais pelo próprio compositor, *Jarreau Frevô Five* apresenta elementos musicais e desafios técnicos-interpretativos que a tornam uma opção interessante de estudo e composição de repertório. No restante, espera-se que este trabalho possa contribuir com informações para a performance da peça em questão e para a organização da prática no contrabaixo.

FAUSTO BORÉM E *JARREAU FREVÔ FIVE*

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da UFMG e uma das principais referências brasileiras no contrabaixo acústico, sobretudo, na pesquisa em música. Tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento, como na *ISB Convention* (*International Society of Bassists*), nos Estados Unidos e no *BASSEUROPE Congress & Festival*, na Europa. Solista, pesquisador, compositor e arranjador premiado diversas vezes no Brasil e no exterior, apresenta um vasto repertório de composições e arranjos *crossovers* para contrabaixo, a maioria voltada para a música brasileira. Entre suas composições, está um conjunto de três peças dedicadas ao amigo, pianista-arranjador-compositor, Bill Mays e três lendários cantores com quem Mays gravou: Sarah Vaughan, Frank Sinatra e Al Jarreau. Composta para contrabaixo, piano e acompanhamento eletroacústico, *Jarreau Frevô Five* é a última peça do conjunto "*Three Arrays for Amazing Mays*".

Os elementos do acompanhamento foram extraídos e remixados por Alfredo Ribeiro a partir de uma gravação audiovisual de performance da música "*Take Five*", realizada pelo cantor Al Jarreau (1940-2017), em Berlim, no ano de 1976. Elementos esses que são distribuídos em dois momentos da peça.

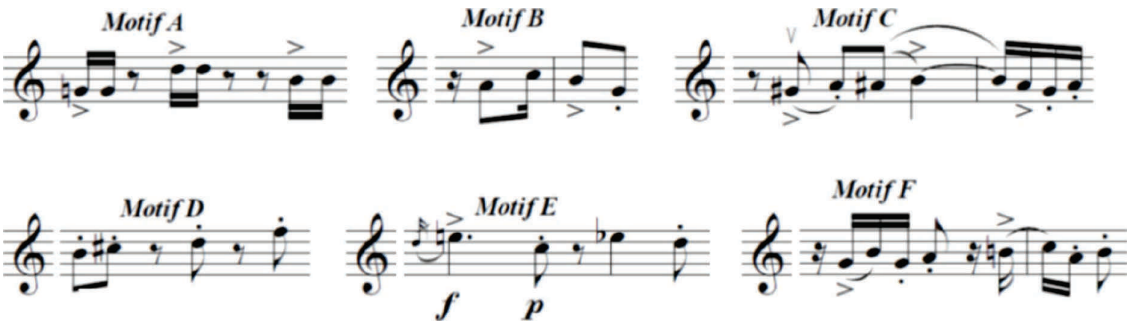
O primeiro deles (c.1-17 e duração de 0'43"), possui acompanhamento de bateria com caixa, prato de condução e bumbo, alternando entre as fórmulas de compasso 4/4 e 5/4. Sobre a bateria, há uma sucessão das palavras "*word*" e "*music*", além de um movimento em formato de nuvem com extratos dos sons vocais percussivos que Jarreau realiza na gravação original entre 0'09" e 0'25". Estes extratos passaram por processos como: reversão do áudio, alteração de velocidade e *pitch*, modulação timbrística por imitação de formato de onda de outras fontes, como, por exemplo, sinos de metal, vidros e instrumentos de corda friccionada. De forma secundária, este primeiro acompanhamento situa os instrumentistas no andamento inicial da composição.

O segundo trecho eletroacústico tem início no c.115. Com duração de 2'33", segue até o final da obra. Dentro dele, o acompanhamento da bateria retoma a ideia apresentada no começo da peça, porém, desta vez, permanecendo sobre o compasso 5/4. Imediatamente, um trecho original da gravação de Jarreau é apresentado, tendo como única manipulação seu andamento

diminuído e filtros que ressaltam o *groove* do contrabaixo da gravação original. Na sequência, o compositor apresenta um improviso livre na escrita, sobre um *drum&bass* acompanhado de extratos curtos dos efeitos percussivos realizados por Jarreau na gravação original e sincronizados ao chimbal da bateria, buscando uma fusão de timbres. A composição eletroacústica é finalizada com a percussão e a voz de Jarreau dizendo as icônicas palavras "*with me*".

A peça tem uma forma ABCA', com duração estimada em 7'20. O andamento sugerido (c= 98) e os padrões ritmos apresentados na obra são uma referência ao Frevo (gênero musical). Dessa forma, a palavra "*Frevô*", presente no título, foi "inventada" pelo compositor com a intensão de correlacioná-la com a língua francesa, de onde se origina o sobrenome "*Jarreau*".

O início da Seção A (c.1-75) é composto por 8 compassos onde o contrabaixista e o pianista devem tocar as notas musicais enquanto falam aleatoriamente as palavras "*word and music*" e "*take a little time*", interagindo com a voz de Jarreau na gravação. Nos compassos seguintes, são apresentados 6 motivos (A, B, C, D, E e F) que permeiam por quase toda a peça (Ex.1).

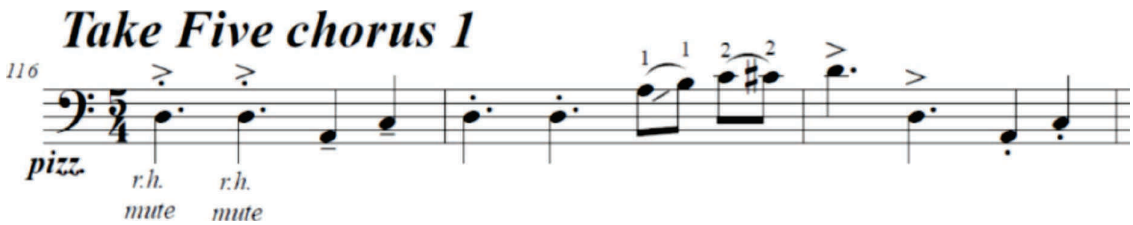


Ex.1: Motivos A (c.17), B (c.17-18), C (c.18-19), D (c.19), E (c.20) e F (c.20), contidos em *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém.

Neste ponto, ressalta-se a dificuldade de afinação nos registros agudo e superagudo do contrabaixo. Para isso, a escolha do dedilhado e o uso de pistas visuais e táteis para o controle da afinação (Borém, 2011) são determinantes para a eficiência da performance. Outra questão importante para a realização do restante da obra é a precisão rítmica. Sem ela, o contraponto estabelecido entre o contrabaixo e o piano, além do caráter do frevo, ficariam comprometidos. Portanto, é altamente recomendado, neste caso, o estudo com o metrônomo.

A Seção B (c.76-115) é marcada, principalmente, por um ostinato de bicordes formados com um intervalo de segunda maior, com o ritmo de colcheias e intervenções com a técnica de *pizzicato* com a mão esquerda. Em outro ponto importante dessa seção, (c.95-96; c.100-101), notas artificiais com frequência (afinação) aproximada são realizadas segurando a corda I (Sol2) entre os dedos 1 e + (indicador e polegar) da mão esquerda, precedidas por portamento e sem contato com o espelho. Estes dois pontos serão discutidos nos exercícios 2 e 3 à frente.

Na Seção C (c.116-179), a música muda o caráter para o *Bebop*, com a fórmula de compasso em 5/4 e o andamento sugerido de 152 bpm (Ex.2). Nesta seção são apresentados 3 *Chorus* da música *Take Five* com improvisos no piano e no contrabaixo interagindo com a gravação.



Ex.2: Início da Seção C, apresentando o primeiro *chorus* de *Take Five* (c.116-118), em *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém.

Por fim, na Seção A' são recapitulados os principais motivos da primeira seção, com o andamento acelerado, ditado pelo acompanhamento eletroacústico.

JARREAU FREVÔ FIVE: ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA

A performance de "*Jarreau Frevô Five*" envolve uma série de elementos musicais desafiadores, sobre o ponto de vista técnico-instrumental do contrabaixo, que necessitam ser aprendidos, controlados e fortalecidos com a prática. Para isso, é importante a compreensão de como alguns movimentos do conjunto esquerdo e direito dos membros superiores (braço, antebraço, mão, punho e dedos) são gerados e coordenados entre si, para que a prática seja organizada da maneira mais eficiente possível, nos moldes da prática deliberada.

No campo do Esporte, a "coordenação" está diretamente ligada à harmonização dos processos parciais do movimento (Greco & Benda, 2007). Sob o ponto de vista da Cinesiologia estas parciais (ou fases) são descritas e analisadas com a finalidade de corrigir ou aperfeiçoá-las. Já no campo da Aprendizagem Motora, a fracionalização é utilizada para que as partes possam ser praticadas separadamente e na sequência, por completo. Esta forma de organização é denominada como prática por partes e do todo (Magill, 2016).

De acordo com Schmidt e Lee (2019), na literatura da Aprendizagem Motora são mencionados três tipos de prática por partes: (1) Fracionalização - partes de uma habilidade complexa são praticadas separadamente; (2) Segmentação – partes de uma habilidade complexa são praticadas em separado e adicionadas posteriormente umas às outras até que toda a habilidade seja praticada como um todo; (3) Simplificação – a dificuldade em determinado aspecto da habilidade é reduzida, por exemplo, diminuir o andamento de um excerto musical extremamente rápido.

Para Nogueira (2013), a prática por partes pode ser utilizada quando uma pessoa precisa aprender a executar uma habilidade que requer o uso assimétrico das mãos como, por exemplo, tocar um instrumento musical. Diante das possibilidades, cabe ao instrutor (professor) decidir sobre qual ou quais tipos de prática por partes será utilizada de acordo com a necessidade de cada situação de aprendizagem da habilidade motora desejada, inclusive se a prática por partes será utilizada ou não.

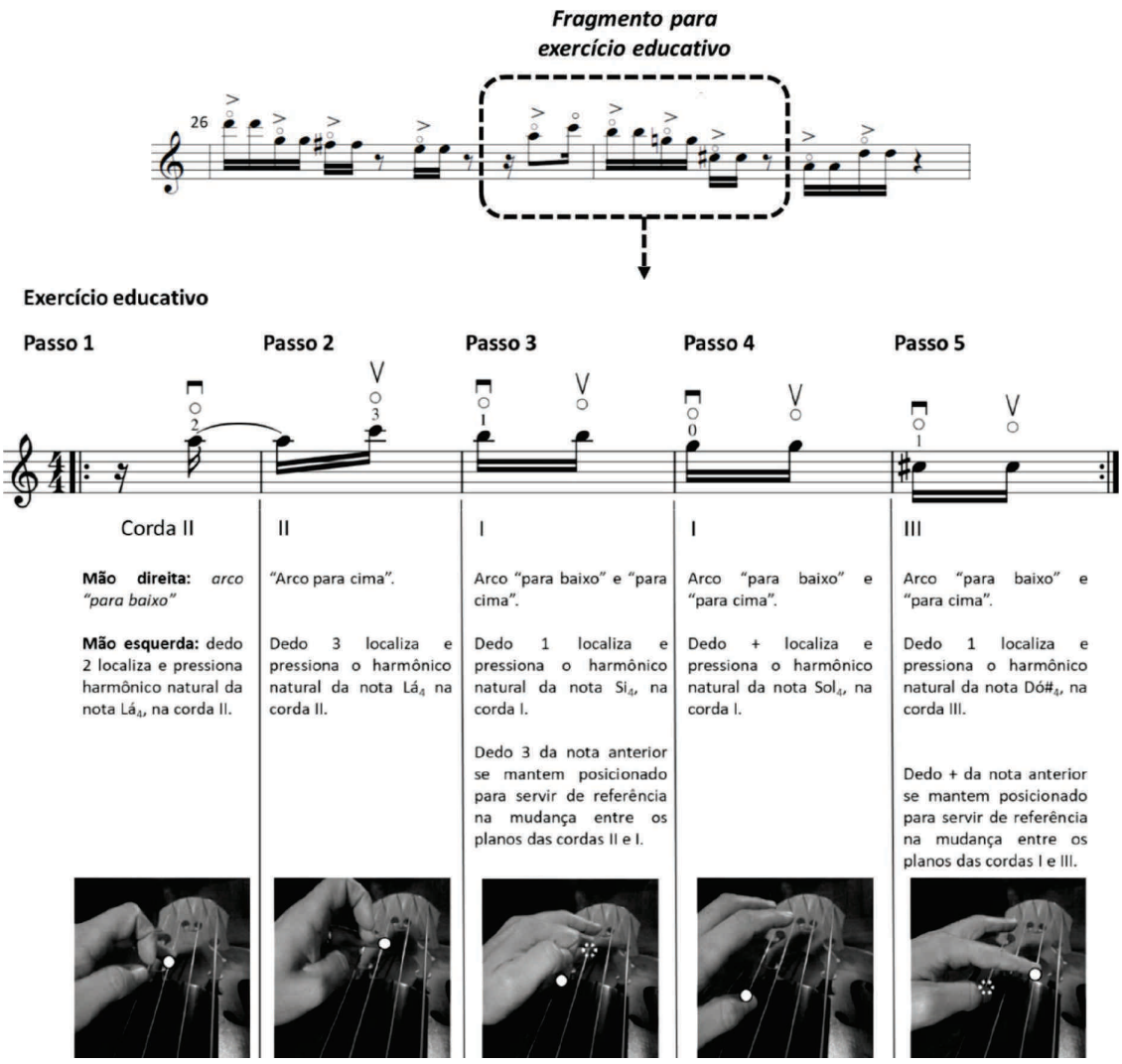
Na pedagogia Esportiva, os exercícios educativos visam a correção de erros mais comuns na realização de uma habilidade. Para isso, por meio de análise, os movimentos complexos são decompostos em unidades mais simples, treináveis através da repetição e realizados com tempos maiores (movimentos mais lentos do que em tempo real). Posteriormente, os movimentos

são sintetizados e realizados em sequência, sem interrupção e com o *timing* se aproximando do tempo real. Neste contexto, elementos de variação dos movimentos também podem ser inseridos para favorecer o processo de transferência de habilidades (Magill, 2016). Na música, esta prática é semelhante à observada em Baldwin (1995), quando propõe a decomposição de excertos orquestrais complexos em unidades mais simples, treináveis por repetições com variações de arcada, dinâmica, timbre, articulação, etc.

Em função da compreensão destes fundamentos, podemos organizar a prática de "*Jarreau Frevô Five*" de modo a otimizar o processo de aprendizagem da peça, principalmente, a realização de trechos considerados complexos sob o ponto de vista da precisão e coordenação dos movimentos. Por conseguinte, são propostos três exercícios educativos direcionados à aprendizagem ou correção dos movimentos necessários para a realização de três excertos musicais extraídos de "*Jarreau Frevô Five*".

Os exemplos apresentados por este estudo, assim como em Borém, Lopes e Lage (2014), consideram as etapas sequenciais de preparação do movimento (posicionamento e apontamento) e ação muscular (amplitude e direção de movimento). Dessa forma, os movimentos foram organizados e numerados em passos (Passo 1, Passo 2, Passo 3, etc.). Cada passo deve ser estudado, primeiro isoladamente (prática por partes) e depois sem interrupção (prática do todo), para que o aprendiz adquira a habilidade de agir de forma consciente e aprenda a lidar com a organização e as sensações provindas dos movimentos musculares. Na repetição de cada passo, sugerimos, inicialmente, a duração de 60 bpm. À medida que a habilidade for desenvolvida, o *timing* de cada exercício pode ser reduzido gradualmente.

O primeiro exercício educativo (Exercício 1) foi extraído da Seção A. Neste trecho, harmônicos naturais são realizados no registro superagudo do contrabaixo. Apesar de ser uma técnica já bastante conhecida pela literatura do instrumento, este excerto apresenta uma dificuldade significativa de realização, sobretudo, na linha melódica entre as notas Lá4 (dedo 2) - Dó5 (dedo 3) - Si4 (dedo 1) e também para manter a forma da mão na posição nos saltos entre as cordas I e III. Neste caso, é sugerido que cada nota subsequente tenha seu posicionamento antecipado, utilizanado a nota que está sendo tocada como pivô e referência tatil. Na prática, durante o trecho é primordial que a mão esquerda mantenha o padrão de posicionamento nos planos pertencentes a cada uma das cordas. Quando posicionada sobre a corda I, por exemplo, deve-se manter o dedilhado sobre os hamônicos naturais das notas: Sol4 (dedo +), Si4 (dedo 1) e Ré5 (dedo 2). Assim, este mesmo padrão de dedilhado deve ser mantido sobre a tríade de notas, na mesma posição, nos planos da corda II (Ré4-Fá#4-Lá4) e da corda III (Lá3-Dó#4-Mi4). **Passo 1**: Dedo 2 (médio) localiza e pressiona levemente a nota Lá4, na corda II, articulada com o arco "para baixo". **Passo 2**: Dedo 3 (anelar) flexiona-se na mesma posição para pressionar a nota Dó5, articulada com o arco "para cima". **Passo 3**: O dedo 3 se mantem posicionado sobre a nota Dó5, servindo como referência (pivô) para a reposição da mão esquerda no novo plano. Assim, o dedo 1 (indicador) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Si3 na corda I para ser articulada por duas vezes: "para baixo" e depois "para cima". **Passo 4**: Dedo + (polegar) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Sol4, articulada "para baixo e depois "para cima". **Passo 5**: Dedo + da nota anterior se mantem como pivô para a mudança de posicionamento da mão para o plano pertencente à corda III. Assim, dedo 1 localiza e pressiona a nota Do#4, também articulada por duas vezes: "para baixo e depois "para cima".

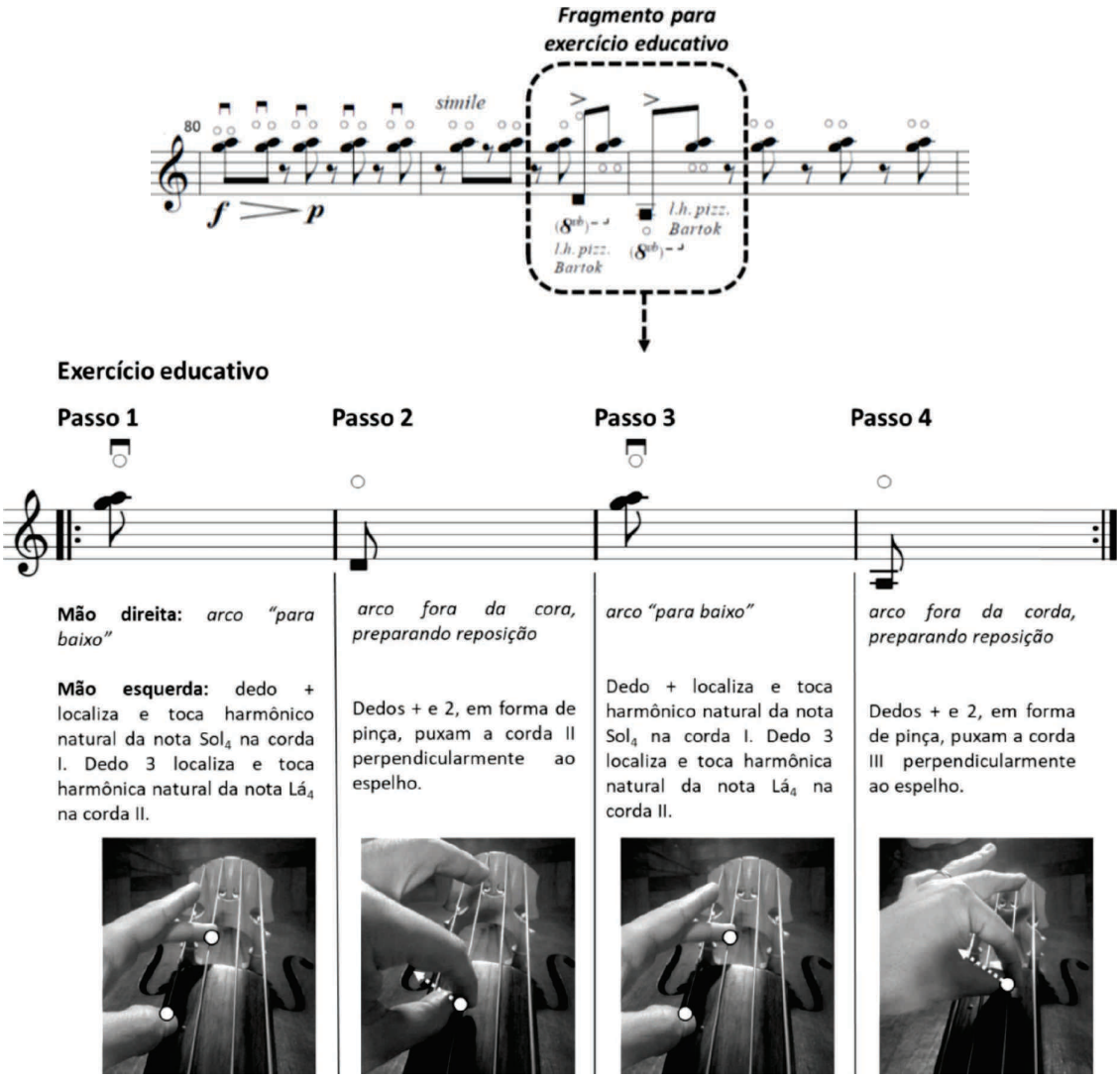


Exercício 1: Análise de movimentos da técnica de harmônicos naturais no registro superagudo do contrabaixo, nos compassos 26 e 27 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3, 4 e 5).

O segundo exercício educativo (Exercício 2) foi extraído da Seção B e aborda a dificuldade de se realizar bicordes com intervenções de *pizz*. Bartok com a mão esquerda. De acordo com o compositor, a partir do compasso 76 as pausas de colcheias que precedem as notas duplas, também em colcheia, devem ser realizadas sempre repondo o arco "para baixo". Dessa forma, o som da colcheia anterior é interrompido quando o arco é pressionado contra as cordas, já o posicionando para articular a nota seguinte. Durante a realização do *pizz*. Bartok com a mão esquerda, o arco deve permanecer fora da corda.

Passo 1: Dedo + localiza e pressiona levemente o harmônico natural da nota Sol4, na corda I, enquanto o dedo 2 (médio) localiza e pressiona o harmônico natural da nota Lá4, na corda II. As duas notas são articuladas ao mesmo tempo com um golpe de arco curto, "para baixo" e para fora da corda. **Passo 2**: Com o arco fora da corda, os dedos 1 e + da mão esquerda formam uma pinça para puxar a corda II perpendicularmente, de forma que ao ser liberada a

mesma rebata no espelho (*left hand Bartok pizz.*). Para que a pinça seja realizada com maior eficiência, o posicionamento da mão esquerda deve ser conduzido através da pronação do antebraço. **Passo 3**: A mão esquerda volta à posição inicial do exercício (dedo + pressionando a nota Sol4 e dedo 3 a nota Lá4), enquanto a mão direita retoma o mesmo tipo de golpe de arco descrito no primeiro passo. **Passo 4**: Com o arco fora da corda, os dedos 1 e + da mão esquerda formam uma pinça para puxar, desta vez, a corda III (Lá1) utilizando a mesma técnica proposta no Passo 2.

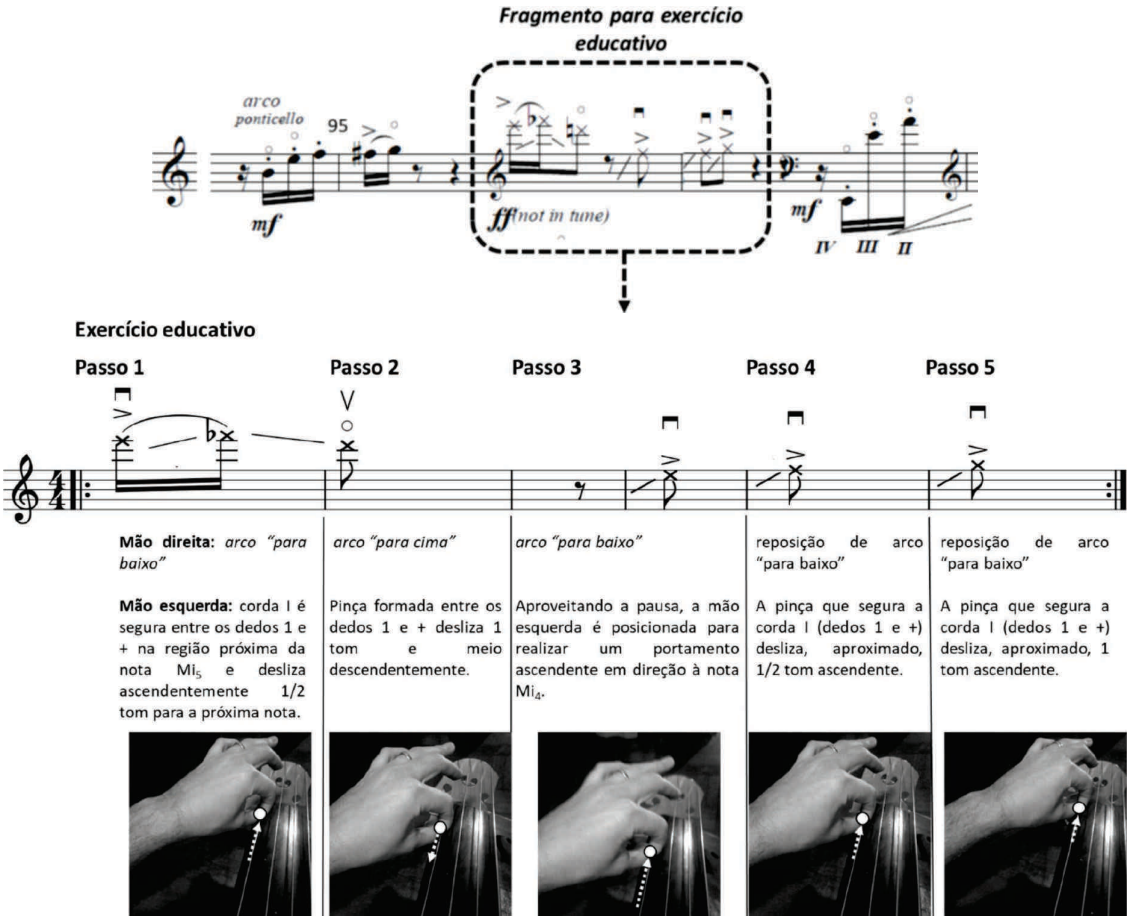


Exercício 2: Análise de movimentos da técnica *pizz. Bartok* com a mão esquerda, nos compassos 81 e 82 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3 e 4).

O terceiro e último exemplo (Exercício 3) também foi extraído da Seção B. Este trecho apresenta uma técnica de performance no contrabaixo onde notas com frequência aproximada (*not in tune*) das notas reais escritas nas partitura são precedidas por um portamento. Segundo

orientação do compositor, para a realização desta técnica é necessário segurar a corda I entre a parte lateral interna da ponta do dedo polegar e a ponta do dedo indicador da mão esquerda.

Passo 1: A corda I é segura entre os dedos 1 e + na região próxima da nota Mi5 e desliza ascendentemente 1/2 tom para a próxima nota, articuladas com uma arcada "para baixo" **Passo 2**: A pinça que segura a corda I (dedos 1 e +) desliza, aproximados, 1 tom e meio descendentemente, articulados com uma arcada "para cima". **Passo 3**: Aproveitando a pausa, a mão esquerda é posicionada para realizar um portamento ascendente em direção à nota Mi4, com a arcada "para baixo". **Passo 4**: A pinça desliza, aproximado, 1 tom ascendente, articulado com a reposição do arco "para baixo". **Passo 5**: A pinça desliza, aproximado, 1 tom ascendente, articulado com a reposição do arco "para baixo".



Exercício 3: Análise de movimentos da técnica de notas artificiais, nos compassos 95 e 96 de *Jarreau Frevô Five* de Fausto Borém, e respectivo exercício educativo (Passos 1, 2, 3, 4 e 5).

CONCLUSÃO

Este estudo de caso buscou analisar e descrever a peça *Jarreau Frevô Five*, de Fausto Borém, além de propor exercícios educativos direcionados à prática de três excertos musicais extraídos da mesma.

As informações adquiridas diretamente com o compositor durante o processo de aprendizagem contribuíram de forma contundente para esclarecer intensões, motivos, frases musicais e a estrutura da peça como um todo. Com isso, a definição de padrões de dedilhado, golpes de arcos, arcadas, além de outras questões técnicas-interpretativas, puderam estar mais intimamente ligadas à expressão musical durante a prática.

Verifica-se que a aplicação de conceitos utilizados pelos campos da Aprendizagem Motora e do Esporte na Performance Musical pode ajudar a fundamentar decisões de organização da prática no contrabaixo. Dessa forma, os exercícios educativos propostos apresentaram-se como uma alternativa de estudo baseado na prática em partes e do todo. Espera-se que a aplicação dos mesmos também possa servir de modelo para a organização da prática de outras obras musicais, assim como fonte de inspiração para possíveis elaborações adicionais como, por exemplo, variações de arcadas, dedilhados, etc.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, R. (1995). Orchestral Excerpts as Etudes. *American String Teacher*, 45(3), 51-52.

BORÉM, F. (2011). *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. (Tese de pós-doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.

BORÉM, F., LOPES, L. & LAGE, G. M. (2014). Nancy de Bertram Turetzky: Cinesiologia e Prática Deliberada da Técnica Estendida Arco + Pizz. no Contrabaixo. *Revista Música Hodie*, Goiânia, 14(2), 67-83.

GRECO, J. G. & BENDA, R. N. (2007). *Iniciação Esportiva Universal:* 1. Da aprendizagem motora ao treinamento técnico (2. ed.). Belo Horizonte, Editora UFMG.

LAGE, G., *et al.* (2002). Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Revista Per musi*, Belo Horizonte, 5 e 6, 14-37.

MAGILL, R. A. (2016). *Aprendizagem motora:* conceitos e aplicações (7. ed.). São Paulo, Edgard Blucher.

NOGUEIRA, Q. W. (2003) Esporte e a experiência do jogo como formação. *Educação & Realidade*, Porto Alegre 38(3), 873-893.

SCHMIDT, R. A.; LEE, T. D. (2019). *Motor control and learning:* a Behavioral Emphasis (6. ed.). Champaign IL, Human Kinetics.