

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Doutorado em Música**

Glaw Nader

**60 anos de *scatting* brasileiro:  
um panorama de 1959 a 2018**

BELO HORIZONTE

2025

Glaw Nader

**60 anos de *scatting* brasileiro:  
um panorama de 1959 a 2018**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte  
2025

Nader, Glaw.

N135s            60 anos de scatting brasileiro [recurso eletrônico] : um panorama de 1959 a 2018 / Glaw  
Nader . - 2025.

1 recurso online ( 162 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f.160-162.

1. Música - Teses. 2. Música popular - Brasil. 3. Prática interpretativa (Música).  
4. Técnica vocal. 5. Improvisação (Música). I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 784.932



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tese defendida pela aluna Glawcer Nader Saraiva Ferreira Felix, em 29 de setembro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. André Machado Queiroz  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Ângelo José Fernandes  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof. Dr. Diego De Almeida Pereira  
Universidade do Estado de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Andre Machado Queiroz, Professor do Magistério Superior**, em 30/09/2025, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelo José Fernandes, Usuário Externo**, em 01/10/2025, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diego de Almeida Pereira, Usuário Externo**, em 01/10/2025, às 11:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 03/10/2025, às 10:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 03/10/2025, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4587082** e o código CRC **10968A5B**.

---

*Dedico este trabalho aos meus ancestrais,  
aos que vieram antes de mim e aos que  
ainda virão.*

## AGRADECIMENTOS

A Òṣàlá, pelo fôlego de vida que me permitiu viver esse momento. Èpa bàbá!  
A Èṣù, pelo caminho que sempre se apresenta a mim em cada passo. Laróyè!  
A Iyá mi Òṣun, pela sensibilidade e resiliência que me aproximam ainda mais do que é meu. Yéyé ó!

Agradeço à dona Música, minha deusa-mór, por tudo o que ela me dá e faz de mim.

Agradeço ao Fausto Borém, meu orientador e amigo. Obrigada pela jornada juntos e por tudo o que me ensinou. Foi importante e especial para mim como pessoa, professora e pesquisadora.

À Capes pelo apoio financeiro durante o período do Doutorado.

Aos professores, Ângelo Fernandes, Diego de Almeida e Mauro Rodrigues pelas sugestões valiosas no momento da Qualificação e, somando-se a eles na Defesa da Tese, o professor André Queiroz. Muito obrigada.

Dedico meu Doutorado à minha mãe, mesmo com a distância e a discordância, sou fruto de uma boa árvore. Às minhas filhas: Luiza, Bárbara e Beatriz. Que mais esse passo seja chão para os sonhos de vocês, minhas crias, as mulheres negras a quem dei à luz, que sonhem e realizem futuros possíveis.

Ao Gagadiy, pupilo e amigo querido, pela energia e entusiasmo com os meus processos, e por me apoiar.

Agradeço ao Samuel Ekel, meu amado, por reacender em mim o amor pelo jazz, que eu já ouvia timidamente na infância. Pelas horas infinitas ao longo de mais de 20 anos ouvindo, fazendo, tecendo, me estimulando em longas conversas sobre jazz e improvisação que se tornaram meu amor maior dentro da música. Muito obrigada pela cumplicidade e parceria que alimentam meu caminho.

Ao Colegiado de Pós-Graduação em Música pela acolhida em todo esse percurso.

À UFMG por ser minha casa desde 2015.

“Toda música brasileira é afrobrasileira”.  
Letieres Leite (2020).

## RESUMO

A tese “60 anos de *scatting* brasileiro: um panorama de 1959 a 2018” apresenta um estudo detalhado sobre a improvisação vocal no canto popular brasileiro, designada aqui como *scatting brasileiro*, ou seja, uma adaptação da técnica de improvisação vocal baseada em silabação, originalmente associada ao *scat singing* do jazz estadunidense. O recorte cronológico abrange desde 1959 até 2018, destacando cantores e cantoras importantes na evolução dessa prática no Brasil: Dolores Duran, Jorge Benjor, Leny Andrade, Elza Soares, Wilson Simonal, Gal Costa, Baby do Brasil, Alaíde Costa, Djavan, João Bosco, Jorge Vercillo, Sambaranda e Xênia França. Após uma contextualização do conceito de *scat singing* (STOLLOF, 1998), observa-se as inter-relações entre a música instrumental e vocal no jazz, antes de se concentrar no percurso da improvisação vocal em território brasileiro. A partir dos estudos de NESTROVSKI (2013), NADER (2020) e LEPRI (2023), investigamos como a improvisação vocal influenciada pelo jazz foi incorporada na música popular brasileira, adaptando-se ao contexto cultural e estilístico do país, especialmente no gênero sambajazz. As fontes primárias são constituídas por 14 fontes de áudio, tratadas aqui como estudos de caso, em que são apresentados cantoras e cantores que fizeram do *scatting* brasileiro uma característica marcante em suas performances. Trechos representativos selecionados das gravações de cada cantora ou cantor foram transcritos e editados em forma de EdiPs (Edições de Performance; BORÉM, 2023). A partir das EdiPs, foram realizadas (1) a análise fonética dos tipos de consoantes e vogais utilizados em cada caso e sua recorrência silábica e (2) a análise musical de contorno melódico, padrões rítmicos, ênfases, relações com a harmonia e padrões ligados ao jazz e aos gêneros brasileiros como samba, sambajazz, samba-canção, bossa nova, bolero e pop e (3) a recorrência de efeitos vocais básicos como vibrato e portamento. Por fim, o trabalho reflete sobre a importância dessas práticas vocais na construção de uma identidade musical híbrida, que dialoga com o jazz norte-americano, mas preserva as particularidades da música brasileira. A pesquisa ressalta o papel da improvisação vocal como uma ferramenta de expressão artística, evidenciando sua relevância tanto no desenvolvimento do estilo individual de intérpretes quanto na formação de uma estética musical que integra gêneros da música popular brasileira e do jazz.

Palavras-chave: improvisação vocal; música popular brasileira; técnica vocal; sambajazz; bossa nova; *scat singing*; Dolores Duran; Wilson Simonal; Jorge Ben Jor; Leny Andrade; Elza Soares; Gal Costa; Alaíde Costa; João Bosco; Baby do Brasil; Djavan; Jorge Vercillo; Sambaranda; Xênia França.

## ABSTRACT

The thesis “60 years of Brazilian scatting: a panorama from 1959 to 2018” presents a detailed study on vocal improvisation in Brazilian popular singing, designated here as Brazilian scatting, that is, an adaptation of the vocal improvisation technique based on syllabification, originally associated the scat singing of American jazz. The chronological cut covers from 1959 to 2018, highlighting important singers in the evolution of this practice in Brazil: DOLORES DURAN, JORGE BENJOR, LENY ANDRADE, ELZA SOARES, WILSON SIMONAL, GAL COSTA, BABY DO BRASIL, ALAÍDE COSTA, DJAVAN, JOÃO BOSCO, JORGE VERCILLO, SAMBARANDA and XÊNIA FRANÇA. After contextualizing the concept of scat singing (STOLLOF, 1998), the interrelationships between instrumental and vocal music in jazz are observed, before focusing on the path of vocal improvisation in Brazilian territory. Based on studies by NESTROVSKI (2013), NADER (2020) and LEPRI (2023), we investigated how vocal improvisation influenced by jazz was incorporated into Brazilian popular music, adapting to the country's cultural and stylistic context, especially in the sambajazz genre. The primary sources consist of 14 audio sources, treated here as case studies, in which singers who made Brazilian scatting a standout feature in their performances are presented. Representative excerpts selected from the recordings of each singer were transcribed and edited in the form of EdiPs (Performance Editions; BORÉM, 2023). From the EdiPs, (1) a phonetic analysis of the types of consonants and vowels used in each case and their syllable recurrence and (2) a musical analysis of melodic contour, rhythmic patterns, emphases, relationships with harmonics and linked patterns were carried out. to jazz and Brazilian genres such as samba, sambajazz, samba-canção, bossa nova, bolero and pop and (3) the recurrence of basic vocal effects such as vibrato and portamento. Finally, the work reflects on the importance of these vocal practices in the construction of a hybrid musical identity, which dialogues with North American jazz, but preserves the particularities of Brazilian music. The research highlights the role of vocal improvisation as a tool of artistic expression, highlighting its relevance both in the development of the individual style of performers and in the formation of a musical aesthetic that integrates genres of Brazilian popular music and jazz.

Keywords: vocal improvisation; Brazilian popular music; vocal technique; sambajazz; bossa nova; scat singing; Dolores Duran; Wilson Simonal; Jorge Ben Jor; Leny Andrade; Elza Soares; Gal Costa; Alaíde Costa; João Bosco; Baby from Brazil; Djavan; Jorge Vercillo; Sambaranda; Xênia França.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Exemplo musical 1 - Bordadura e Nota Blues em trecho de <i>Fim de Caso</i> .....	43
Exemplo musical 2 - <i>Pattern</i> , Bordadura e nota blues em trecho de <i>Fim de Caso</i> ...	43
Exemplo musical 3 – Bordadura, Motivo e Repetição em trecho de <i>Fim de Caso</i> ..	44
Exemplo musical 4 – Apojatura, Bordadura, Ornamentação e <i>Pattern</i> em trecho de <i>Fim de Caso</i> .....	44
Exemplo musical 5 - Bordadura e <i>Lick</i> em trecho de <i>Fim de Caso</i> .....	45
Exemplo musical 6 - <i>Pattern</i> em trecho de <i>Fim de Caso</i> .....	45
Exemplo musical 7 – Arpejo, Passagem, Antecipação e Repetição em trecho de <i>Mas, Que Nada</i> .....	50
Exemplo musical 8 – Repetição, Nota Blues, Bordadura e Antecipação em trecho de <i>Mas, Que Nada</i> .....	51
Exemplo musical 9 – Retardo, Bordadura, Arpejo e Repetição em trecho de <i>Mas, Que Nada</i> .....	51
Exemplo musical 10 – Motivo e Retardo em trecho de <i>Mas, Que Nada</i> .....	52
Exemplo musical 11 – Motivo e Repetição em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	57
Exemplo musical 12 – Arpejo e Bordadura em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	58
Exemplo musical 13 – Bordadura, Repetição e Nota Blues em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	58
Exemplo musical 14 – Repetição, Nota Blues e <i>Pattern</i> em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	59
Exemplo musical 15 – Arpejo e Deslocamento em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	59
Exemplo musical 16 – Deslocamento em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	59
Exemplo musical 17 – Improvisação Escalar em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	60
Exemplo musical 18 – <i>Pattern</i> em trecho de <i>Influência do Jazz</i> .....	60
Exemplo musical 19 – Repetição e Antecipação em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	65
Exemplo musical 20 – Repetição, Arpejo e Nota Blues em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	66
Exemplo musical 21 – Arpejo, Repetição, Passagem e Motivo em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	66
Exemplo musical 22 – Motivo, Repetição, Nota blues e Passagem em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	67

Exemplo musical 23 – Motivo, Repetição, Antecipação, Improvisação Escalar e Bordadura em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	67
Exemplo musical 24 – Retardo, Motivo, Repetição e Bordadura em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	68
Exemplo musical 25 – Bordadura, Repetição, Salto, Retardo e Antecipação em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	68
Exemplo musical 26 – Improvisação Escalar, Repetição e Salto em trecho de <i>Estamos Aí</i> .....	69
Exemplo musical 27 – Repetição e Bordadura em trecho de <i>Estamos Aí</i>	69
Exemplo musical 28 - Improvisação Escalar, Passagem, Antecipação e Bordadura em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	74
Exemplo musical 29 - Arpejo, Repetição, Improvisação Escalar, Antecipação e Escapada em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	75
Exemplo musical 30 - Ornamentação, Arpejo, Salto, Escapada e Bordadura em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	75
Exemplo musical 31 - <i>Pattern</i> , Dupla Bordadura e Antecipação em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	76
Exemplo musical 32 - Bordadura e Improvisação Escalar em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	76
Exemplo musical 33 - Improvisação Escalar, Ornamentação, Passagem e Arpejo em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	77
Exemplo musical 34 - Improvisação Escalar, Repetição, Bordadura e Arpejo em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	77
Exemplo musical 35 - Repetição, Arpejo, Bordadura e Deslocamento em trecho de <i>Se Acaso Você Chegasse</i> .....	78
Exemplo musical 36 - <i>Trading</i> , Bordadura, Arpejo e Repetição em trecho de <i>Time After Time</i> .....	83
Exemplo musical 37 - Arpejo, Antecipação, Bordadura, <i>Blue Note</i> , <i>Pattern</i> , Clichê e Deslocamento em trecho de <i>Time After Time</i> .....	84
Exemplo musical 38 - Antecipação, Improvisação Escalar, Nota Blues e Repetição em trecho de <i>Time After Time</i> .....	84
Exemplo musical 39 - Bordadura, Arpejo, Repetição e Clichê em trecho de <i>Time After Time</i> .....	85

Exemplo musical 40 - <i>Bend</i> , Citação, Repetição e Nota Blues em trecho de <i>Time After Time</i> .....	85
Exemplo musical 41 - Antecipação, Bordadura, <i>Blue Note</i> , Repetição, Arpejo e Improvisação Escalar em trecho de <i>Time After Time</i> .....	86
Exemplo musical 42 - Jogo de 8 <sup>as</sup> , Clichê, Arpejo e Bordadura em trecho de <i>Time After Time</i> .....	86
Exemplo musical 43 - Ostinato e Deslocamento em trecho de <i>Time After Time</i> .....	87
Exemplo musical 44 - Citação, Bordadura e Nota Blues em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	94
Exemplo musical 45 - Repetição e Deslocamento em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	95
Exemplo musical 46 - Bordadura e Repetição em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	95
Exemplo musical 47 - Improvisação Escalar, Bordadura, Dupla Bordadura, Repetição, <i>Pattern</i> , Rudimentos e Repetição em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	96
Exemplo musical 48 - Improvisação Escalar, Bordadura, Repetição e <i>Pattern</i> em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	96
Exemplo musical 49 - Citação em trecho de <i>Falsa Baiana</i> .....	97
Exemplo musical 50 - Motivo, Repetição e Arpejo em trecho de <i>A Menina Dança</i> ..	103
Exemplo musical 51 - Motivo, Arpejo e Apojetura em trecho de <i>A Menina Dança</i> ...	104
Exemplo musical 52 - Arpejo, Antecipação e Motivo em trecho de <i>A Menina Dança</i> .....	104
Exemplo musical 53 - Motivo e Repetição em trecho de <i>A Menina Dança</i> .....	104
Exemplo musical 54 - Figuras rítmicas do sambajazz em trecho de <i>Catavento</i> .....	111
Exemplo musical 55 - Sílabas oclusivas em trecho de <i>Catavento</i> .....	112
Exemplo musical 56 - Passagem, Bordadura e Arpejo em trecho de <i>Luz</i> .....	117
Exemplo musical 57 - Antecipação, Motivo e Repetição em trecho de <i>Luz</i> .....	117
Exemplo musical 58 - Tensões, Arpejo e Improvisação Escalar em trecho de <i>Luz</i> ..	118
Exemplo musical 59 - Passagem, Retardo, Tensões e Repetição em trecho de <i>Luz</i> .....	118
Exemplo musical 60 - Tensões, Antecipação e Repetição em trecho de <i>Luz</i> .....	119
Exemplo musical 61 - Tensão, Repetição e Antecipação em trecho de <i>Luz</i> .....	119
Exemplo musical 62 - Antecipação, Bordadura, Ornamentação e Improvisação Escalar em trecho de <i>Papel Machê</i> .....	124
Exemplo musical 63 - Apojetura, Antecipação, Bordadura, Ornamentação e Tensão em trecho de <i>Papel Machê</i> .....	125

Exemplo musical 64 - Tensão, Bordadura, Passagem e Repetição em trecho de <i>Papel Machê</i> .....	125
Exemplo musical 65 - Antecipação, Escapada, Nota Blues, Tensão e Repetição em trecho de <i>Papel Machê</i> .....	126
Exemplo musical 66 - Antecipação, Salto e Repetição em trecho de <i>Papel Machê</i>	126
Exemplo musical 67 - Salto, Repetição e Antecipação em trecho de <i>Papel Machê</i>	127
Exemplo musical 68 - Contraste em trecho de <i>Papel Machê</i> .....	128
Exemplo musical 69 - Motivo, Ornamentação, Deslocamento e Repetição em trecho de <i>Que Nem Maré</i> .....	134
Exemplo musical 70 - Motivo, Improvisação Escalar, Repetição e Tensão em trecho de <i>Que Nem Maré</i> .....	135
Exemplo musical 71 - Motivo, Antecipação e Repetição em trecho de <i>Que Nem Maré</i> .....	135
Exemplo musical 72 - Repetição, Salto, Motivo e Bordadura em trecho de <i>Que Nem Maré</i> .....	136
Exemplo musical 73 - Antecipação e Passagem em trecho de <i>Capim</i> .....	142
Exemplo musical 74 - Suspensão, Bordadura, Improvisação Escalar e Tensão em trecho de <i>Capim</i> .....	143
Exemplo musical 75 - Suspensão, Passagem, Bordadura, Antecipação e <i>Pattern</i> em trecho de <i>Capim</i> .....	144
Exemplo musical 76 - Bordadura, Passagem e Tensões em trecho de <i>Capim</i> .....	145
Exemplo musical 77 - Apojatura, Improvisação Escalar e Repetição em trecho de <i>Miragem</i> .....	152
Exemplo musical 78 - Bordadura e Improvisação Escalar em trecho de <i>Miragem</i> .	152
Exemplo musical 79 - Nota Blues, Ornamentação, Bordadura e Apojatura em trecho de <i>Miragem</i> .....	153
Exemplo musical 80 - Nota Blues e Repetição em trecho de <i>Miragem</i> .....	153

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
Capítulo 1 - A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA INSTRUMENTAL E MÚSICA CANTADA NO JAZZ .....	23
1.1 <i>Scat Singing</i> .....	23
1.2 A Voz Instrumental e o <i>Scatting</i> .....	26
1.3 O <i>Scatting</i> no Contexto Brasileiro .....	28
1.4 A Influência dos Cultos Afroreligiosos na Gênese do Samba e do Jazz .....	31
Capítulo 2 – METODOLOGIA DE ANÁLISE: TERMOS MUSICAIS E CÓDIGO DE CORES .....	34
Capítulo 3 – DOLORES DURAN em <i>Fim de Caso</i> (1959) .....	42
Capítulo 4 - JORGE BEN JOR em <i>Mas, Que Nada</i> (1963).....	49
Capítulo 5 - LENY ANDRADE em <i>Influência do Jazz</i> (1963) e <i>Estamos aí</i> (1965)...	56
Capítulo 6 - ELZA SOARES em <i>Se Acaso Você Chegasse</i> (1968) .....	73
Capítulo 7 - WILSON SIMONAL e Sarah Vaughan em <i>Time After Time</i> (1970) .....	82
Capítulo 8 - GAL COSTA em <i>Falsa Baiana</i> (1971) .....	92
Capítulo 9 - BABY DO BRASIL em <i>A Menina Dança</i> (1972) .....	102
Capítulo 10 - ALAÍDE COSTA em <i>Catavento</i> (1976) .....	108
10.1 A Voz Como Instrumento na Música Popular Brasileira .....	109
10.2 A Voz Instrumental em <i>Catavento</i> .....	110
10.3 Influência do Jazz e o Idiomatismo Instrumental.....	110
10.4 A Performance de Alaíde em <i>Catavento</i> (1976).....	111
Capítulo 11 - DJAVAN em <i>Luz</i> (1982).....	115
Capítulo 12 - JOÃO BOSCO em <i>Papel Machê</i> (1984/2010) .....	123
Capítulo 13 – JORGE VERCILLO em <i>Que Nem Maré</i> (2002/2006) .....	133
Capítulo 14 - SAMBARANDA em <i>Capim</i> de Djavan (2015) .....	140
Capítulo 15 - XÊNIA FRANÇA em <i>Miragem</i> (2017/2019) .....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	156
REFERÊNCIAS .....	160

## INTRODUÇÃO

Minha motivação para investigar o *scat singing* brasileiro parte de uma experiência pessoal e artística como cantora, vivenciando, ao longo da minha trajetória, uma recorrente desvalorização das habilidades técnico-musicais de cantoras e cantores. Apesar da voz ser, também, um instrumento musical, diversas vezes ela é colocada em segundo plano, enquanto os músicos buscam, em seus instrumentos — como guitarras, saxofones, trompetes e contrabaixos — emular a expressividade e, especialmente na música improvisada, o poder comunicativo da voz humana. Motivada por essa disparidade, e com o desejo de oferecer resultados analíticos e ferramentas para cantores que se interessam pela improvisação, este estudo propõe um panorama da improvisação vocal jazzística no Brasil durante as últimas 6 décadas. Por meio de 14 estudos de caso, exploro a performance vocal e as escolhas estéticas de diversos cantores da música popular brasileira, com o objetivo de construir uma linha histórica do *scatting* no Brasil que possa servir de ponto de partida para novos estudos na trajetória de cantores improvisadores e professores de canto popular.

No jazz, a improvisação consiste, de modo geral, na criação espontânea do solista a partir de uma estrutura pré-existente, geralmente uma melodia acompanhada de uma progressão harmônica. Esse processo pode se desenvolver de várias maneiras, dependendo das escolhas estilísticas e das intenções artísticas de cada intérprete, resultando em diferentes abordagens de improvisação. Chris Smith define improvisação como:

[...] procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no momento [da performance] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como 'improvisação livre'. Material preexistente pode incluir sequências de acordes, ideias motivicas/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da

performance<sup>1</sup> (SMITH; 1998 p.286).

Para compreender o *scatting* brasileiro, é fundamental revisitar seu precursor direto: a improvisação vocal no jazz norte-americano, conhecida como *scat singing*, e as relações estabelecidas entre a música instrumental e o canto. Stoloff (1998, p. 6) define o *scat singing* como "a vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas que não possuem uma tradução literal. Os artistas empregam abordagens estilísticas variadas, similares a idiomas". Embora a escolha das sílabas possa parecer aleatória, essas vocalizações adquirem significados próprios quando analisadas em termos de som ou em contraste com outros sons, criando uma sintaxe particular. Edwards (2002) complementa ao afirmar que o *scatting* possui uma significação singular, não necessitando de uma estrutura linguística formal para transmitir seu sentido (NADER, 2020).

No período pós-Segunda Guerra, marcado pela intensa influência norte-americana no Brasil e pela "Política da Boa Vizinhança", o jazz se consolidou nas rádios brasileiras, tornando-se uma presença quase onipresente. Nesse contexto, estabeleceram-se as primeiras interações entre a música brasileira e o jazz, que influenciariam diretamente as formas de improvisação vocal. As obras e performances analisadas neste estudo revelam como essa relação, inicialmente muito próxima do modelo norte-americano, evoluiu para algo distintivamente brasileiro, levando ao surgimento de artistas de referência como Dolores Duran, Leny Andrade, Wilson Simonal, Alaíde Costa, Elza Soares e Gal Costa, entre outros. Embora influenciados pela música e pela improvisação norte-americanas, esses músicos incorporaram elementos estéticos e estilísticos profundamente enraizados na música brasileira.

Um local emblemático nesse cenário de fusão entre jazz e música brasileira foi o Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, que, nas décadas de 1950 e 1960, tornou-se um centro vibrante para músicos influenciados pelo jazz estadunidense. Lá,

---

<sup>1</sup> "... musical procedures that depend upon the selection, sequencing, and juxtaposition of musical elements, which selection is done in the moment by the players. It does not necessarily mean the spontaneous composition of completely new material, a process more often referred to in jazz as 'free improvisation'. Preexistent material may include chord sequences, favorite motivic/melodic ideas, quotations, common-practice conventions of accompaniment or arrangement (familiar introductions, endings, accompaniment patterns, etc), in addition to new materials. But the specific selection and combination is improvised in the moment, and is a response to the specific performance situation."(SMITH, 1998 p.286)

improvisações vocais e instrumentais conviviam, e uma transformação ocorreu: muitos músicos que, inicialmente, desdenhavam a importância da voz na música instrumental — apelidando os cantores exclusivamente dedicados à canção de "canários" —, passaram a reconhecer o valor da improvisação vocal. Figuras como Dolores Duran, Leny Andrade, Johnny Alf, Wilson Simonal e Jorge Ben foram fundamentais para essa mudança, utilizando suas habilidades vocais e de improvisação. Esse ambiente contribuiu para o surgimento de novas formações musicais, como trios e quartetos que incluíam cantores, marcando uma mudança significativa na performance musical da época (Nestrovski, 2013).

A partir da perspectiva apresentada sobre a improvisação vocal, é possível destacar seus aspectos mais relevantes e compreender sua importância no contexto do *scatting* brasileiro. A riqueza da língua portuguesa, tal como falada no Brasil, combinada com elementos do estilo jazzístico estadunidense e as influências da música brasileira, expande significativamente as possibilidades de construção da improvisação vocal. Esse contexto cria um prisma diversificado de sons e variações dentro da performance, tornando a improvisação vocal um campo repleto de potencialidades criativas.

Para este estudo, foram selecionadas as seguintes fontes musicais: (1) *"Fim de Caso"* (1958) com Dolores Duran, (2) *"Mas, Que Nada"* (1962) com Jorge Ben Jor, (3) *"Influência do Jazz"* (1963) e (4) *Estamos Aí* com Leny Andrade, (5) *"Se Acaso Você Chegasse"* (1968) com Elza Soares, (6) *"Time after Time"* (1970) com Wilson Simonal e Sarah Vaughan, (7) *"Falsa Baiana"* (1971) com Gal Costa, (8) *"A Menina Dança"* (1972) com Baby do Brasil, (9) *"Catavento"* (1976) com Alaíde Costa, (10) *"Luz"* (1982) com Djavan, (11) *"Papel Machê"* (1984/2010) com João Bosco, (12) *"Que Nem Maré"* (2002/2006) com Jorge Vercillo, (13) *"Capim"* (2015) na performance do grupo Sambaranda, e (14) *"Miragem"* (2018) com Xênia França. A partir dessas fontes primárias, foram extraídos excertos que serviram como base para o mapeamento e a análise da prática de *scatting* no Brasil. A influência da língua portuguesa, bem como as particularidades culturais locais, desempenharam um papel central na formação do *scatting* brasileiro, sendo esse um dos fatores distintivos em relação ao *scat singing* tradicional.

No Capítulo 1, intitulado "A Relação entre Música Instrumental e Música Cantada no Jazz", exploram-se as semelhanças e diferenças entre esses dois universos no contexto do jazz, analisando como a música cantada emergiu a partir da música instrumental. Investigam-se as inter-relações musicais que coexistem entre essas formas de expressão, destacando tanto os pontos de convergência quanto as particularidades de cada uma. Além disso, este capítulo conceitua o *scat singing*, discute sua prática no jazz norte-americano e traça seu desenvolvimento na música popular brasileira, onde evolui para o que se denomina *scatting brasileiro* e voz instrumental. O conceito de voz instrumental é aprofundado, enfatizando como o canto se apropria de elementos idiomáticos de instrumentos, criando uma ponte sonora e expressiva entre as duas linguagens. Ao final, o capítulo aponta a gênese afroreligiosa que conecta o samba e o jazz, evidenciando a ancestralidade comum e os vínculos culturais e espirituais que fundamentam essas práticas musicais.

No capítulo 2 "Metodologia de Análises: Termos Musicais e Código de Cores", são apresentados os conceitos musicais essenciais que fundamentam as análises dos estudos de caso, com base em um levantamento de autores e termos relevantes para a área de pesquisa. Esses conceitos são fundamentais para a compreensão dos elementos técnicos e estilísticos do *scatting* brasileiro. Além disso, o capítulo introduz uma legenda com um código de cores, inspirado no mAVAm (Método de Análise de Áudio de Vídeos de Música; BORÉM, 2024) e na ferramenta EdiP (Edição de Performance). Esse sistema visual foi desenvolvido para facilitar a interpretação e compreensão das inter-relações musicais, oferecendo uma abordagem clara e intuitiva para as análises ao longo do estudo.

Os capítulos subsequentes trazem estudos de caso baseados em transcrições extraídas das 14 fontes musicais mencionadas anteriormente, organizados da seguinte forma: Capítulo 3 "Dolores Duran em *Fim de caso* (1959)"; capítulo 4 "Jorge Ben Jor em *Mas, Que Nada* (1962); capítulo 5 "Leny Andrade em *Influência do Jazz* (1963) e *Estamos aí* (1965)"; capítulo 6 "Elza Soares em *Se acaso você chegasse* (1968)"; capítulo 7 "Wilson Simonal e Sarah Vaughan em *Time after time* (1970)"; capítulo 8 "Gal Costa em *Falsa Baiana* (1971)"; capítulo 9 "Baby do Brasil em *A menina dança* (1972); capítulo 10 "Alaíde Costa em *Catavento* (1976)"; capítulo 11 "Djavan em *Luz* (1982)"; capítulo 12 "João Bosco em *Papel Machê* (1984/2010)"; capítulo 13

“Jorge Vercillo em *Que nem maré* (2002/2006)”; capítulo 14 “Sambaranda em *Capim de Djavan* (2015)” e capítulo 15 “Xênia França em *Miragem* (2018)”.

A elaboração desta tese fundamenta-se em um levantamento bibliográfico amplo, que serviu como base para estruturar uma abordagem diacrônica do *scatting* brasileiro e construir um corpo de informações que expliquem e exemplifiquem essa prática no contexto da música popular brasileira. A revisão da literatura foi organizada em cinco categorias, com autores fundamentais para cada eixo temático:

1. Scat Singing: Os estudos de STOLLOF (1998) e EDWARDS (2000) oferecem uma visão sobre as origens e o desenvolvimento do *scat singing* no jazz. Esses trabalhos foram essenciais para estabelecer as bases conceituais necessárias para contextualizar o *scatting* brasileiro dentro de uma tradição jazzística de improvisação vocal.
2. Improvisação Vocal: Pesquisas de NESTROVSKI (2013) e NADER (2020; 2021; 2025) exploram os processos criativos, as técnicas e os contextos performáticos da improvisação vocal. Essas autoras foram fundamentais para identificar como o *scatting* ocorre e se “acomoda” em um repertório de música popular brasileira.
3. Voz Instrumental: O conceito de voz instrumental, um dos eixos centrais para esta tese, encontra sustentação no trabalho de LEPRI (2023), que investiga a voz instrumental no contexto da música popular, oferecendo um referencial teórico sólido para a análise do *scatting* como um recurso vocal que transcende sua função melódica tradicional.
4. Performance Vocal: Textos de MACHADO (2012), SADOLIN (2013), POMPEU (2017) e ELME (2019) abordam aspectos técnicos, interpretativos e estilísticos da performance vocal, fornecendo *insights* valiosos para a compreensão das escolhas interpretativas e estilísticas observadas nos estudos de caso analisados nesta tese.

5. Análise Musical: As ferramentas teóricas e práticas utilizadas para a análise das performances vocais e instrumentais foram enriquecidas pelos trabalhos de COOKER, CASALE, CAMPBELL & GREENE (1970), GERARD (1988), LIEBMAN (1991) BERLINER (1994), LEVINE (1996), ULHÔA (1999), ALMADA (2000), CROOK (2002), FILHO (2013) e ALVES (2019). Esses estudos contribuíram com métodos analíticos aplicáveis ao contexto do *scatting*, permitindo interpretações mais precisas das performances vocais.

Além desse levantamento bibliográfico, foram utilizados métodos práticos para a análise das performances, especialmente na construção de exemplos musicais a partir de transcrições de gravações de áudio. Para isso, como citado anteriormente, recorreu-se ao mAAVm, desenvolvido por BORÉM (2016; 2024), com ênfase na ferramenta Edição de Performance (EdiP), que adota um código de cores para destacar elementos técnicos e estilísticos nas transcrições. Essa metodologia combina clareza visual com rigor analítico, facilitando a identificação de nuances estilísticas e técnicas nas performances estudadas.

Portanto, o levantamento bibliográfico e a aplicação de ferramentas analíticas fornecem uma base sólida para a exploração e exemplificação do *scatting* brasileiro, situando-o tanto em suas influências históricas quanto em suas contribuições à música popular brasileira.

## Capítulo 1 - A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA INSTRUMENTAL E MÚSICA CANTADA NO JAZZ

### 1.1 *Scat Singing*

O *scat singing* é a vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas que não tem uma tradução literal. Os artistas utilizam abordagens estilísticas diferentes, similares a idiomas. Até certo ponto, a escolha de sílabas é enigmática, exceto se considerarmos que um som, ou o contraste deste som com os outros, cria uma sintaxe própria.<sup>2</sup> (STOLOFF, 1998, p. 6).

No jazz norte-americano, é comum que improvisadores, tanto cantores quanto instrumentistas, ao construírem suas improvisações, estabeleçam relações com os timbres de outros instrumentos, especialmente os de sopro. Além disso, muitos também levam em consideração o ritmo e a dinâmica das demais partes instrumentais do conjunto. Embora a improvisação no jazz seja frequentemente analisada sob essa perspectiva instrumental, quando o improviso vocal utiliza sílabas aleatórias, com significados musicais e culturais, como ocorre no *scatting*, isso pode agregar ainda mais profundidade à performance. A ausência da necessidade de vincular o sentido das palavras à melodia, ou de seguir rigidamente a prosódia, proporciona ao cantor uma maior liberdade criativa, permitindo-lhe atribuir novos significados à sua improvisação.

O *scatting*, apesar de ser frequentemente associado ao movimento *bebop* do jazz americano, possui origens que remontam aos primórdios do *blues*. Para Nestrovski (2013), os vínculos entre voz e instrumento no jazz têm raízes no *blues*, época em que os instrumentos buscavam imitar o fraseado flexível da voz humana, por meio de técnicas como *bends*, glissandos e vibratos. Esse intercâmbio entre voz e instrumento se manteve ao longo dos séculos XX e XXI, ainda que muitas vezes de maneira conflituosa. No *blues* rural, descendente de tradições cantadas como os

---

<sup>2</sup> “Scat singing is the vocalization of sounds and syllables that are musical but have no literal translation. Artists use different stylistic approaches similar to languages. To a certain extent, the choice of syllables is enigmatic, except to say that a sound, or its contrast with others, creates a syntax of its own.” (STOLOFF, 1998 p.6)

*shouts*, cantos de trabalho e *spirituals*, os instrumentos começaram a adotar técnicas que refletiam a maneira de cantar dos músicos negros.

Essa interação entre linguagem falada e musical também se manifesta na música brasileira. Ao analisar as improvisações vocais sob uma perspectiva técnica, é possível identificar com clareza as conexões estruturais — rítmicas, métricas e melódicas — e linguísticas, como a escolha das palavras, silabação e acentuação tônica. Nesse aspecto linguístico, evidencia-se a analogia entre a improvisação vocal e sua expressão falada (NADER, 2020).

Voltando à improvisação vocal do jazz estadunidense, é importante destacar seus principais expoentes, as linhas de improvisação desenvolvidas e como esses elementos influenciaram o *scat singing*. Essa técnica, em seus primórdios, convergiu com a improvisação vocal brasileira, possibilitando observar a influência da música popular brasileira na adaptação e transformação desse estilo de improviso no país, que se “abrasileirou”.

Um dos grandes difusores dessa técnica foi Louis Armstrong. Quando, em 1926, lançou sua versão de *Heebie Jeebies*, que continha improvisos vocais baseados na técnica do *scat singing*, essa prática rapidamente se popularizou. Desde então, o *scat* foi incorporado de diferentes maneiras pelos cantores da época. Embora não haja consenso definitivo sobre as origens dessa técnica — alguns sugerem que ela tenha raízes no leste africano, onde se tentava imitar sons de instrumentos de percussão —, a maioria dos estudiosos associa o desenvolvimento do *scat singing* à música norte-americana, atribuindo a Armstrong o mérito de sua popularização. Segundo Crowther & Pinfold (1997, p.31), Armstrong foi decisivo para redefinir os rumos tanto do canto popular quanto do jazz (NADER, 2020).

Durante o auge do *scat singing* no início dos anos 1930, a técnica se consolidou como parte integral do processo criativo de muitos artistas contemporâneos. Um exemplo marcante dessa época é a música *The Scat Song*, de 1932, interpretada por Cab Calloway, embora nesta obra o *scat* seja utilizado de maneira um pouco diferente.

Louis Armstrong soube utilizar o *scat singing* tanto como um recurso para substituir letras que ele desconhecia, quanto como um complemento inovador à sua performance instrumental. Essa abordagem contribuiu para tornar a técnica não apenas um elemento criativo dentro de suas apresentações, mas também uma extensão natural de sua improvisação, conferindo-lhe mais expressividade. Em sua autobiografia, Billie Holiday relata o impacto de seu primeiro contato com os *scats* de Armstrong, destacando a profundidade e o caráter inovador dessa prática em suas interpretações vocais:

Lembro-me da gravação de 'West End Blues', de Louis, e de como ela me deixava ligadona. Era a primeira vez que ouvia alguém cantar sem usar nenhuma palavra. Não sabia que ele cantava qualquer coisa que lhe vinha a cabeça sempre que esquecia a letra. Ba-ba-ba-ba-ba-ba e o resto tinha muito significado para mim – tanto quanto algumas das outras palavras que eu nem sempre entendia. Mas o significado costumava mudar dependendo de como me sentisse.<sup>3</sup> (HOLIDAY & DUFTY, 1973, p. 13)

A técnica do *scat singing*, após ser popularizada por Louis Armstrong, não apenas se integrou ao jazz vocal, mas o moldou de maneira profunda e duradoura. As nuances, a complexidade e a utilização da improvisação como recurso vocal, em constante diálogo com o jazz instrumental, transformaram essa técnica em uma tendência que, ao longo do tempo, se consolidou como uma quase convenção entre os cantores de jazz. Exemplos claros dessa influência podem ser observados nas performances de Sarah Vaughan, como em *Sometimes I'm Happy* (1955) e *Willow Weep for Me* (1957), e em *How High the Moon* (1960) por Ella Fitzgerald, entre tantas outras (NESTROVSKI, 2013).

Um aspecto interessante do *scatting* é sua capacidade de adaptação à cultura musical local. Como se trata de um improviso vocal, ele é influenciado pela linguagem, pelos ritmos e pelos elementos musicais específicos do ambiente em que se desenvolve. Essa flexibilidade cultural é um ponto central no estudo do *scat singing* brasileiro, onde a prática se entrelaça com características da música popular brasileira, incorporando novas nuances estilísticas.

---

<sup>3</sup> “I remember the recording of Louis's 'West End Blues' and how it made me . It really into it. It was the first time I had ever heard anyone sing without using any words. I didn't know that he sang anything that came to his mind whenever he forgot the lyrics. Ba-ba-ba-ba-ba-ba and the rest meant a lot to me - as much as some of the other words I didn't always understand. But the meaning used to change depending on how I felt.” (HOLIDAY & DUFTY, 1973, p. 13)

A técnica do *scat singing* também está intimamente ligada à improvisação instrumental do ponto de vista estrutural. De fato, a improvisação vocal pode ser vista como uma extensão da improvisação instrumental, uma vez que ambas compartilham características semelhantes, como a estruturação melódica, o processo criativo e as variações rítmicas. Entretanto, cada uma apresenta particularidades que a distinguem da outra. A partir dessa perspectiva, pode-se desenvolver uma abordagem teórica que integre a improvisação vocal de maneira holística, levando em conta suas especificidades. Dessa forma, o *scat singing* é compreendido como o resultado de decisões criativas tomadas no momento da performance, influenciadas tanto pelas condições do ambiente quanto pelas escolhas estéticas do intérprete. Além disso, o cantor utiliza diversos mecanismos para estabelecer uma relação entre melodia, letra e/ou silabação, o que enriquece a expressividade da performance (NADER, 2020).

## 1.2 A Voz Instrumental e o *Scatting*

Na música popular, a voz desempenha múltiplas funções. Pode expressar o conteúdo textual das canções, criar harmonias em grupos vocais ou atuar como um veículo para improvisação, como no *scat singing*. Adicionalmente, a voz pode ser utilizada de forma instrumental, empregando vogais ou sílabas características do *scatting*, integrando-se ao *ensemble* como mais um elemento instrumental. Esse aspecto é especialmente relevante na música popular brasileira, onde intérpretes como Tânia Maria, Flora Purim, Alaíde Costa, Hermeto Pascoal, João Bosco, Djavan, Jorge Vercillo, Dani Gurgel, Vanessa Moreno, entre outros, recorrem ao *scatting* para dar forma e significado às melodias que executam, tratando a voz como um instrumento em contextos musicais. Portanto, a utilização da voz instrumental e sua relação com o *scatting* oferece uma compreensão mais aprofundada da prática, bem como de seu papel na performance musical. Nos capítulos subsequentes, serão abordados casos específicos de voz instrumental nos estudos de caso analisados, ilustrando, na prática, a aplicação desse conceito.

Segundo Bastos e Piedade (2006), o termo "música instrumental" refere-se à música executada exclusivamente por instrumentos, sem a presença de texto ou letra. No entanto, essa definição não exclui o uso da voz, desde que ela seja tratada como

um instrumento, sendo utilizada sem o emprego de palavras. Quando a voz assume essa função, é caracterizada como voz instrumental, integrando-se ao conjunto de maneira semelhante aos demais instrumentos.

Lepri (2023) discute o conceito de voz instrumental e sugere:

A hipótese que se levanta é que a voz pode ser entendida como instrumental quando se apropria do idiomatismo de outros instrumentos para a construção da performance [...] O diferencial essencial da voz é que ela é o único instrumento que, além do som, já carregado de significados, tem a capacidade de produzir palavras, mas não é só isso. Também é o instrumento que possui uma gama enorme de timbres, já que existe uma infinidade de seres humanos, uma infinidade de corpos diferentes capazes de produzir organizações corporais diversas, uma infinidade de culturas sonoras e potentes, proporcionando resultados sonoros únicos, pessoais e inéditos. É praticamente exponencial a quantidade de sons possíveis provenientes da voz humana. (LEPRI, 2023 p.2).

Partindo do conceito de voz instrumental, pode-se afirmar que essa prática transcende a música instrumental propriamente dita, estando intrinsecamente ligada à escolha estética e estilística do cantor ou cantora durante a performance. Segundo Lepri (2023), a vasta gama de possibilidades sonoras que a voz oferece permite ao intérprete destacar partes do texto ou palavras específicas, utilizando técnicas de idiomatismo instrumental<sup>4</sup>. Essa abordagem é amplamente empregada na música popular brasileira.

Conforme aponta Nestrovski (2013), a maioria dos renomados cantores de jazz, senão todos, fundamentou suas técnicas e estilos vocais nas abordagens desenvolvidas por instrumentistas, especialmente os de sopro. É notável que muitos desses cantores eram também instrumentistas, com destaque para figuras como Louis Armstrong, Chet Baker, Sarah Vaughan, Nat King Cole, Nina Simone, George Benson, John Pizzarelli e Carmen McRae.

No contexto brasileiro, Elme (2019) destaca que a prática do canto instrumental ganhou relevância com o surgimento do sambajazz, um estilo que se desenvolveu a

---

<sup>4</sup> Idiomatismo instrumental, é o conjunto de peculiaridades e procedimentos técnico-mecânicos referentes a um determinado instrumento musical, ou voz. Essas peculiaridades se referem a qualidades timbrísticas, variações de registros, articulações e combinações de altura.

partir da década de 1950 por artistas como Johnny Alf, João Donato, Moacir Santos, Tamba Trio e Sérgio Mendes. Esses músicos, ao combinar o ritmo do samba com elementos do jazz, criaram uma música marcada por dissonâncias e um espaço significativo para a improvisação, valorizando as habilidades tanto de instrumentistas quanto de cantores. Para os cantores envolvidos no sambajazz, era essencial possuir habilidades de improvisação que os colocassem em pé de igualdade com os instrumentistas ao interpretar esse repertório.

Entre os estudos de caso apresentados nesta pesquisa, alguns exemplos significativos da aplicação da voz instrumental podem ser encontrados nas performances de Elza Soares em *Se Acaso Você Chegasse* (1968), Gal Costa em *Falsa Baiana* (1971), Alaíde Costa em *Catavento* (1976), e do grupo Sambaranda em *Capim* (2016).

Em suma, os estudos de caso analisados nesta pesquisa ilustram como a voz instrumental, através de aspectos como ritmo, timbre, silabação e improvisação, é um componente essencial na prática vocal tanto no jazz quanto na música popular brasileira.

### **1.3 O Scatting no Contexto Brasileiro**

Nestrovski (2013), Elme (2019) e Nader (2020; 2025) destacam que a influência do jazz instrumental no Brasil, introduzida durante o período da "Política da Boa Vizinhaça", foi fundamental para o desenvolvimento do que chamamos de *scatting* brasileiro. Essa influência chegou ao país como parte do processo de globalização, inicialmente dialogando com o samba antes de impactar diretamente o canto e a improvisação vocal. A história do jazz no Brasil se entrelaça com um ponto de convergência histórico-musical conhecido como o Beco das Garrafas, onde essa fusão de estilos se consolidou e floresceu.

Localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, especificamente no conjunto de boates em Copacabana nos anos 1950, o Beco das Garrafas desempenhou um papel crucial no desenvolvimento do jazz no Brasil e, conseqüentemente, no estudo do

*scatting* brasileiro. O local foi berço de músicos e grupos que colaboraram com artistas como Dolores Duran, Leny Andrade, Johnny Alf, Jorge Ben, Elis Regina e Wilson Simonal, sendo pioneiros na introdução e prática do estilo no país. Nesse espaço, surgiram fusões que se tornaram pilares da música brasileira, como o sambajazz e a bossa nova. Assim, a importância do Beco das Garrafas para o desenvolvimento do *scatting* brasileiro é inegável.

Nestrovski (2013) observa que, no Beco das Garrafas, havia uma estrutura social específica e uma maneira particular de fazer música, fatores que contribuíram para o desenvolvimento do jazz e do *scatting* no Brasil. Os músicos que atuavam no Beco seguiam repertórios convencionais nas boates e bares até um determinado momento da noite, quando eram liberados para tocar o que quisessem. Esse ambiente propiciava a interação entre os artistas, permitindo que tocassem jazz, misturando-o com estilos brasileiros e improvisando de acordo com as tradições estilísticas dos grandes músicos norte-americanos. Nesse processo, as técnicas norte-americanas foram incorporadas às práticas locais, fomentando a fricção entre a música estadunidense e a brasileira.

Esse intercâmbio musical foi crucial para a criação de novas expressões artísticas, como o samba-jazz, a bossa nova e os afro-sambas de Baden Powell, todos derivados do movimento do Samba Moderno. Embora esses gêneros sejam hoje considerados parte integral da música brasileira e amplamente aceitos pelos músicos nacionais, na época de seu surgimento enfrentaram críticas severas, sendo acusados de "contribuir para a perda das origens nacionais" e de "desrespeitar a identidade musical brasileira." No entanto, como aponta Nader (2020), essa identidade musical é, ironicamente, fruto de um processo histórico de miscigenação e hibridismo cultural que ocorreu no Brasil durante o período colonial.

Apesar das críticas, os músicos do Beco das Garrafas não abandonaram o jazz; ao contrário, intensificaram as improvisações, consolidando-se como referências musicais para outros artistas e impulsionando um novo movimento musical. Nesse contexto de transformação e culto ao jazz e à improvisação no Brasil, a música instrumental ganhou grande espaço e destaque. No entanto, os instrumentistas da época costumavam desdenhar dos cantores que não improvisavam, referindo-se a

eles, de forma jocosa, como "canários." À medida que o jazz cantado e o instrumental se aproximavam, especialmente através da improvisação, alguns cantores — precursores dessa técnica no Brasil — começaram a ganhar respeito entre os instrumentistas, devido à sua habilidade improvisatória. Essa "conversa" entre improvisadores, instrumentistas e cantores possibilitou as "transversais" musicais entre estilos e o desenvolvimento da complexa improvisação vocal brasileira, da qual o *scat singing* é parte fundamental (NESTROVSKI, 2013).

No Brasil, os processos de incorporação da improvisação vocal jazzística seguiram caminhos distintos, influenciando a forma como essa prática se desenvolveu e quem a realizou. Enquanto nos Estados Unidos o *scat singing* surgiu através de um instrumentista e cantor que, ao esquecer a letra, improvisou com a voz de maneira complementar à sua performance instrumental, no contexto brasileiro, esse percurso foi consideravelmente diferente.

Um reflexo dessas particularidades pode ser observado em álbuns como *Eu Canto Assim*, de Elis Regina (1965, Philips), e *Estamos Aí*, de Leny Andrade (1965, Odeon). Ambas as cantoras, associadas ao ambiente musical do Beco das Garrafas, apresentavam em suas obras as direções que a música brasileira começava a tomar, revelando os resultados da fusão entre o jazz estadunidense e a música brasileira. Esse processo de junção era perceptível em suas interpretações, que já incorporavam traços de improvisação vocal e *scat singing*. Importante ressaltar que essa integração não se manifestava apenas nas improvisações vocais, mas permeava todo o conjunto das obras, desde a concepção das composições até os arranjos e a atmosfera dos discos (NADER, 2020).

Ao voltar o foco para o surgimento desse movimento no âmbito vocal da música, é possível compreender como ele se manifestou em diversas vozes brasileiras ao analisarmos o impacto do jazz na música brasileira, o significado musical que ele adquiriu e a influência exercida pelo Beco das Garrafas. De acordo com a etnomusicóloga Elizabeth Travassos:

Podemos dizer que o canto, assim como a própria música em determinada sociedade, se estabelece, antes de mais nada, a partir de um comportamento social, e, portanto, tende a ser reproduzida não por um único indivíduo, mas

um número de pessoas que participam daquele núcleo social.” (TRAVASSOS, 2008).

É igualmente fundamental, ao analisarmos essa fase do processo de síntese da música brasileira, considerar o surgimento de formações de trios ou quartetos com cantores que improvisavam e que eram respeitados pelos instrumentistas. Exemplos notáveis incluem Leny Andrade com o Bossa Três, Wilson Simonal com o Som 3, Elis Regina com o Zimbo Trio em *O Fino do Fino*, Elis Regina e Jair Rodrigues com o Jongo Trio em *2 na Bossa*, Alaíde Costa com o Jongo Trio, além de Dick Farney e Claudette Soares, que também se apresentavam nesse formato. Essas formações, comuns à época, foram indispensáveis para o desenvolvimento da música, promovendo uma interação mais fluida e orgânica entre música instrumental e cantada, o que foi crucial para que o processo de fusão se disseminasse e consolidasse sua relevância nos diversos âmbitos da música brasileira.

#### **1.4 A Influência dos Cultos Afroreligiosos na Gênese do Samba e do Jazz**

Para compreender as relações entre o jazz e o samba, é fundamental explorar suas raízes afro-religiosas, destacando aspectos históricos e culturais que interligam esses estilos musicais. Ventura (1985) argumenta que o jazz possui raízes na música africana, especialmente em rituais religiosos, como o culto vodun. Ele explica que muitos termos e expressões do vocabulário musical americano, como "funky" e "jazz," têm origem africana, resultado da adaptação cultural forçada em que práticas e símbolos religiosos africanos foram reinterpretados e resistiram, sobretudo em locais como Nova Orleans. Embora o tambor tenha sido preservado principalmente nessa cidade, a adaptação do culto e das práticas culturais seguiram, refletindo-se na espiritualidade e na música, inclusive na diáspora forçada que marcou a América do Norte.

No Brasil, o *scatting* desenvolveu-se de forma marcante no contexto histórico-social do Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, entre 1950 e 1970. Esse espaço, além de ser um ponto de encontro para músicos inovadores, foi central para o surgimento de uma linguagem própria de improvisação vocal no Brasil, especialmente dentro de

gêneros como o sambajazz e a bossa nova. Grandes representantes desse estilo de improvisação, como Dolores Duran, Leny Andrade, Johnny Alf, Jorge Ben Jor, Wilson Simonal, entre outros, integraram elementos do jazz ao samba, criando um estilo único que reforça as conexões entre essas tradições e evidenciando o impacto da afrodíaspóra na música popular brasileira.

A marginalização da cultura africana fez com que os negros adotassem estratégias para manter vivas suas tradições, e essa resiliência alimentou a criação de novas formas musicais, como o jazz. Em paralelo, o samba no Brasil também carrega essa herança, possibilitando uma fusão estilística, como o sambajazz, que explora estruturas semelhantes, incluindo a improvisação vocal e instrumental. Essa análise histórica e cultural é crucial para entender o entrelaçamento estético entre o jazz e o samba.

O surgimento do blues e do jazz está intimamente ligado aos cultos afro-religiosos. Em Nova Orleans, celebrações e cultos de origem africana, realizados em locais como a Praça do Congo, proporcionaram às comunidades negras um espaço para expressar sua musicalidade e espiritualidade, embora as autoridades locais os vigiassem rigidamente. Os negros eram obrigados a realizar suas cerimônias em praça pública, como forma de controle e de restrição cultural. onde a população negra, ao expressar sua espiritualidade por meio da música e dança, despertou o interesse da população branca para sua musicalidade. Essas interações foram fundamentais para a fusão cultural entre afro-americanos e a sociedade em geral, consolidando traços únicos do jazz. Uma figura central nesse contexto foi Marie Laveau, uma influente líder do culto Vodun e figura popular na cidade, que conectou diferentes setores da sociedade em manifestações culturais e espirituais. Muitos músicos das décadas de 1880 e 1890 vivenciaram esses rituais e os preservaram em suas composições, ainda que as práticas públicas tenham sido proibidas em 1875 devido ao receio das elites quanto ao poder unificador do vodun (VENTURA, 1985).

Essas manifestações afro-religiosas criaram uma “metafísica africana” adaptada ao contexto americano, que passou a ser tocada com instrumentos europeus, mas mantendo ritmos e estruturas da música africana, marcando o início de uma identidade musical única. Essa transformação se assemelha ao

desenvolvimento do samba no Brasil, influenciado pela música ritualística iorubá e pelo papel de Tia Ciata, evidenciando a proximidade cultural entre jazz e samba, como descrito por VENTURA (1985) e SANDRONI (2001).

Sandroni (2001) abre seu estudo afirmando que o preconceito racial no Brasil diminuiu o valor da música negra, o que incluía críticas à presença da cultura afro-brasileira no Carnaval, expressa em batuques e candomblés. Nesse contexto, o samba surgia das áreas rurais e começava a ocupar as cidades, especialmente o Rio de Janeiro, embora sua origem remonte à Bahia. Com o fluxo migratório de negros do Nordeste para o Sudeste no final do século XIX, formou-se uma comunidade baiana na capital fluminense, onde figuras como Tia Amélia, Tia Perciliana e Tia Ciata se tornaram símbolos culturais. A casa de Tia Ciata, em particular, tornou-se conhecida como ponto de encontro e produção musical, sendo o lugar onde se originou o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone* de Donga, reforçando a importância dessas reuniões na consolidação do samba.

Segundo Sandroni (2001), essas festas, chamadas de “Funções” ou “Pagodes”, misturavam celebrações religiosas e sociais, e consolidaram o samba como expressão cultural afro-brasileira. Tia Ciata, nascida Hilária Batista de Almeida, transitava entre diferentes classes e, como mãe de santo e empresária, influenciava o meio cultural e espiritual da cidade. Seus eventos, que antes eram marginalizados, passaram a ser autorizados e protegidos, destacando sua influência no desenvolvimento da música popular brasileira.

Assim, a casa de Tia Ciata teve um papel para o samba no Brasil semelhante ao dos cultos liderados por Marie Laveau para o blues e jazz nos Estados Unidos, simbolizando a resistência cultural e a conexão entre música, espiritualidade e identidade negra.

## Capítulo 2 – METODOLOGIA DE ANÁLISE: TERMOS MUSICAIS E CÓDIGO DE CORES

Este capítulo apresenta os termos musicais essenciais empregados nas análises dos estudos de caso desta tese. Fundamentados em autores como COOKER al. (1970), GERARD (1988), LIEBMAN (1991), BERLINER (1994), LEVINE (1996), ULHÔA (1999), ALMADA (2000), CROOK (2002) e FILHO (2013), bem como em termos e definições derivados de minha própria experiência em estudo e performance na improvisação jazzística e *bluesy*<sup>5</sup>, esses conceitos são cruciais para a interpretação das análises. Eles descrevem os elementos técnicos e estilísticos das performances, proporcionando uma compreensão detalhada das nuances vocais e instrumentais presentes no *scatting* brasileiro.

Além disso, institui-se uma legenda que representa o código de cores utilizado nas análises, fundamentado no mAVAm (Método de Análise de Áudio de Vídeos de Música) de BORÉM (2016; 2024) e especificamente na ferramenta EdiP (Edição de Performance), com seu código de cores característico. A combinação entre a padronização terminológica e a estrutura visual tem como objetivo fornecer ao leitor um arcabouço claro e coeso para interpretar os elementos musicais e suas inter-relações, promovendo uma compreensão mais intuitiva dos dados apresentados ao longo do estudo. Nesse contexto, **arpejos** são destacados em roxo, **bordaduras** em vermelho, entre outros exemplos, conforme a associação dos termos com o respectivo código de cores apresentado a seguir.

### Arpejos

Compreendidos como "acordes quebrados" ou fragmentados, os arpejos apresentam um número limitado de notas. Na análise, os **arpejos** são categorizados de acordo com a relação das notas com o acorde de base:

- (a) arpejos contendo exclusivamente notas do acorde;
- (b) arpejos que incluem notas de tensão;

---

<sup>5</sup> *Bluesy* - No contexto musical, o termo *bluesy* refere-se a uma qualidade ou característica associada ao blues, especialmente quando elementos desse gênero musical são incorporados a outro estilo.

(c) arpejos com notas que contrastam harmonicamente com o acorde em questão.

### **Improvisação Escalar**

A partir da década de 1950, muitos improvisadores jazzísticos passaram a adotar a **improvisação escalar**, utilizando-se das notas de uma escala tanto sobre um único acorde quanto em progressões. Esta técnica permite tanto consonâncias quanto dissonâncias em relação aos acordes tocados, sendo subdividida em:

- (a) escalas diatônicas (maiores, menores e modos);
- (b) escalas artificiais (como as hexacordais e diminutas); e
- (c) escalas não diatônicas, como as escalas pentatônica e de blues.

### **Improvisação “Outside” (Desvinculação Harmônica)**

Em certos momentos, o músico pode se distanciar temporariamente da harmonia da base, criando um contraste expressivo e dramático. Esta técnica, conhecida como improvisação “outside”, requer habilidade para retornar ao contexto harmônico no tempo adequado, justapondo tensão e resolução de forma intencional, um recurso distintivo dos improvisadores mais experientes.

### **Improvisação Temática (Paráfrase)**

A improvisação temática, em que o tema ou fragmentos dele servem como base, permite ao solista manter uma conexão com a melodia original, enriquecendo-a com variações. Este tipo de improviso é subdividido em:

- (a) adição de notas à melodia;
- (b) modificação rítmica;
- (c) **ornamentação** ou embelezamento do contorno melódico.

### **Repetição**

A **repetição** é um recurso que prende a atenção do ouvinte, fixando melodias na memória. Em análises, a repetição é classificada como:

- (a) literal;
- (b) **deslocamento** temporal;
- (c) repetição de uma nota única;
- (d) alternância entre duas notas;

(e) reagrupamento rítmico.

### Antecipação

Ocorre quando o músico introduz um acorde ou uma nota pertencente ao próximo acorde antes do tempo de sua execução, criando uma tensão momentânea que se resolve com a cadência final, especialmente em progressões dominantes (V para I) ou subdominantes (IV para I).

### Retardo

O **retardo** ocorre quando o músico, ao improvisar, prolonga a harmonia do acorde anterior à mudança, como se ignorasse momentaneamente o acorde subsequente. Esse efeito pode enriquecer a interpretação, mantendo o ouvinte em suspense antes da resolução harmônica final.

### Pattern

**Pattern** é o termo em inglês para padrão. O **pattern** no jazz é formado por um fragmento melódico repetido na mesma altura ou transposto.

### Lick

É o nome dado a fragmentos melódicos convencionais muito utilizados no jazz para citações e finalizações de frase nos improvisos.

### Trading

A prática conhecida como **trading**, *taking* ou *swapping fours* (ou simplesmente *fours*) consiste na improvisação feita em formato de “revezamento” entre os músicos no palco, podendo ser de 4 compassos pra cada, ou outro número convecionado comumente por um dos músicos sinalizando o número de compassos ao erguer a mão.

### Bordadura

Na prática da ornamentação melódica, a **bordadura** refere-se a uma nota auxiliar que se aproxima e se distancia da nota principal por movimento conjunto, de forma a circundá-la melodicamente. As **bordaduras** podem ornamentar uma única nota principal e, conforme sua posição, são classificadas como superiores (quando a

nota melódica está acima da nota principal) ou inferiores (quando está abaixo). Além disso, essas **bordaduras** podem ser diatônicas, pertencendo à tonalidade da passagem, ou cromáticas, envolvendo notas fora da escala, ampliando o colorido harmônico da linha melódica.

### Passagem

A nota de **passagem** é uma nota melódica que é abordada e deixada por grau conjunto, mantendo-se na mesma direção. Geralmente, a nota de **passagem** preenche um intervalo de terça; no entanto, duas notas de **passagem** podem preencher um intervalo de quarta, enquanto uma nota de passagem cromática pode preencher um intervalo de segunda. O uso de combinações entre notas de **passagem** diatônicas e cromáticas possibilita preencher diferentes intervalos, permitindo maior diversidade melódica dentro da linha musical.

### Suspensão

A **suspensão** é uma nota ornamental mantida da harmonia anterior e deixada por grau conjunto descendente. Ela sustenta uma nota do acorde anterior, criando uma dissonância momentânea enquanto as outras vozes já avançaram para o acorde seguinte. Esse atraso de resolução cria tensão até que a nota da **suspensão** desça para uma nota consonante com a nova harmonia.

### Apojatura

A **apojatura** é uma nota ornamental caracterizada por ser precedida por um salto e seguida por um movimento conjunto, geralmente descendente. Comumente acentuada, a **apojatura** é abordada por salto ascendente e deixada por grau conjunto descendente, embora possa também ser executada com salto descendente seguido de movimento conjunto ascendente. Esta nota pode ocorrer em posições submétricas e, em alguns casos, ser não acentuada e cromática. O salto inicial pode partir de uma nota que faça ou não parte do acorde, como uma nota de **passagem** ou uma **suspensão**, conferindo à **apojatura** uma função de realce melódico antes de resolver em uma consonância.

## Escapada

A **escapada** é uma nota melódica alcançada por movimento conjunto e deixada por salto em direção a uma consonância, diferenciando-se assim da **apojatura**. Caracteristicamente, ocorre de forma submétrica, sem acentuação e, na maioria dos casos, dentro da escala diatônica. Com frequência, as **escapadas** são usadas em sequência para ornamentar linhas escalares, adicionando fluidez à melodia. Em cadências, aparecem frequentemente na **ornamentação** da resolução entre o segundo e o primeiro grau da escala, enriquecendo a **passagem** final com uma leve variação melódica antes da consonância.

## Citação

No contexto do jazz, a "**citação**" envolve a inserção de um trecho melódico de outra música dentro de sua improvisação. Esse recurso é comum tanto em improvisação instrumental quanto vocal e serve para evocar uma ideia musical familiar, agregar humor, ou prestar homenagem a um tema conhecido. A prática também reflete o conhecimento do improvisador sobre o repertório jazzístico e sua capacidade de tecer diferentes referências culturais e musicais em uma performance ao vivo. **Citações** no jazz adicionam camadas de complexidade e significado, permitindo uma conexão lúdica ou emocional com o público e entre os próprios músicos.

## Rudimento

Em bateria, "**rudimento**" refere-se a padrões rítmicos e exercícios técnicos básicos que são essenciais para o desenvolvimento das habilidades de controle, precisão e coordenação do baterista. Esses padrões servem como a "fundação" da técnica de bateria, funcionando de forma similar aos exercícios de escalas para instrumentistas de cordas ou teclas. Os **rudimentos** auxiliam na articulação e precisão em ritmos mais complexos.

## Ostinato

O termo "**ostinato**" refere-se a uma frase ou padrão rítmico e/ou melódico que se repete continuamente ao longo de uma seção ou de uma peça inteira. Geralmente, o ostinato mantém uma forma estável e consistente, servindo como base para outros elementos musicais que são adicionados ou improvisados em cima dessa repetição.

Em estilos como jazz, música clássica e música popular, o **ostinato** pode criar uma base rítmica proporcionando tanto movimento quanto coerência estrutural.

### “Clichê”

No jazz, o termo "**clichê**" refere-se a uma frase, padrão ou sequência melódica e rítmica frequentemente usada em solos ou composições. Esses trechos, também chamados de *licks*, tornam-se "**clichês**" por serem característicos e familiares, recorrendo a estruturas comuns, como passagens *bluesy*<sup>6</sup> ou determinados **arpejos** e escalas típicas de improvisações de jazz.

### **Bend**

**Bend** é a técnica utilizada principalmente em instrumentos de cordas, como guitarra, e também em instrumentos de sopro. Consistem em alterar a afinação de uma nota, “dobrando” ou esticando-a para cima ou para baixo a partir de sua afinação original. No contexto de instrumentos de cordas, como guitarra e baixo, o músico realiza o **bend** pressionando uma corda na direção perpendicular ao braço do instrumento, aumentando a tensão e elevando a altura da nota. Em instrumentos de sopro, como saxofone, essa técnica é feita ajustando o fluxo de ar e a embocadura para alterar a entonação. No blues e jazz, os **bends** são usados para criar expressividade e imitar a inflexão vocal, especialmente em notas que trazem o “sabor *blues*”, como terças, quintas e sétimas.

### **Notas blues ou tensões**

No jazz, a “**notas blues**” é uma nota que é tocada ou cantada em uma altura levemente mais baixa do que o esperado na escala diatônica ocidental, geralmente criando uma sonoridade expressiva e melancólica. Estas notas aparecem principalmente nas escalas de blues e jazz, e são comumente associadas aos graus 3º, 5º e 7º das escalas maiores, sendo ligeiramente abaixadas para dar esse efeito característico. **Notas blues** são consideradas como sobreposições (3ª Maior do

---

<sup>6</sup> Passagem *bluesy* - Uma *passagem bluesy* refere-se a um trecho ou frase musical que incorpora características típicas do blues, especialmente dentro de contextos de jazz. Essas passagens frequentemente utilizam as *blue notes* (geralmente a terceira, quinta e sétima menor de uma escala) para criar uma sonoridade distintiva, transmitindo uma sensação de melancolia, tensão ou "soul". Além disso, passagens *bluesy* podem incluir técnicas como *bends* (leves alterações de afinação para cima ou para baixo), *slides* ou ataques rítmicos sincopados, que adicionam expressividade e autenticidade ao fraseado, emulando o estilo vocal e instrumental do blues tradicional.

acorde sobre 3ªmenor da melodia, por exemplo) e é diferente da *blue note*<sup>7</sup>. As **notas blues** conferem um tom de tensão e resolução que caracteriza o “sabor blues”, reforçando a expressividade e a flexibilidade harmônica nesses estilos. Elas são fundamentais para o fraseado melódico do jazz.

### **Métrica Derramada**

O termo "**métrica derramada**" descreve uma abordagem rítmica na música brasileira onde há uma "quebra" ou desconstrução do pulso métrico regular, permitindo que as frases rítmicas transbordem ou ultrapassem os limites convencionais dos compassos. Em vez de seguir uma estrutura métrica rígida, essa técnica dá à música uma sensação mais fluida e espontânea, desafiando a métrica tradicional ao estender, encurtar ou redistribuir o ritmo dentro dos compassos, o que permite uma forma mais livre e improvisada de expressão musical. Esse recurso, muito presente no samba e em outros estilos da música popular brasileira, é uma característica que contribui para uma "elasticidade" do ritmo, associada à interpretação vocal e instrumental, e ao uso expressivo do ritmo na performance.

### **Motivo**

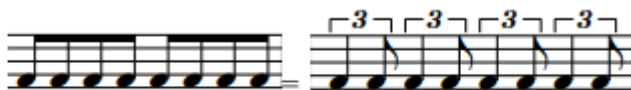
Em música, o termo "**motivo**" se refere a uma unidade melódica ou rítmica breve, frequentemente repetida e desenvolvida ao longo de uma composição. Pode ser uma pequena sequência de notas, uma frase curta ou uma ideia rítmica que serve como base para o desenvolvimento melódico, harmônico ou rítmico. O **motivo** pode ser variado, transposto ou manipulado de diferentes maneiras ao longo de uma peça, sendo essencial para a coesão e identidade musical da obra.

Para melhor compreensão da análise musical e maior clareza na assimilação de como o pulso básico é percebido no jazz e no samba, apresentarei exemplo de ambos.

---

<sup>7</sup> *Blue Note* é o nome dado à alteração no 4º grau da escala, passando a 4ª aumentada (#4) dentro da melodia/improvisação no jazz.

## 1) Pulso básico da execução de jazz:



Fonte: Niehaus, 1964

Observa-se, assim, que as colcheias são interpretadas com uma métrica próxima das tercinas, sendo a primeira mais longa, tendo o valor igual ao da soma de duas colcheias tercinadas, e a outra a parte sendo a terceira colcheia de uma subdivisão ternária. A articulação básica das colcheias é acentuada no tempo fraco, ligando-se então à parte forte de cada tempo. Já na música popular brasileira, conforme determinadas convenções de gênero e estilo, é comum se pensar no pulso básico mais próximo do que seria uma escrita de métrica binária (calcada em colcheias em 2/2 ou em semicolcheias em 2/4), acentuando-se geralmente, na execução e interpretação, a primeira e a quarta parte do pulso dando o que se costuma chamar de “ginga” do samba (ALVES, 2019 p.85).

## 2) Pulso básico como é percebido no samba:



Fonte: Adolfo, 1993.

### Capítulo 3 – DOLORES DURAN em *Fim de Caso* (1959)

**Dolores Duran**, nome artístico de Adiléia Silva da Rocha, nasceu em 1930, no Rio de Janeiro, e desde criança demonstrou talento para a música, apresentando-se em festivais e participando de programas de calouros, como o de Ary Barroso, que lhe abriu as portas para diversas aparições em rádio. Aos doze anos, após a morte de seu pai, Dolores passou a cantar profissionalmente para ajudar no sustento da família. Ela foi contratada pela Rádio Tupi e se destacou no Teatro Carlos Gomes, ganhando visibilidade em programas e apresentações.

Com habilidade para cantar em outras línguas, Dolores participou do concurso *À Procura de uma Cantora de Boleros* e, apesar de não vencer, chamou a atenção, conseguindo um contrato com a boate Vogue aos 16 anos. Durante suas apresentações, conheceu e foi elogiada por Ella Fitzgerald e outros artistas renomados, firmando-se como figura de destaque na cena musical carioca. Sua trajetória incluiu sucessos como “A Noite do Meu Bem” e “Fim de Caso” além de inúmeras composições e parcerias que a consolidaram no cenário musical.

Dolores Duran faleceu prematuramente aos 29 anos, em 1959, deixando um legado importante na música brasileira. Sua obra continuou a ser celebrada após sua morte, com homenagens e gravações de suas músicas por artistas nacionais e internacionais, incluindo nomes como Frank Sinatra, Elis Regina, e Milton Nascimento. Sua vida e carreira inspiraram espetáculos e tributos que mantiveram sua memória viva no imaginário cultural brasileiro.

Seguindo a ordem cronológica, iniciaremos os estudos de caso com a transcrição e análise do improviso de Dolores Duran em *Fim de Caso* (1959)<sup>8</sup>. Abaixo, ficha técnica do fonograma:

- LP contendo duas faixas: *Fim de Caso/A noite do Meu Bem*
- Compacto 78rpm
- Gravadora Copacabana

---

<sup>8</sup> Parte desta análise foi apresentada em minha dissertação de Mestrado intitulada: *A Improvisação Vocal na Copacabana dos anos 50 a 70*. UFMG. 2020.

- Lançado em dezembro de 1959
- Acompanhamento: conjunto do Michel

Dolores inicia seu improviso seguindo com tercinas, que é uma característica do jazz, ornamentado com **bordaduras**, segue com **improvisação escalar** para chegar em **notas blues** 3<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>.

Musical notation for Example 1. The piece is in 2/4 time with a tempo of 50. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation shows a melodic line starting at measure 1:19. The notes are: Ba, bm, bi, Ba, bum, ba, ba, run, ba, be-i-o, bum, ba, be, bei-o-bo. Annotations include: 'NOTA BLUES' (dashed red boxes) under 'bi', 'BORDADURA' (solid red boxes) under 'Ba bum ba ba run', 'IMPROVISACIÓN ESCALAR' (solid green box) under 'Ba bum ba ba run', 'NOTA BLUES' (dashed red boxes) under 'be-i-o', and 'NOTA BLUES' (dashed red boxes) under 'be'. Chords are indicated above the staff: Bbmaj7, G7(b13). Fingerings '6' are shown above several notes.

**Exemplo musical 1** – nota melódica do tipo Bordadura, Improvisação Escalar e Notas Blues em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Ela segue utilizando as tercinas e **bordaduras** caminhando para **notas blues** e como na figura abaixo (compassos 5 e 6), ela utiliza um **pattern**, que é um padrão melódico usado na improvisação, muito comum no jazz. As **bordaduras** que Dolores realiza no compasso 6 também estabelecem um padrão.

Musical notation for Example 2. The piece is in 2/4 time. The notation starts at measure 1:24. The notes are: bum, ba, be, in, ba, ra, do-ro-rei-o, dn-do, be-bi, o, dn, du, do, bai-o, ba, ba-bo. Annotations include: 'PATTERN' (solid green line) spanning measures 5 and 6; 'NOTA BLUES' (dashed red boxes) under 'do-ro-rei-o', 'be-bi', and 'bai-o'; and 'BORDADURA' (solid red boxes) under 'dn-do', 'du', and 'do'. Chords are indicated above the staff: Cm7, Am7(b5), D7, Gm7. Fingerings '6' are shown above several notes.

**Exemplo musical 2** - *Pattern*, nota melódica do tipo Bordadura e Notas Blues em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Dolores prossegue colorindo seu improviso com **bordadura** no compasso 7, **improvisação escalar** descendente com as notas Ré – Do – Si - La e como pode-se notar, apresenta **repetição** do **motivo** Si bemol – Sol – Lá nos compassos 8 e 9.

**Exemplo musical 3** – nota melódica do tipo Bordadura, Motivo e Repetição em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Ela prossegue utilizando tercinas, utilizando a **apojatura** Si – Sol – Lá no compasso 10. Dolores realiza no compasso 11, uma **ornamentação** em torno da nota Lá, cantando Lá – Sol – Fá – Sol – Lá, **bordaduras** nos compassos 11 e 12. Na segunda metade do compasso 11 e no compasso 12, observamos a utilização de um **pattern** descendente.

**Exemplo musical 4** – Notas melódicas do tipo Apojatura e Bordadura, Ornamentação e *Pattern* descendente em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Dolores utiliza **repetição** no compasso 13. faz uso de um **lick** muito comum em finalização no jazz, composto por **bordadura** e movimento cromático descendente (compassos 13 e 14). Ela o adapta utilizando-o como passagem para resolver no próximo acorde (compasso 14). O final do **lick** vem como **repetição** no final do compasso depois de um salto de sétima.

13 Am7(b5) 6  
da - dn - da - ra - da - ra

LICK  
BORDADURA Gm7 6  
ba - bm - bei - o - bm - bi bui - ba - ba - ru ba - ba

REPETIÇÃO

**Exemplo musical 5** – Nota melódica do tipo Bordadura e *lick* em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Ela utiliza outro **pattern** pra finalizar seu improviso.

Mas o ponto nevrágico em Dolores Duran é sua gravação, em 1959, não de um standard americano, mas um samba-canção de sua própria autoria: *Fim de Caso*, lançado no mercado poucos meses antes de sua morte. Aqui, Dolores não apenas registra seu único *scat* em um tema brasileiro (pelo menos, até onde sabemos), como ressignifica a linguagem do improviso vocal, mesclando as sílabas do tradicional *scat* jazzístico, com o qual tinha tanta intimidade, a sons bem abrasileirados. Tueioubá, baiobá, babaduí, drí-u-tum-bá, do-rô-dn, são algumas das sílabas ouvidas num improviso que também inova pela complexidade rítmica e melódica [...] (NESTROVSKI, 2013 pg. 133).

15 C7 1:48  
do - ro - o - bm do - ro - o - bm - do - bm dui - dui - o - tm - ba

PATTERN

**Exemplo musical 6** - *Pattern* ascendente em trecho de *Fim de Caso* (DURAN, 1959).

Na análise fonética do *scatting* de Dolores Duran em *Fim de Caso*, observa-se uma predominância marcante de consoantes oclusivas. A consoante /b/ destaca-se como a base de sua silabação, sendo utilizada 58 vezes ao longo da performance. As consoantes /d/ e /t/ também aparecem, com 22 e 3 ocorrências, respectivamente, reforçando o caráter rítmico e percussivo do improviso vocal. Além disso, há uma expressiva presença de consoantes nasais, como /m/, que ocorre 15 vezes, e /n/, com 4 ocorrências, trazendo uma suavidade que contrasta com as oclusivas.

No que diz respeito às vogais orais, a distribuição evidencia uma preferência por sons mais abertos e ressonantes. A vogal /a/ é a mais frequente, aparecendo 38 vezes, seguida por /i/ e /o/, cada uma com 24 ocorrências, /u/, com 21, e /e/, que aparece 8 vezes. Essa escolha vocálica, aliada à articulação consonantal, sugere um cuidado melódico e timbrístico na construção do *scatting*, revelando um equilíbrio entre clareza fonética, rítmica e expressividade musical.

Na performance de Dolores Duran em *Fim de Caso*, a cantora emprega elementos vocais que conferem profundidade e personalidade à sua interpretação. A leve soprosidade<sup>9</sup>, adiciona um caráter intimista e resiliente à canção, sugerindo uma suavização da voz que remete ao estilo bossanovista, onde a delicadeza vocal é uma marca registrada. Além disso, a utilização do vibrato<sup>10</sup>, característica da sua técnica vocal, adiciona uma expressividade única, reforçando as emoções subjacentes à letra da música. A cantora também faz uso de portamento<sup>11</sup>, que é perceptível em transições suaves entre notas, e, em certos momentos de seu *scatting*, a agilidade nas notas e a fluidez de sua voz sugerem melismas, uma técnica que reforça a beleza melódica e a improvisação vocal presentes no seu canto.

É importante dizer que este improviso de Dolores Duran, configura o primeiro registro em gravação (até o presente momento) de *scatting* feito no Brasil. As

---

<sup>9</sup> A voz soprosa é também chamada de voz sussurrada (whisper voice) (LAYER, 1980), ar adicionado à voz (SADOLIN, 2012) e soprosidade. Este tipo de voz caracteriza-se por ruídos do escape excessivo de ar durante a fonação

<sup>10</sup> Segundo SUNDBERG (2015), “Do ponto de vista puramente físico, o vibrato pode ser definido como uma oscilação ou modulação regular na frequência de fonação”.

<sup>11</sup> O portamento é uma técnica, não exclusiva da voz cantada, em que o intérprete emprega um deslizamento audível entre notas musicais para agregar mais expressividade à sua performance (KATZ, 2006).

sequências de tercinas que possuem valores distintos entre si, que provocam sensação de adiantamento ou atraso em relação ao movimento harmônico, flexionam o tempo, sempre de forma sutil, como se flutuassem sobre a pulsação “abolerada” do acompanhamento (NESTROVSKI, 2013).

*Fim de Caso* é um exemplo claro da fricção de musicalidades, em vários níveis: primeiro, por se tratar de um samba-canção brasileiro que contém em seu improviso bastante informação do *scat singing* estadunidense e, em segundo, pela própria estrutura do improviso, que parte de um procedimento oriundo do jazz, mas que ressignifica a sonoridade, através da melodia, ritmo e silabações bem mais próximas do português brasileiro.

A seguir, um quadro com os recursos presentes na improvisação de Dolores em *Fim de Caso* (1959):

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<b>Bordadura</b>	11
<b>Nota Blues</b>	4
<b>Pattern</b>	3
<b>Improvisação Escalar</b>	2
<b>Motivo</b>	1
<b>Repetição</b>	2
<b>Apojatura</b>	1
<b>Ornamentação</b>	1
<b>Lick</b>	1
Consoantes Oclusivas /b/; /d/; /t/	83
Consoantes Nasais /m/; /n/	19
Vogais orais /a/; /i/; /o/; /u/; /e/	115

## Fim De Caso

Improviso de Dolores Duran, disco "A Noite Do Meu Bem/Fim De Caso (1959)"

Transcriçao: Glaw Nader

Dolores Duran

♩=50

1:19 **Bbmaj7** **G7(b13)**

Ba bm bi Ba bum ba ba rum ba be-i-o bum ba be bei-o-bo

4 1:24 **Cm7** **Am7(b5)** **D7** **Gm7**

bum ba be in ba ra do-ro-rei-o dn-do be-bi o dn du do bai-o-ba ba-bo

7 1:30 **C7** **F7** 1:33

bi\_\_ bo-ei ba\_\_ bm.bm ba ba\_\_ tui-du- ba\_\_ tui-du - ba tui-du- ba\_\_ da-ra-

10 1:37 **Bbmaj7** 1:40 **G7(b13)** **Cm7**

1:43 dui dui-i-tm-ba bu-ru dui-bri u-tm-ba bai-o- ba\_\_ bai-o - ba bai-o-ba

13 **Am7(b5)** **D7** **Gm7**

da-dn-da-ra-da-ra ba-bm-bei-o-bm-bi bui- ba\_\_ ba-ru ba-ba

15 **C7** 1:48 **F7**

do-ro-o-bm do-ro-o-bm-do-bm dui-dui-o-o-tm-ba

#### Capítulo 4 - JORGE BEN JOR em *Mas, Que Nada* (1963)

**Jorge Ben Jor**, nascido Jorge Duílio Lima Menezes, em 22 de março de 1939, filho de Augusto Menezes, pandeirista do bloco Cometa do Bispo, cantor e compositor de músicas de carnaval, e da etíope Sílvia Saint Ben Lima. Na adolescência, integrou um regional, tocando pandeiro, e fez parte do coro da igreja do Colégio Diocesano São José, onde estudava. Aos 18 anos, ganhou seu primeiro violão e um método para principiantes. Logo em seguida, começou a tocar bossa nova e rock em festas de amigos.

Jorge Ben iniciou sua carreira artística em 1961, como pandeirista no Copa Trio e, posteriormente, como cantor no Bottles, no Beco das Garrafas (RJ). Em 1963, gravou seu primeiro LP, *Samba esquema novo*, e obteve grande sucesso com canções como "Mas que nada" e "Chove chuva". Em 1964, lançou outros dois discos, e no ano seguinte, viajou aos EUA, onde suas músicas foram gravadas por artistas como Sergio Mendes e José Feliciano. Em 1965, lançou *Big Ben* e continuou sua carreira com sucessos como "Agora ninguém chora mais".

Durante os anos seguintes, Jorge Ben gravou vários LPs, participou de festivais e se apresentou internacionalmente, incluindo na Itália, Portugal e Japão. Em 1970, lançou *Força bruta* e continuou a produzir discos como *Negro é lindo* (1971) e *Ben* (1972). Em 1973, regravou seus maiores sucessos e, em 1974, lançou o inovador *A tábua de esmeralda*. No final dos anos 70, continuou sua trajetória com discos como *África* (1976) e *Tropical* (1977).

Jorge Ben também se apresentou em importantes locais internacionais e participou de festivais de jazz e "world music". Em 1981, lançou o LP *Bem-vinda amizade*, que incluiu a canção "Curumin chama cunhatã que eu vou contar (Todo dia era dia de índio)". Sua carreira é marcada por sucessos, inovação e uma ampla difusão de sua música no Brasil e no exterior.

A seguir, ficha técnica do fonograma *Mas, Que Nada* (1963):

- Álbum *Samba Esquema Novo* contendo 12 faixas

- Lançado em 1963
- Gravadora: Polygram/Philips
- Produtor: Armando Pittigliani
- Arranjador: João Theodoro Meirelles
- Acompanhado pelo grupo “Meirelles e os Copa 5”, sendo: Meirelles (flauta e saxofone), Luís Carlos Vinhas (piano), Pedro Paulo (trompete), Manuel Gusmão (contrabaixo) e Dom Um Romão (bateria).

Jorge inicia seu improviso com um **arpejo** sob o acorde de Gm (Sol-Si-Ré), utilizando o Dó como nota de **passagem** para alcançar o Ré, que é o quinto grau de Gm e a tônica de D7. Ele apresenta um pequeno **motivo** (Si-Dó-Dó) em **repetição** nos compassos seguintes. No compasso 4, Jorge modifica o motivo, substituindo Si-Dó-Dó por Si-Dó-Ré-Dó, o que introduz um segundo **motivo** ao improviso. Nesse momento, faz **antecipação** das notas Sib e Sol, que pertencem ao acorde de Gm que aparece no compasso seguinte. Além disso, sua escolha de silabação revela uma variação da expressão "sacundim", criada por Ben Jor e frequentemente presente em suas interpretações.

2:33 ♩ = 90  
Gm D7 Gm D7

sabada cun dinda cundindá tumpóroda gun dinda tumpóro gó gó

ARPEJO PASSAGEM MOTIVO REPETIÇÃO 2º MOTIVO ANTECIPAÇÃO

**Exemplo musical 7** – Arpejo, notas melódicas do tipo Passagem e Antecipação e Repetição em trecho de *Mas, que nada* (BEN JOR, 1963).

Jorge prossegue repetindo o **motivo** Si-Dó-Dó, agora utilizando a figura rítmica do garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), criando um **retardo** com a nota Ré bemol. Essa **repetição** é seguida por semicolcheias e uma pausa. No compasso 8, ele faz a **repetição** do segundo **motivo**, novamente empregando uma nota melódica do tipo **bordadura** e **antecipação** das notas do acorde de Gm que aparecerá no compasso 9.

**Exemplo musical 8** – Repetição, Nota Blues e notas melódicas do tipo Bordadura e Antecipação em trecho de *Mas, que nada* (BEN JOR, 1963).

Ben Jor prolonga a nota Sol, provocando um efeito de **retardo** antes de iniciar o **arpejo** descendente de Gm sobre o acorde de D7, utilizando as notas Sol-Ré-Si bemol-Sol. Ele emprega o recurso da **repetição** da seguinte maneira: 1º **motivo** – 2º **motivo** – 1º **motivo**. A silabação acompanha os fonemas encontrados no iorubá, uma língua africana frequentemente falada em terreiros de candomblé.

**Exemplo musical 9** – notas melódicas do tipo Retardo e Bordadura, Arpejo e Repetição do Motivo em trecho de *Mas, que nada* (BEN JOR, 1963).

Jorge Ben Jor finaliza seu *scatting* com uma variação do **arpejo** de Gm, utilizando as notas Sol-Sib-Sol-Ré. Em seguida, repete o primeiro **motivo**, mantendo a figura rítmica do garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), prolongando a nota Do e empregando a função de **retardo**.

The image shows a musical score for the song "Mas, que nada" by Jorge Ben Jor. The score is in G minor (Gm) and D7. It features a sequence of notes: G, Bb, G, D. The first measure is labeled "ARPEJO" and the second measure is labeled "MOTIVO". The third measure is labeled "RETARDO" and shows a long note on D. The lyrics are: "ba bai\_ á dá bai á\_ dá dá\_ bá".

**Exemplo musical 10** – Motivo e nota melódica do tipo Retardo em trecho de *Mas, que nada* (BEN JOR, 1963).

Reconhecido na época como Jorge Ben, ele se destacou como um dos principais representantes do uso de onomatopeias e improvisações vocais na música brasileira. Suas composições e estilo de canto, especialmente no início de sua carreira na década de 1960, eram frequentemente descritos como "brutos", evocando sonoridades consideradas "primitivas", até então pouco exploradas pela música contemporânea. Esse estranhamento, longe de afastar o público, gerou uma recepção positiva, resultando na venda de 100.000 cópias de seu álbum de estreia em poucos meses. Canções como "Mas que Nada" e "Por Causa de Você, Menina" alcançaram os primeiros lugares nas paradas de sucesso das rádios, consolidando a inovação musical de Ben Jor e sua influência na música popular brasileira (Nestrovski, 2013).

No canto de Jorge Ben Jor, é comum a supressão das consoantes "r" e "u" ao final dos verbos, como em "amor" e "cantou", que se transformam em "amô" e "cantô". Essa característica linguística está associada a um "amolecimento da linguagem" ou "adoçamento na maneira de falar", influenciada por línguas africanas como o quimbundo, jeje, banto e nagô, que se entrelaçaram a partir do século XVII. A forma de cantar de Jorge Ben Jor reinterpreta sonoridades negras do português brasileiro,

evocando memórias das canções de terreiro e transportando-as para o cenário das noites boêmias de Copacabana e, posteriormente, para o mercado musical.

Na análise fonética do *scatting* de Jorge Ben Jor em *Mas, que Nada*, identifica-se uma predominância de consoantes oclusivas, que conferem um caráter rítmico e percussivo à performance. A consoante **/d/** é a mais frequente, aparecendo 29 vezes, seguida por **/b/**, com 15 ocorrências, **/g/**, com 12, e **/t/**, com 4. Complementando essa articulação, a consoante fricativa /s/ aparece 6 vezes, adicionando uma textura distinta ao improviso.

As consoantes nasais também desempenham um papel significativo, com **/n/** ocorrendo 22 vezes e **/m/** 4 vezes, contribuindo para uma fluidez sonora característica. Além disso, a consoante vibrante /j/ é utilizada duas vezes, introduzindo um elemento melódico sutil.

Quanto às vogais orais, a análise revela uma preferência por sons abertos e ressonantes, com a vogal **/a/** sendo a mais presente, aparecendo 48 vezes. Em seguida, temos **/i/**, com 21 ocorrências, e **/o/** e **/u/**, cada uma utilizada 12 vezes. Essa escolha vocal reflete a energia e a expressividade típicas da interpretação de Jorge Ben Jor, equilibrando precisão rítmica e melódica.

Na interpretação de Jorge Ben Jor em *Mas, Que Nada*, o cantor utiliza uma série de elementos vocais que enriquecem sua performance e contribuem para a autenticidade do seu estilo. A presença constante de portamento ao longo do improviso, caracterizado por transições suaves entre notas, reforça o caráter fluido e descontraído da sua voz. Seu timbre anasalado, um recurso que é parte integrante do seu timbre, confere um toque peculiar à interpretação, acentuando a brasilidade e a personalidade de sua execução. A soprosidade também aparece, adicionando um colorido suave e quase percussivo, que dialoga com a pegada rítmica da música. Além disso, Jorge Ben Jor alterna entre a voz de peito e o falsete, criando contrastes dinâmicos que variam da intensidade da voz grave à leveza e agilidade das passagens agudas. Ele canta suavemente, com um timbre anasalado, e, mesmo utilizando técnicas não típicas da Bossa Nova, como falsete, quebra de registro e improvisação, sua emissão frequentemente se assemelha ao registro da fala.

A seguir, tabela com os recursos utilizados por Ben Jor em *Mas, Que Nada*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Arpejo	3
Passagem	1
Motivo	7
Repetição	4
Antecipação	2
Bordadura	2
Retardo	3
Nota Blues	1
Consoantes Oclusivas /d/; /b/; /g/; /t/	60
Consoantes nasais /n/; /m/	26
Consoante fricativa /s/	6
Consoante vibrante /j/	2
Vogais orais /a/; /i/; /o/; /u/	93

# Mas, que Nada

Jorge Ben Jor

2:33  $\text{♩} = 90$   
 Gm D7 Gm D7

sabadacun dindacundingundá tumpóro dagun din tumpóro gódógó

5 Gm D7 Gm D7

dógon gá din—don din don din— sacundin dagun din dagundingongubá

9 Gm D7 Gm D7

tsai á—ba sai a ba bá dá djai a bimbadai a dugun dá

13 Gm D7 Gm D7

tsai á—ba sai a ba bá dá djai a bimbadai a dugun dá

17 Gm D7 Gm

ba bai— á dá bai á— dá dá— bá

## Capítulo 5 - LENY ANDRADE em *Influência do Jazz* (1963) e *Estamos aí* (1965)

**Leny Andrade**, nascida no Rio de Janeiro em 1943, iniciou sua formação musical no piano erudito, influenciada pela mãe, professora de piano, e pelo padrasto, um médico com formação musical erudita e popular. Desde cedo, Leny mostrou interesse pela música popular e desenvolveu habilidades de improvisação. Aos nove anos, participou de um programa de calouros, impulsionando sua carreira como cantora.

Ao longo da adolescência, atuou em clubes e boates do Rio de Janeiro, incluindo o famoso Beco das Garrafas, onde, sob a influência de músicos como Sérgio Mendes, aproximou-se do jazz e aprimorou seu improviso vocal. Mendes, inclusive, lhe apresentou grandes cantoras de jazz como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, o que marcou profundamente sua formação como jazzista.

Leny gravou seu primeiro disco ao vivo na boate Manhattan, interpretando standards de jazz e canções da bossa nova, o que consolidou seu estilo único de samba jazz. Em seguida, tornou-se crooner da Orquestra de Dick Farney e excursionou pelo Brasil e pelo mundo, solidificando sua reputação como uma das maiores vozes da bossa nova e do sambajazz, conhecida por sua destreza no improviso vocal.

Leny faleceu em 24 de julho de 2023, deixando um significativo legado na música brasileira, especialmente no *scatting*, técnica vocal que ela dominava com maestria e que influenciou gerações de cantores. Sua capacidade de improvisação e fluidez vocal fez dela uma referência para cantores que buscam integrar jazz e música brasileira, expandindo as possibilidades expressivas e improvisativas da voz no país. Leny é lembrada como uma pioneira do improviso vocal no Brasil e uma grande inspiração para intérpretes que se dedicam à prática do *scatting*.

Ficha técnica do fonograma *Influência do Jazz* (1963):

- LP *A Arte Maior de Leny Andrade*
- Gravadora: Philips

- Arranjador: Tenório Jr.
- Acompanhada: Tenório Jr. (piano), Zezinho (contrabaixo) e Milton Banana (bateria).

Apresento, primeiro, a transcrição do improviso de Leny Andrade na canção *Influência do Jazz*<sup>12</sup>.

Como se pode notar na transcrição da introdução de *Influência do Jazz*, ela faz uso de **motivo** com **repetição** ao longo da introdução. No improviso de Leny, as figuras rítmicas do samba são bastante presentes; suas melodias estão repletas de semicolcheias e colcheias.

The image shows a musical score for the introduction of 'Influência do Jazz' by Leny Andrade. The score is in 2/4 time and G major. It consists of three staves of music. The first staff starts with an 'INTRO' box. The first four measures are enclosed in a blue dashed box labeled 'MOTIVO'. The lyrics for these measures are 'TCHU DA BA DA BU DE BU DI'. The next four measures are enclosed in a red solid box labeled 'REPETIÇÃO'. The lyrics for these measures are 'BU DA BA DA BU DE BU NO TCHU DA BA DA BU DE BU DI'. The second staff continues the melody. The first four measures are enclosed in a blue dashed box labeled 'MOTIVO'. The lyrics for these measures are 'THUP DE RE BE DO DI'. The next four measures are enclosed in a red solid box labeled 'REPETIÇÃO'. The lyrics for these measures are 'TCHU DA BA NA BU NE BU NA UM UM TCHU NA MA NA BU NE BU'. The third staff continues the melody. The first four measures are enclosed in a red solid box labeled 'REPETIÇÃO'. The lyrics for these measures are 'DI EH EH TCHU BA MA NA BU NE BU DO'. The next four measures are enclosed in a red solid box labeled 'REPETIÇÃO'. The lyrics for these measures are 'TCHUP TE RA DE DO DI'. The score ends with a double bar line and the lyrics 'Po - BRE'. Chords are indicated above the notes: C#m7(b9), Cm6, G/B, Bb°, Am7, D7(add9), Dm7, Ab7, G7, Db7, C#m7(b9), Cm6, G/B, Bb°, Am7, D7, Eb/D, and Am7. A time signature of 0:20 is shown at the end of the third staff.

Exemplo musical 11 – Motivo e Repetição na Introdução de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

<sup>12</sup> Parte desta análise foi apresentada em minha dissertação de Mestrado intitulada: *A Improvisação Vocal na Copacabana dos anos 50 a 70*. UFMG. 2020.

Já no início do improviso, Leny faz uso da escala pentatônica e **arpejo** com **repetição** ascendente de G6. Faz a **apojatura** Si-Sol-Lá, utiliza de **bordadura** para prosseguir num **arpejo** descendente com **repetição** de notas em Em7/G6.

**Exemplo musical 12** – Arpejo, Repetição e notas melódicas do tipo Bordadura e Apojatura em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

O **arpejo** de Em7/G6 acontece nos compassos 78 e 79, seguido de **bordadura** no 79. Nos compassos 80 e 81, Leny canta uma 7ª menor num acorde com 7ª Maior trazendo **notas blues** para o improviso. No compasso 82, utiliza 9ªa, 6ª e 7ªa menor, dissonâncias comuns no jazz. Além das semicolcheias bastante marcantes em seu improviso, é recorrente o uso de **repetição** de notas, reforçando o caráter também rítmico/percussivo.

**Exemplo musical 13** – Nota melódica do tipo Bordadura, Repetição e Notas Blues em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

No compasso 84, utiliza **repetição** de notas, prossegue para o 85, podemos observar que Leny canta a 7ª menor sobre a 6ª do acorde (**nota blues**). Nos compassos seguintes, 86 e 87, observa-se também a utilização de um **pattern** ascendente, sobre os acordes Bbdim, Am7 e D7, um recurso utilizado no Jazz.

Exemplo musical 14 – Repetição, Nota Blues e *Pattern* em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

Agora ela canta um **arpejo** de D sobre o acorde de Gmaj7. Nos compassos 90 a 92, podemos verificar que utilizando a mesma silabação, Leny improvisa utilizando a técnica de **deslocamento** do acento rítmico.

Exemplo musical 15 - Arpejo e deslocamento rítmico em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

Na metade do compasso 93 começa outra sequência de silabação utilizando o recurso de **repetição**, criando **deslocamento** rítmico.

Exemplo musical 16 - Deslocamento rítmico, Repetição e Improvisação Escalar em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

Nos compassos 102, 103 e 104, Leny se utiliza **improvisação escalar** com notas da escala pentatônica de Sol.

**IMPROVISAÇÃO ESCALAR**

102  $G/B$   $Bb^\circ$   $A_m7$   $D7$   $G^{maj7}$   $C\#m7(b9)$   $F\#7$   $B_m7 E7$   $B_m7 E7$

1:55

TCHU BA DA UM BA TA DA DAP TA TA DAP TO TUI I DE\_E E TCHA LA LE PA LA LE PA RA TU

**Exemplo musical 17** – Improvisação Escalar utilizando a Pentatônica de Sol em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

Nos compassos 112 e 113, Leny volta a fazer uso do **pattern** na conclusão do seu improviso.

2'04

111  $C\#m7$   $F\#7$   $B_m7$   $B_m7$   $A_m7$   $D7$

PATTERN

RE TCHU MA NA TCHU MA NA MA U MA NA MA CAN DA TE

**Exemplo musical 18** - *Pattern* em trecho de *Influência do Jazz* (ANDRADE, 1963).

Ao ouvir suas performances, nota-se que mesmo utilizando-se dos recursos estilísticos pertencentes à época, Leny os incorpora de modo extremamente original, traduzindo com primazia a mistura de musicalidades, os elementos pertencentes ao jazz e o samba, em seu sambajazz.

os improvisos de Leny não são pensados de maneira horizontal. Geralmente, configuram-se como pequenas frases nem sempre contínuas umas em relação às outras. É comum o aparecimento de fragmentos de *scat* que mais aparentam ser expressões com efeito rítmico que qualquer outra coisa. (NESTROVSKI, 2013).

É possível também perceber que existe em sua improvisação uma forte marca da etnomusicalidade do samba na maneira como as sílabas e/ou palavras são expressas, que lembram os idiomas africanos (como o iorubá, por exemplo) e indígenas que foram os pilares da língua falada no Brasil, assim como as nuances da língua portuguesa falada no Brasil, essencialmente.

Na análise fonética do *scatting* de Leny Andrade em *Influência do Jazz*, percebe-se uma articulação rica e variada, com um destaque para as consoantes oclusivas, que conferem precisão rítmica à sua interpretação. A consoante /d/ aparece com maior frequência, somando 76 ocorrências, seguida por /b/ (43 vezes), /t/ (40 vezes) e /p/ (10 vezes), criando uma base sonora bem definida.

As consoantes nasais também têm uma presença significativa, com /n/ ocorrendo 35 vezes e /m/ 21 vezes, contribuindo para a fluidez e suavidade da performance. A consoante lateral /l/, aparece 8 vezes, enquanto a consoante vibrante /r/, ocorre 10 vezes.

No que se refere às vogais orais, há um uso predominante de /a/, com 122 ocorrências, seguido por /u/ (59), /e/ (52), /i/ (28) e /o/ (3). Essa distribuição reflete escolhas fonéticas específicas que contribuem para o caráter articulatório e melódico do *scatting* na performance analisada.

Na performance de Leny Andrade em *Influência do Jazz*, a cantora utiliza diversos recursos vocais que enriquecem sua interpretação e destacam sua habilidade na improvisação vocal. A introdução da música é marcada pela presença de portamento, uma transição suave entre notas, que confere um caráter fluido e expressivo ao seu canto. O vibrato é utilizado com sutileza, especialmente no *scatting*, evidenciando o domínio técnico da cantora. Sua voz anasalada característica, confere uma sonoridade única, que adiciona uma textura particular à sua performance. Além disso, Leny Andrade transita com facilidade entre registros médios graves e agudos, evidenciando a amplitude vocal que possui, e proporcionando uma dinâmica que enriquece a interpretação. A utilização de vibrato no *scatting* também revela sua capacidade de combinar técnica e expressividade, características fundamentais em sua abordagem do improviso vocal. A soprosidade que aparece ao longo da música adiciona uma qualidade intimista e suave ao seu canto contrastando com a percussividade e agilidade de seu improviso. Esses elementos vocais, quando combinados, criam uma performance de grande sofisticação e profundidade, típica da cantora e sua relação com o jazz.

Abaixo, tabela com os recursos utilizados por Leny em *Influência do Jazz*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<b>Motivo</b>	2
<b>Repetição</b>	7
<b>Arpejo</b>	3
<b>Bordadura</b>	2
<b>Nota Blues</b>	3
<b>Apojatura</b>	1
<b>Pattern</b>	2
<b>Deslocamento</b>	2
<b>Improvisação Escalar</b>	2
Consoantes Oclusivas /d/; /b/; /t/; /p/	169
Consoantes nasais /n/; /m/	56
Consoante lateral /l/	8
Vogais orais /a/; /e/; /i/; /u/; /o/	264

## INFLUENCIA DO JAZZ

PERFORMANCE DE LENY ANDRADE (1963)

TRANSCRICAO: GLAW NADER

CARLOS LIRA

**INTRO**

C#m7(b5) Cm<sup>6</sup> G/B Bb<sup>o</sup> Am<sup>7</sup>

TCHU DA SA DA BU DE BU DI BU DA SA DA BU DE BU NO TCHU DA SA DA BU DE BU DI

7 D7(add9) Dm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> C#m7(b5) Cm<sup>6</sup>

THUP DE RE SE DO DI I I TCHU DA SA NA BU NE BU NA UM UM TCHU NA MA NA BU NE BU

12 G/B Bb<sup>o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Eb/D<sup>b</sup> **A** Am<sup>7</sup> 0:20

DI EH EH TCHU SA MA NA BU NE BU DO TCHUP TE RA DE DO DI PO - BRE

69 Cm<sup>6</sup> G/B Bb<sup>o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> D/E **SCAT SOLO**

VAI TER QUE SE VI - RAR PRA PO - DER SE LI - VRAR DA IN - FLU - EN - CIA DO JAZZ TCHU NA

1:24

74 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

NA NA TU DUR NA NAP NA NA RAN TU RA RAN NA NA NA TU DA TU DI DU REI TCHU SA DA NA NA

79 D<sup>7</sup> 1:29 Gmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

SA DA NA NA DA NA NA SA DA DA NE NE I TCHU SA SA MA MA I NA MA MA I TE U LI E TE U LI SA SA

84 C#m7(b5) 1:35 Cm<sup>6</sup> G/B Bb<sup>o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

DA SA TA MA MA TCHI TE U LI U LI U LI TCHU SA SA U NA U NA MA NA U NA SA DA U DA

88 Gmaj<sup>7</sup> 1:40 E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D7(b9) Gmaj<sup>7</sup>(#5)

DU DU DE DE EI TCHA SA NA MA TCHU SA SA DA TCHU SA SA DA TCHU SA SA DA DAP TU

93 E<sup>7</sup> 1:44 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

DE DE DAP TU DE DE DEP TU DE DE I DE I DE I DE I DE MA SA DAP MA SA DAP MA SA DAP AS DA

3

98 1:50 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) C<sup>m</sup><sup>6</sup>

I DE U DE U DE U DE I DE U MA BA DAP TCHO GO DO DE DE NUM DE UM E DE I E

102 G/B B<sup>b</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>major</sup> C#m<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) F#<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

1:55 TCHU BA DA UM BA TA DA DAP TA TA DAP TO TUI I DE E E TCHA LA LE PA LA LE PA RA TU

108 Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup> F#<sup>7</sup>

2:01 DI RA TU DI DU RE E PA MA NE NA TCHU MA NA NA TCHU DI

111 C#m<sup>7</sup> F#<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

2:04 RE TCHU MA NA TCHU MA NA MA U MA NA MA CAN DA TE

Agora, apresento a ficha técnica, excertos e análise da segunda canção de Leny Andrade para os estudos de caso desta tese, *Estamos Aí*:

- Álbum: *Estamos Aí*
- Gravadora: Odeon
- Arranjos: Eumir Deodato
- Acompanhada por: Eumir Deodato (piano), J.T Meirelles (saxofone e flauta), Zezinho (contrabaixo), Geraldo Véspar e Durval Ferreira (violões).
- Lançado em 1965

Leny inicia seu improviso com a **repetição** das notas Si e Dó em grupos de semicolcheias. No compasso 2, ela utiliza nota melódica do tipo **antecipação**, como Mi bemol, ainda sob o acorde de Bbmaj7, e a nota Ré, sob o acorde de F7, **antecipando** o acorde de Bbmaj7 que se seguirá no próximo compasso.

The musical notation shows a melodic line in 4/4 time with a tempo of 138. The first measure contains the lyrics "tchupa ba ungueda re ungue" and is marked with a red box labeled "REPETIÇÃO". The second measure contains "de ra" and is marked with a blue box labeled "ANTECIPAÇÃO". The third measure contains "uh" and the fourth contains "tchêgue". Chords Bbmaj7, Cm7, and F7 are indicated above the notes.

**Exemplo musical 19** – Repetição e nota melódica do tipo Antecipação em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Ela prossegue utilizando a nota Ré antecipada no compasso 2, realizando um **arpejo** descendente com as notas Ré, Sib, Lá bemol e Fá. Em vez de cantar a nota Lá natural, desce meio tom, utilizando o recurso de **nota blues**, sobrepondo a 7ª menor à 7ª maior do acorde, o que confere um "sabor" *blues* ao seu improviso. No compasso 4, Leny sobe cromaticamente para Fá sustenido e mantém a **repetição** dessa nota. Em seguida, apresenta uma nova repetição, agora entre as notas Fá e Sol.

3

Bbmaj7

NOTA BLUES

B7add9

ARPEJO

REPETIÇÃO

de ra 'm ba da ba 'm ba da ba 'm ba da ba 'm ba da ba 'n di tchu ba 'm ba

**Exemplo musical 20** – Repetição em forma de arpejo e Nota Blues em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Leny utiliza a **repetição** do final do compasso 4 (Fá-Sol) como passagem para um **arpejo** no compasso 5, tocando as notas Lá-Fá-Ré-Fá. Em um salto de 6<sup>a</sup>, ela vai da nota Lá para Fá, empregando um padrão de **repetição** dupla para cada nota. No compasso 6, Leny inicia um novo **arpejo** com as notas Lá-Ré-Mi-Fá, onde o Mi serve como nota melódica do tipo **passagem** para Fá. Ao final do compasso, ela começa um **motivo** que se repete.

5

Bbmaj7

Em7b5

A7#5

Dm7

PASSAGEM

Em7b5

A7#5

ARPEJO

REPETIÇÃO

ARPEJO

da ba 'n dan tchubuaba 'm ba de de 'm ba de ie ie ie tsa 'm

**Exemplo musical 21** – Arpejo, Repetição, nota melódica do tipo Passagem e Motivo em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Leny introduz o **motivo** Mi-Ré-Mi-Fá ao final do compasso 6, com **repetição** no compasso 7, que evidencia Fá, alvo sendo 3<sup>a</sup> menor do acorde Dm7 e 7<sup>a</sup> menor do acorde Gm7, que desempenha aqui a função de **nota blues**. Essa abordagem é semelhante à que ela utiliza na introdução de *Influência do Jazz* (1963), onde mantém o mesmo motivo enquanto a harmonia se desenvolve ao longo da canção. No final dos compassos 7 e 8, utiliza o recurso de **passagem** com as notas Ré e Lá, respectivamente, para chegar às notas Do (compasso 8) e Si bemol do compasso 9.

**Exemplo musical 22** – Motivo, Repetição, Nota blues e nota melódica do tipo Passagem em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

No trecho abaixo, Leny apresenta um novo **motivo** composto pelas notas Si bemol-La-Fa-Si bemol-Fa, com **repetição** no mesmo compasso. Em seguida, faz **antecipação** do acorde de G7(b9b5) cantando a nota Si bemol sob o acorde D7(b9b5). Após uma pausa, utiliza uma **improvisação escalar** descendente com as notas Fa-Mi-Ré-Dó, realizando uma **bordadura** entre Ré e Dó.

**Exemplo musical 23** – Motivo, Repetição, nota melódica do tipo Antecipação, Improvisação Escalar com nota melódica do tipo Bordadura.

A seguir, Leny canta a nota Fá ao final do compasso 10, sustentando até o compasso 11, criando o efeito de **retardo**. Apresenta um novo **motivo** Si bemol-Si bemol-Si bemol-Lá bemol- Si bemol, com a **bordadura** Si bemol-Lá bemol-Si bemol com **repetição** no compasso seguinte com alteração rítmica.

11

E7

E<sup>b</sup>maj7

E<sup>b</sup>m6

'm da dê | de iu— dê iu di | ua ua nã ba 'm ba de de iu da

RETARDO

MOTIVO

BORDADURA

REPETIÇÃO

**Exemplo musical 24** – Nota melódica do tipo Retardo, Motivo, Repetição e nota melódica do tipo Bordadura em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Leny repete o **motivo** apresentado no trecho anterior (Sib-Sib-Láb-Sib-Sib), e com um salto de oitava realiza a **bordadura** Sib-Lá-Si. Salta novamente 8<sup>a</sup> abaixo num padrão de **repetição** da nota Sib seguido de outro **salto de 8<sup>a</sup>** na nota Sib, causando o efeito de **retardo** sob o acorde de F7. Finaliza o compasso 14 com a nota Sib sob o acorde de Fm7, como **antecipação** do acorde Bbmaj7 do compasso seguinte.

13

B<sup>b</sup>/D

G7<sup>b9#9b5#5</sup>

Cm7

F7

Fm7

tcha ba 'm ba mbadi iu di | tchu pa ba da ba da da luê | ra di u di ri

MOTIVO

BORDADURA

REPETIÇÃO

RETARDO

ANTECIPAÇÃO

SALTO 8<sup>a</sup>

SALTO 8<sup>a</sup>

**Exemplo musical 25** – Motivo, nota melódica do tipo Bordadura, Repetição, Salto de 8<sup>a</sup> e notas melódicas do tipo Retardo e Antecipação em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

No exemplo abaixo, podemos notar que Leny canta o **arpejo** de Abmaj7 sob o acorde B<sup>b</sup>7, seguido de **improvisação escalar** descendente Sol-Fa-Mib-Ré-Dó-Sib, seguido de **repetição** da nota Si bemol em grupos de semicolcheia e colcheia, finalizando com um **salto de 8<sup>a</sup>** ascendente e **repetição** da nota, pausa e salto de 8<sup>a</sup> descendente.

15

2:35

**ARPEJO**

**B $\flat$ 7**

**Em7 $\flat$ 5** **REPETIÇÃO** **Em( $\flat$ 6)**

ui ba da b'm du ba da badum ba da badum ba da ba duê ra Tch

**IMPROVISAÇÃO ESCALAR**

**SALTO 8ª**

**Exemplo musical 26** – Arpejo, Improvisação Escalar, Repetição e Salto de 8ª em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Leny finaliza seu improviso com **repetição** da nota Si bemol em grupo de semicolcheias e dupla de colcheia, seguido da **bordadura** apresentada anteriormente Si bemol -Lá- Si bemol retornando para a **repetição** do mesmo grupo rítmico de semicolcheias e dupla de colcheias com a nota Si bemol, seguido de outro **salto de 8ª** na nota Sib, causando o efeito de **retardo** sob o acorde de F7

17

**B $\flat$ /D**

**G7 $\flat$ 9#9 $\flat$ 5#5**

**Cm7**

**F7** **B $\flat$**

pa badumba da ba di iu di tch pa badumba da ba duê ra du'm du du

**REPETIÇÃO** **BORDADURA** **REPETIÇÃO** **RETARDO** **SALTO 8ª**

**Exemplo musical 27** – Repetição e nota melódica do tipo Bordadura e Retardo e Salto de 8ª em trecho de *Estamos Aí* (ANDRADE, 1965).

Esse solo é caracterizado por dois momentos distintos: um trecho com ritmo de samba e, mais adiante, uma transição para um samba-bossa com um *swing* acentuado. O termo "swingado" é utilizado por músicos para descrever uma forma de tocar que enfatiza o ritmo e suas acentuações, muitas vezes de maneira não convencional, priorizando os "tempos fracos" e conferindo ao som uma sensação mais fluida e "dançante", em contraste com uma execução mais rígida. É nesse ponto que ocorre o desdobramento do tempo, evidenciado no solo.

Durante o improviso de Leny, observam-se frequentemente sílabas e fonemas como DU, BA, TXU, e DJU, além de fonemas mudos, como DN, BAP, DUP, que conferem ao golpe vocal uma característica mais seca e percussiva. Esses elementos ressaltam a influência do *scatting*, visto que sílabas como “DU” e “BA” são amplamente utilizadas também no *scat singing* estadunidense, criando uma ponte entre as linguagens vocais e destacando o caráter rítmico e improvisatório do momento.

Na análise fonética do *scatting* de Leny Andrade em *Estamos Aí*, observa-se uma predominância das consoantes oclusivas, com 61 ocorrências de /d/, 40 de /b/, 9 de /t/, 4 de /p/ e 3 de /g/, evidenciando o papel dessas consoantes na articulação rítmica da performance. As consoantes nasais aparecem em 21 ocorrências de /m/ e 9 de /n/, contribuindo para a textura vocal do improviso. A consoante vibrante /r/ é utilizada 7 vezes, e a consoante fricativa /s/ aparece em uma única ocorrência, pontuando o fraseado de forma discreta.

Em relação às vogais, a distribuição destaca o uso de vogais orais, com 66 ocorrências de /a/, 35 de /u/, 27 de /e/ e 21 de /i/, mostrando uma escolha articulatória ampla. Além disso, observa-se o uso expressivo da vogal nasal /ã/, que aparece 19 vezes, indicando uma característica distintiva no timbre e na ressonância da interpretação vocal. Essa combinação de elementos fonéticos reflete a dinâmica e a riqueza do improviso de Leny nessa canção.

Na performance de Leny Andrade em *Estamos Aí*, diversos elementos vocais se destacam, caracterizando sua interpretação única e marcante. A soprosidade é uma característica proeminente ao longo da música, conferindo à sua voz uma suavidade e intimidade que envolvem o ouvinte. Seu timbre anasalado agrega uma sonoridade peculiar à sua execução, criando uma textura vocal rica e expressiva. O portamento, utilizado com precisão, transmite fluidez entre as notas e reforça a expressividade da interpretação. O vibrato, mais marcado neste caso, traz uma maior profundidade emocional à sua performance, conferindo a sensação de um canto mais vibrante e intenso. Esses recursos vocais, em conjunto, constroem uma

performance cheia de nuances, que demonstra a habilidade técnica e a sensibilidade de Leny Andrade no uso do *scatting* e no domínio da improvisação vocal.

Abaixo, os recursos utilizados no *scatting* de Leny Andrade em *Estamos Aí* (1965):

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Repetição	10
Antecipação	4
Arpejo	5
Nota Blues	2
Motivo	6
Bordadura	3
Passagem	3
Improvisação Escalar	2
Retardo	3
Salto	4
Consoantes oclusivas /d/; /b/; /t/; /p/; /g/	117
Consoantes nasais /m/; /n/	30
Consoante vibrante /r/	7
Consoante fricativa /s/	1
Vogais orais /a/; /u/; /e/; /i/	149
Vogal nasal /ã/	19

# Estamos Aí

Maurício Einhorn  
Durval Ferreira e  
Regina Werneck

Interprete: Leny Andrade

$\text{♩} = 138$  2:12  $B\flat\text{maj}^7$   $C\text{m}^7$   $F^7$

tchu pa ba ungueda re ungue de ra uh tchêgue

3  $B\flat\text{maj}^7$   $B^7\text{add}^9$

de ra 'm ba da ba 'm ba da ba 'm ba da ba 'n di tchuba 'm ba

5  $B\flat\text{maj}^7$   $E\text{m}^7\text{b}^5$   $A^7\text{#}^5$   $D\text{m}^7$   $E\text{m}^7\text{b}^5$   $A^7\text{#}^5$

da ba 'n dan tchubuaba 'm ba de de 'm ba de ie ie ie tsa 'm

7  $D\text{m}^7$   $G\text{m}^7$   $C^7$   $F\text{maj}^7$   $G\text{m}^7$   $C^7$

da da ua ua nã nã bua dan di ê uá 'um ba de

9  $C\text{m}^7/F$   $F^7$   $D^7\text{b}^9\text{#}^9\text{b}^5\text{#}^5$   $G^7\text{b}^9\text{#}^9\text{b}^5\text{#}^5$   $C^7$   $F^7$

de de 'm di— de de ua 'm di de de ua 'm ba de ê ua ua da ba nã nã

11  $E^7$   $E\flat\text{maj}^7$   $E\flat\text{m}^6$

'm da dê de iu— dê iu di ua ua nã ba 'm ba de de iu da

13  $B\flat/D$   $G^7\text{b}^9\text{#}^9\text{b}^5\text{#}^5$   $C\text{m}^7$   $F^7$   $F\text{m}^7$

tchaba 'm ba 'mbadi iu di tchu pa ba da ba da da duê ra di u di ri

15 2:35  $B\flat^7$   $E\text{m}^7\text{b}^5$   $E\text{m}^{(\text{b}6)}$

ui ba da b'm du ba da badumba da badumba da ba duê ra Tch

17  $B\flat/D$   $G^7\text{b}^9\text{#}^9\text{b}^5\text{#}^5$   $C\text{m}^7$   $F^7$   $B\flat$

pa badumba da ba di iu di tch pa badumba da ba duê ra du 'm du du

## Capítulo 6 - ELZA SOARES em *Se Acaso Você Chegasse* (1968)

**Elza Soares**, nascida na Vila Vintém, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, teve uma infância marcada por adversidades. Casada aos 12 anos e mãe de cinco filhos aos 21, ficou viúva ainda jovem. Apesar das dificuldades, iniciou sua trajetória artística em 1953 ao vencer o programa “Calouros em Desfile”, de Ary Barroso, com a canção *Lama*. Foi contratada como crooner da Orquestra Garam e posteriormente destacou-se no teatro, trabalhando ao lado de Mercedes Batista e Grande Otelo. Em 1959, gravou seu primeiro disco, que incluiu os sucessos *Se Acaso Você Chegasse* e *Mack the Knife*. Consolidou-se como referência musical com os álbuns *A Bossa Negra* (1961) e *Na Roda do Samba* (1964). Sua carreira ganhou projeção internacional, incluindo uma participação na Copa do Mundo de 1962, onde conheceu Louis Armstrong.

A partir de 1967, Elza firmou-se como uma das maiores intérpretes da música brasileira, protagonizando espetáculos icônicos como *Bahia de Todos os Santos* e *Elza em Dia de Graça*. Reconhecida como “Embaixatriz do Samba”, realizou apresentações na Itália e em outros países antes de retornar ao Brasil em 1972. Durante a década de 1970, lançou discos marcantes, como *Elza, Miltoninho & Samba*, participou de programas e gravações históricas da música popular brasileira (MPB) e estrelou shows importantes, incluindo *Viva Elza*. Em 1984, destacou-se no álbum *Velô*, de Caetano Veloso, e lançou *Somos Todos Iguais*.

A tragédia pessoal da perda de seu filho em 1986 levou-a a residir por nove anos na Europa e nos Estados Unidos. Em 1997, Elza lançou o álbum *Trajectoria*, que lhe rendeu o Prêmio Sharp de Melhor Cantora de Samba. Nos anos seguintes, consolidou sua relevância internacional com shows, compilações e tributos que reafirmaram sua importância na música brasileira.

Nos anos 2000, Elza inovou artisticamente com o álbum *Do Cócix até o Pescoço*, que incluiu colaborações com Chico Buarque e Jorge Ben Jor, consolidando seu estilo único. Sua obra foi amplamente reconhecida, recebendo homenagens como o título de “Melhor Cantora do Universo” pela BBC. Lançou o DVD *Beba-me* (2007) e realizou turnês internacionais. Em 2009, apresentou o álbum intimista *Arrepios*, em

parceria com João de Aquino. Em 2010, seus álbuns clássicos foram relançados, e o documentário *Elza* celebrou sua trajetória. Também participou de projetos culturais significativos, como o musical *Elza* (2018), além de ser tema de biografias. Lançou os aclamados *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019).

Elza Soares faleceu em 2022, deixando um legado inigualável como uma das maiores vozes da música brasileira, reconhecida por sua capacidade de reinvenção e pelo impacto cultural e social de sua obra.

Ficha técnica do fonograma *Se acaso você chegasse* (1968):

- Gravadora: EMI-Odeon
- Produtor: Milton Miranda
- Formato LP contendo 12 faixas
- Arranjador: Nelsinho (Nelson Martins dos Santos)
- Músicos: Wilson das Neves (bateria)

A seguir, apresento o *scatting* de Elza Soares na canção *Se Acaso Você Chegasse*, composição de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins.

Elza inicia seu improviso já utilizando **improvisação escalar** ascendente Dó-Ré-Mi-Fá-Sol, cantando a nota Ré como **passagem** e a nota Sol, uma **antecipação** do acorde de Gm7. Faz a **bordadura** Fá-Mi-Fá e em um salto de 4ª descendente, repete a **improvisação escalar** ascendente como **repetição**, saltando a nota Sol e indo de Fá para Lá.

Musical notation for the song "Se acaso você chegasse" showing improvisation techniques. The notation is in 2/4 time with a tempo of 104. It features a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "pa—da dvi vã di—vã di—drun drin—drun drin drin drin". Above the notes, there are labels: "ANTECIPAÇÃO" in blue above the first measure, "PASSAGEM" in pink below the first measure, "IMPROVISAÇÃO ESCALAR" in green below the first two measures, "BORDADURA" in red above the third measure, and "repetição" in orange below the third measure. Chords are indicated above the staff: Fmaj7, Gm7, and Am7. A box labeled "A" is around the first measure.

**Exemplo musical 28** – Improvisação Escalar, notas melódicas do tipo Passagem, Antecipação e Bordadura em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Ela realiza o **arpejo** com as notas Mi-Fá-Lá-Dó utilizando a figura rítmica do garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), **repetição** do **arpejo** no compasso 6, sem prolongar a nota Dó, que utiliza como partida na **improvisação escalar** descendente Dó-Si-Lá-Sol. Faz **antecipação** da nota Si bemol do acorde Gm7 que aparece no compasso seguinte e utiliza duas **escapadas**: (1) notas Si bemol-Dó-Lá e (2) Lá-Si bemol-Sol.

**Exemplo musical 29** – Arpejo, Repetição, Improvisação Escalar descendente e notas melódicas do tipo Antecipação e Escapada em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Elza faz **ornamentação** na nota Sol cantando Sol-Lá-Si bemol-Lá-Sol, prolongando a última nota na **escapada** Sol-Lá-Fá. A partir das notas Lá-Fá, ela canta o **arpejo** Lá-Fá-Ré-Fá, aproveitando a nota Fá para o **arpejo** seguinte Fá-Ré-Si bemol-Sol. Faz um cromatismo Sol-Sol bemol-Sol e um **salto de 7ª**, realizando a **bordadura** Lá-Sol-Lá.

**Exemplo musical 30** – Ornamentação, Arpejo, Salto de 7ª e notas melódicas do tipo Escapada e Bordadura em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Elza realiza a **dupla Bordadura** com as notas Mi-Fá-Ré-Mi que podemos identificar como o **pattern** que se repete transposto para as notas Dó-Ré-Si bemol-Dó. Em seguida, canta o **arpejo** Lá-Dó-Fá-Ré e faz a **antecipação** da nota Lá do acorde F7 do compasso seguinte.

**Exemplo musical 31** – *Pattern*, nota melódica do tipo Dupla Bordadura, Arpejo e nota melódica do tipo Antecipação em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Faz a **Bordadura** Si bemol-Dó-Si bemol (sendo a nota Si bemol **passagem**) utilizando a figura rítmica do garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) sucedido no compasso 19, pela **improvisação escalar** descendente Dó-Si bemol-Lá-Sol-Fá-Sol-Lá.

**Exemplo musical 32** – Notas melódicas do tipo Bordadura e Passagem e Improvisação Escalar em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Elza desce meio tom na última nota do compasso 21 de Mi para Mi bemol seguindo em **improvisação escalar** ascendente Mi bemol-Fá-Sol-Lá. Realiza uma **ornamentação** menos “marcada” na nota Lá, utilizando a nota Sol como **passagem**. (Lá-Fá-Sol-Lá) e segue com o **arpejo** Dó-Lá-Fá.

ORNAMENTAÇÃO

22 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbmaj7

hê la dã la di lai un da ba di bairun daí tan

IMPROVISAÇÃO ESCALAR PASSAGEM ARPEJO

**Exemplo musical 33** – Improvisação Escalar, Ornamentação, nota melódica do tipo Passagem e Arpejo em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Ela segue em **improvisação escalar** descendente Do-Si bemol-Lá-Sol e agora introduz as tercinas ao seu improviso, com a **repetição** da nota Lá em uma **apojatura** Do-Lá-Si bemol. Faz a **bordadura** Sol-Fá-Sol seguida da **apojatura** Do-Mi-Ré.

26 C Bbmaj7 Eb7 Am7 Dm7

zimbzambzimbzamb zimbduvdu dvó zi ba zu zi ba zu za za du

IMPROVISAÇÃO ESCALAR BORDADURA APOJATURA

**Exemplo musical 34** – Improvisação Escalar, Repetição e notas melódicas do tipo Bordadura e Apojatura em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Elza finaliza seu improviso com um padrão de **repetição**. Inicia repetindo a mesma nota seguidamente (compassos 30 e 31), aproveitando o **arpejo** Fá-Ré-Fá-Lá como ponte, seguido da **repetição** em tercinas, das notas Fá-Sol em **bordadura**, ora Fá-Sol-Fá, ora Sol-Fá-Sol, com efeito de **deslocamento**.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: 'zi ban zi ba du zi za zu zâ'. Above the staff, there are chord symbols: Gm7, C7, and Fmaj7. The first two measures are enclosed in a purple box labeled 'ARPEJO'. The third measure is labeled 'Fmaj7' and has a '3' above it. The fourth, fifth, and sixth measures are enclosed in a red dashed box labeled 'BORDADURA'. The seventh, eighth, and ninth measures are enclosed in a pink dashed box labeled 'DESLOCAMENTO'. Each of these last three measures has a '3' above it, indicating a triplet. The staff ends with a double bar line.

**Exemplo musical 35** – Repetição, Arpejo, nota melódica do tipo Bordadura e Deslocamento em trecho de *Se acaso você chegasse* (SOARES, 1968).

Neste improviso, nota-se a utilização frequente de fonemas com a consoante "V", como se Elza Soares explorasse variações da chamada "linguagem V", um padrão também presente no jazz estadunidense. Além das escolhas silábicas, Elza adota um timbre vocal que se aproxima dos sons de instrumentos de sopro, como o trompete ou o trombone, evidenciando sua intenção de emular a sonoridade instrumental e demonstrando um domínio técnico que reforça essa busca.

No improviso de Elza Soares, assim como nos de outros cantores analisados neste trabalho, destacam-se as sílabas "Ba", "Da" e "N". Embora a qualidade das gravações mais antigas torne difícil capturar todos os detalhes com total precisão, uma análise cuidadosa, pautada nas práticas fonéticas comuns ao improviso vocal, permite uma interpretação aproximada do que ocorre na performance. Esteticamente, Elza constrói **arpejos** vocais que dialogam com a linguagem harmônica do jazz, marcados por **antecipações** rítmicas regulares, frequentemente na última semicolcheia de cada compasso — um elemento característico do *scatting* brasileiro que enfatiza a originalidade de sua abordagem. Ao longo do improviso, Elza incorpora figuras rítmicas tradicionais do samba, como colcheias e semicolcheias, colcheias pontuadas e o garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Somente no final do improviso, ela utiliza tercinas, figuras rítmicas mais comuns no jazz estadunidense, evidenciando a intersecção de estilos em sua performance.

Na análise fonética do *scatting* de Elza Soares em *Se Acaso Você Chegasse*, observa-se uma significativa presença de consoantes oclusivas, com 37 ocorrências de /d/, 14 de /b/, 10 de /t/ e 7 de /p/, que estruturam a articulação rítmica de sua interpretação. As consoantes fricativas também desempenham um papel relevante,

destacando-se as 19 ocorrências de /z/, 16 de /v/, 6 de /f/ e uma de /s/, que adicionam texturas contrastantes ao fraseado vocal.

As consoantes nasais aparecem em 10 ocorrências de /n/ e 6 de /m/, conferindo um caráter de suavidade e continuidade ao improviso. Quanto às vogais, a análise revela uma predominância das vogais orais, com 39 ocorrências de /i/, 37 de /a/, 18 de /u/ e 10 de /e/. Além disso, as vogais nasais são representadas pela presença de /ã/, que ocorre 13 vezes, contribuindo para o timbre e a expressividade característicos da performance. A combinação desses elementos destaca a diversidade e a complexidade fonética da abordagem de Elza Soares.

Na performance de Elza Soares em *Se Acaso Você Chegasse*, sua interpretação vocal é marcada por elementos que reforçam sua conexão com a tradição do jazz, especialmente no uso do overdrive<sup>13</sup> e do growl<sup>14</sup>. Esses recursos vocais conferem à sua voz intensidade e gravidade características, lembrando a sonoridade de músicos como Louis Armstrong, com a expressividade que ressoa no timbre rouco e potente de Elza. O uso recorrente de vogais anasaladas é outro elemento que se destaca, contribuindo para uma estética vocal que remete ao idiomatismo dos metais, como o trompete e o trombone. Essa técnica vocal reforça a qualidade "jazzy" da sua interpretação, criando um timbre que aproxima sua voz da instrumentação, ao mesmo tempo em que enfatiza sua habilidade de improvisação e sua autenticidade no *scatting*.

Abaixo, apresento tabela com os recursos utilizados por Elza em *Se Acaso Você Chegasse*:

---

<sup>13</sup> **Overdrive** - que é um som completamente metálico, geralmente direto, alto e com um caráter mais gritante; e *edge* - que é também um som completamente metálico, brilhante, um tanto agressivo e com um caráter mais gritante (BRIXEN; SADOLIN; KJELIN, 2013, p. 2).

<sup>14</sup> **Growl** - "Rugido" é como uma distorção de ruído. Growl é um efeito vocal que teve sua inspiração inicialmente no Blues e depois transportado para o rockabilly e em seguida para rock e suas divisões. O Growl frequentemente parece uma distorção grosseira, mas a diferença é que o growl não pode ser usado na parte aguda da voz, somente nos registros médios e graves (SADOLIN, 2013 citado em <https://canone.com.br/tecnica-vocal/207-efeitos-vocais-growl>).

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<b>Improvisação Escalar</b>	6
<b>Passagem</b>	5
<b>Antecipação</b>	4
<b>Bordadura</b>	5
<b>Repetição</b>	3
<b>Arpejo</b>	7
<b>Escapada</b>	2
<b>Ornamentação</b>	2
<b>Dupla bordadura</b>	1
<b>Pattern</b>	1
<b>Apojatura</b>	2
<b>Deslocamento</b>	1
<b>Salto</b>	1
Consoantes oclusivas /d/; /b/; /t/; /p/	68
Consoantes fricativas /z/; /v/; /f/; /s/	42
Consoantes nasais /n/; /m/	16
Vogais orais /i/; /a/; /u/; /e/	94
Vogal nasal /ã/	13

# Se Acaso Você chegasse

Intérprete: Elza Soares

Lupicínio Rodrigues

♩ = 104 **1:05** **A** Fmaj7 Gm7 Am7

pa— da dvi vã di— vã di—drun drin—drun drindrundrin

5 Dm7 F/A A<sup>b</sup>dim Gm7 C7  
— vá dvá vun dê— pabadi ba di dan tu tí— pá b'mdí pai— pvên bí

10 Gm7 Gm<sup>maj</sup>7 C7  
di zâ zá dî tu di pandan pân pei— badunduvudu tan— iá fan tei

14 Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7  
— fu tei— fu tei— fu tei— fu tei fu teidvi dvai dvai

18 **B** F7  
— á lá— di van— du dáí— sa va di da lu vi dei áí— ta bá

22 Cm7 F7 B<sup>b</sup>maj7  
hê la dâ— la di— lai un da bá di bairun dáí— tan

26 **C** B<sup>b</sup>maj7 E<sup>b</sup>7 Am7<sup>3</sup> Dm7  
zimbzambzimbzamb zimbdvudvu dvó zi ba zu zi ba zu za za— du

30 Gm7 C7 Fmaj7  
zi ban zi ba du zi za zu zá

## Capítulo 7 - WILSON SIMONAL e Sarah Vaughan em *Time After Time* (1970)

Nascido em 1938, **Wilson Simonal** iniciou sua carreira como cantor de Bossa Nova, destacando-se no Beco das Garrafas, onde interpretou composições de figuras importantes como Roberto Menescal e Billy Blanco. Seu disco *Simonal tem algo mais* alcançou sucesso, impulsionado por sua voz singular e versatilidade. Contudo, seu desejo de incorporar maior swing e movimento ao gênero o levou a explorar novos arranjos e formatos, incluindo a inusitada combinação de Bossa Nova com Big Band. Essa experimentação culminou no álbum *S'imbora* (FERREIRA, 2007).

Em 1966, Simonal iniciou uma transformação estilística com o lançamento do single *Mamãe Passou Açúcar em Mim*, de Carlos Imperial e Eduardo Araújo, marcando seu rompimento com a Bossa Nova. A música, repleta de swing e influências diversificadas, aproximou o cantor da Jovem Guarda e consolidou uma nova direção em sua carreira. Nesse mesmo ano, Simonal foi contratado pela TV Record para comandar o programa *Show em Si...monal*, que conciliava elementos da Jovem Guarda e do Fino da Bossa. Ao lado do trio Som Três, liderado por César Camargo Mariano, Simonal desenvolveu um estilo próprio, posteriormente conhecido como Pilantragem.

Simonal alcançou grande popularidade e se tornou um marco como o primeiro negro a apresentar um programa na TV brasileira. Contudo, seu posicionamento distante da politização da época, combinado a rumores de colaboração com o DOPS, resultou em um boicote no meio artístico. Após seu auge entre 1966 e 1969, sua carreira entrou em declínio em 1972, e ele passou seus últimos anos marginalizado no cenário musical. Simonal faleceu em 25 de junho de 2000, tendo seu legado histórico e musical ignorado por muitos. Apenas Jair Rodrigues compareceu ao seu funeral, simbolizando a solidão que marcou seus anos finais (FERREIRA, 2007).

Ficha técnica da performance de Wilson Simonal e Sarah Vaughan:

- Regência: Erlon Chaves
- Acompanhados pelo grupo “Som Três” (banda da TV Tupi) e o grupo de Sarah Vaughan, composto por: John Donald Abne (piano), Gene Perio (contrabaixo) e Jimmy Cobb (bateria).
- A transmissão ocorreu num domingo, durante o programa de Flávio Cavalcanti
- Produção: Miéle e Bôscoli.

A transcrição e análise a seguir, apresentada em duas claves, são de trechos da performance de Wilson Simonal e Sarah Vaughan, na música *Time after time*<sup>15</sup> no programa da TV Tupi em 1970.

Simonal e Sarah seguiram em sua performance, durante seu improviso em *Time After Time* em formato **trading**, sempre se revezando a cada 4 compassos. Como a canção inicia com a voz de Sarah, o primeiro improviso é de Simonal. Ele canta a nota Lá bemol, fazendo **antecipação** do acorde Abmaj7, faz a **bordadura** Do-Ré-Do, seguindo o **arpejo** Do-Lá-Fá-Mi bemol, com a **repetição** a nota Lá e a sequência Si bemol-Lá utilizando apenas notas da pentatônica.

14'46

SARAH

LO - VING YOU

SIMONAL

BORDADURA

ARPEJO

IMPROVISAZÃO ESCALAR

CHA DA SA LU DA PA PA TE RO DE RO DE RO

**Exemplo musical 36** – Improvisação em formato *Trading*, nota melódica do tipo Bordadura, Arpejo e Repetição em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

A troca de funções entre os solistas e aqueles que acompanham pode, talvez, ser vista mais claramente em uma prática conhecida como trading, taking ou swapping fours (ou simplesmente fours), algumas vezes indicada no palco por um dos músicos levantando quatro dedos. (HATCH, 2002, p.22)

<sup>15</sup> Parte desta análise foi apresentada em minha dissertação de Mestrado intitulada: *A Improvisação Vocal na Copacabana dos anos 50 a 70*. UFMG. 2020.

No compasso 35, Simonal finaliza sua frase com um **arpejo** de Ab6/Fm7 terminando em Mi bemol, **antecipação** da tônica do próximo acorde. Já no compasso 36, que é quando começa o improviso de Sarah, ela o inicia utilizando **bordadura** com uma escala maior começada na 3ª e uma passagem cromática com as notas dó – ré bemol e ré natural, essa última, **blue note** (4ª aumentada). Na segunda parte do seu improviso (compassos 38 e 39), ela usa saltos de 8ª, criando um **pattern** o que gera um **clichê** característico do swing, além do **deslocamento** rítmico.

14'51

SARAH

SIMONAL

ARPEJO

BORDADURA

ANTECIPAÇÃO

Blue Note

PATTERN

DESLOCAMENTO

Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Fm7 Gm7(b9)

CHA DA SA DOM DU RO DU SA DA R' UI DI UO UI UI UO DU DU UO

RI DI RI DU DA UM

**Exemplo musical 37** – Arpejo, Notas melódicas do tipo Antecipação e Bordadura, Blue Note, Pattern e Deslocamento rítmico em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

Simonal retoma seu solo com uma frase *blues*. No compasso 40, faz **antecipação** do acorde Fm7 cantando a nota Fá no final do compasso. Ao seguir, sugere uma **improvisação escalar** sob a menor harmônica, mas o acorde é menor e não dominante. Ele utiliza 3ª menor sobre a 3ª Maior do acorde, no compasso 43 faz o inverso, 3ª Maior sobre a 3ª menor do acorde e no compasso 44, novamente uma 3ª menor sobre a 3ª Maior do acorde (**nota blues**). Esse é um recurso bastante comum no blues e no jazz. Faz uso de **repetição** de notas no compasso 44.

40

C7(b9) Fm7 /Eb Dm7(b9) G7(b9) Cm7 F7(b9)

U U BU DU DU

ANTECIPAÇÃO

IMPROVISAÇÃO ESCALAR

REPETIÇÃO

NOTA BLUES

CHAU DU UI CHE DE DO TUE O TOU CHA DI DA TA DOU CHA SA SO DO SE SO DO UE DO DO

**Exemplo musical 38** – Nota melódica do tipo Antecipação, Improvisação Escalar, Nota Blues e Repetição em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

No compasso 45, Sarah utiliza **improvisação escalar** Fá-Mi-Ré-Do, **bordadura** pra chegar no Si bemol do próximo compasso. Faz o **arpejo** de Bbm7 (acorde anterior) sobre o acorde Cm7(b5). Na segunda metade do compasso 46 utiliza **repetição** de notas, e antecipa o **clichê** do swing que será apresentado no compasso 48. Segue com a **bordadura** Mi bemol-Ré bemol-Mi bemol finalizando com o **arpejo** Mi bemol-Do-Lá bemol-Fá.

The musical score for Example 39 is presented in two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 45, marked with a timecode of 15:04. The first staff has the lyrics: CHA A UI A DA BA DU SA U BA DU SA U U DU UI UI UI UI IA SA DU SA U. The second staff has the lyrics: UE DO U UI. The score is annotated with several techniques: 'IMPROVISAÇÃO ESCALAR' is written vertically on the left. 'BORDADURA' is written above the first and fifth measures of the top staff. 'ARPEJO' is written below the first and fifth measures of the top staff. 'REPETIÇÃO' is written below the second measure of the top staff. A timecode of 15:09 is shown at the end of the second staff.

**Exemplo musical 39** – Nota melódica do tipo Bordadura, Improvisação Escalar, Arpejo, Repetição e Clichê em *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

No compasso 49, Simonal utiliza um recurso que se assemelha ao **bend** para chegar nas notas Dó e Mi bemol. No compasso 50, ele faz uma frase de **citação** finalizando na tônica, permanecendo com a sonoridade do que Sarah cantou no compasso 47. Utiliza **repetição** de notas no compasso 51, finalizando seu **trading blues**.

The musical score for Example 40 shows a trading blues between Sarah and Simonal. The top staff is for Sarah, and the bottom staff is for Simonal. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 49, marked with a timecode of 15:10. The first staff has the lyrics: DU U DU DAP DEI DA RE NO NO NOU SA SU DU SA SU DU DA D DAU. The second staff has the lyrics: U DU DAP DEI DA RE NO NO NOU SA SU DU SA SU DU DA D DAU. The score is annotated with several techniques: 'BEND' is written above the first measure of the bottom staff. 'CITAÇÃO' is written above the second measure of the bottom staff. 'NOTA BLUES' is written above the third measure of the bottom staff. 'REPETIÇÃO' is written below the third measure of the bottom staff. A timecode of 15:10 is shown at the beginning of the first staff.

**Exemplo musical 40** – Bend, Citação, Repetição e Nota Blues em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

Sarah retoma seu improviso utilizando tônica em **antecipação** de Abmaj7 e 7ª Maior, fazendo **bordadura** com a 9ª Maior. No compasso 54, podemos notar a utilização da **blue note** (Ré natural). Usa **repetição** da melodia do primeiro compasso que (apenas em formato) no segundo compasso, traz a ideia de motivo. Faz o **arpejo** Fá-Lá bemol-Do-Mib no compasso 55 seguindo para o compasso 56 em **improvisação escalar** com as notas Lá bemol-Si-Do-Ré.

**Exemplo musical 41** – Notas melódicas do tipo Bordadura, *Blue Note*, Repetição, Arpejo e Improvisação Escalar em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

Simonl retoma o improviso entrando com a 6ª Maior no final do compasso 56 (chamada do seu solo), indo para a nota Lá bemol com a qual faz o jogo de oitavas que é um **clichê** característico do swing. No compasso seguinte, ele faz uma frase de imitação, em movimento contrário, do que a Sarah fez no solo anterior **citação**, seguindo para um **arpejo** Ab sobre o acorde de Cm7, fazendo uma **bordadura** em Lá bemol-Sol bemol-Lá bemol terminando seu **trading** na 5ª diminuta do acorde.

**Exemplo musical 42** - Jogo de 8ªs, Citação, Arpejo e nota melódica do tipo Bordadura, Repetição em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

Nesse último *trading* de Sarah, é a primeira vez que não ocorre **antecipação** da entrada (chamada) no compasso anterior. É também a primeira vez que aparecem no improviso as semicolcheias e colcheias pontuadas. Com essas novas figuras, Sarah faz um **ostinato** rítmico-melódico no qual acontece o **deslocamento** rítmico novamente. Ao final de seu solo, ela canta a tônica e a sobe meio tom de forma que essa nota resolve na tônica do acorde sus. Simonal volta cantando o tema e a primeira nota é o Lá natural (última nota do solo de Sarah) que ambos cantam quase simultaneamente. No decorrer da canção, após os improvisos, Simonal agora canta o tema, enquanto Sarah, no dueto, canta alterando ritmo e melodia.

**Exemplo musical 43** – Ostinato e Deslocamento rítmico em trecho de *Time After Time* (SIMONAL e VAUGHAN, 1970).

Na performance de Simonal e de Sarah é notório o uso de **clichês** do swing, numa melodia apoiada em colcheias, além do formato **trading**, onde ambos se revezam a cada 4 compassos, e todas as entradas são feitas por **antecipação** na segunda metade do último compasso do improviso do outro. No compasso 40, Simonal utiliza tercinas que são células rítmicas características do jazz.

A silabação de Simonal, bastante apoiada nos “d”s segue fluidamente em consonância com o *scat* de Sarah. Podemos articular tal estrutura de improvisos com o conceito de improvisação como conversa. Aqui, entendemos que Simonal *ouve* atentiosamente Sarah, passando a respondê-la iniciando um diálogo que então se mantém. Acerca do tipo de conversa, caracteriza uma interação amigável, onde as alternâncias às voltas no **trading** exercem certo tipo de “provocação amistosa”.

Na análise fonética do *scatting* de Wilson Simonal em *Time After Time*, observou-se a predominância de consoantes oclusivas, com 27 ocorrências de /d/, 8 de /b/ e 4 de /t/, que organizam a estrutura silábica de seu improviso. As consoantes fricativas apresentam menor incidência, com 2 ocorrências de /s/ e 1 de /f/, enquanto a consoante lateral /l/ aparece 2 vezes. A consoante vibrante /r/, com 9 ocorrências, adiciona fluidez e marcação rítmica ao fraseado.

No que diz respeito às vogais orais, nota-se uma distribuição equilibrada, com 21 ocorrências de /o/, 19 de /u/, 18 de /a/ e /e/ cada, e 9 de /i/. Essa variedade vocálica contribui para a riqueza melódica e timbrística da performance de Simonal. Cabe destacar que, apesar de a gravação incluir um *trading* vocal com Sarah Vaughan, a análise restringiu-se exclusivamente à silabação de Simonal, alinhando-se ao objetivo deste estudo de explorar o *scatting* brasileiro.

Na performance de Wilson Simonal em *Time After Time* realizada ao vivo, sua interpretação vocal é caracterizada por uma voz de peito firme e expressiva, que confere um peso emocional à sua execução. O timbre levemente anasalado acrescenta um toque único à sua sonoridade, trazendo um caráter distinto ao seu canto. O uso do vibrato é sutil, mas eficaz, adicionando nuances de suavidade e intensidade à sua entrega. Além disso, o cantor emprega o bend e o portamento com habilidade, manipulando as notas com flexibilidade e fluidez. Esses elementos vocais são essenciais para a construção do seu estilo próprio, que mescla elementos do jazz com a musicalidade do samba e da música popular brasileira, criando uma performance vibrante e emocional.

A seguir, apresento tabela com os recursos utilizados no improviso em *Time After Time*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<i>Trading</i>	Formato do improviso
Antecipação	2
Bordadura	8
Arpejo	6

<b>Repetição</b>	4
<b>Blue Note</b>	2
<b>Pattern</b>	1
<b>Clichê</b>	1
<b>Deslocamento</b>	2
<b>Improvisação Escalar</b>	4
<b>Nota Blues</b>	4
<b>Bend</b>	1
<b>Citação</b>	2
<b>Ostinato</b>	1
<b>Salto</b>	1
Consoantes oclusivas /d/; /b/; /t/; /p/	42
Consoantes vibrante /r/	9
Consoantes fricativas /s/; /f/	3
Consoante lateral /l/	2
Vogais orais /o/; /u/; /a/; /e/; /i/	85

## TIME AFTER TIME

TRANSCRIÇÃO: GLAUN NADER PERFORMANCE DE SARAH VOUGHAN E WILSON SIMONAL-TV TUPI (1970)

♩ = 176

STYNE SAMMY CAHN

13:58 **A** Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7(add9) Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7(add9) Abmaj7

TIME AF-TER TIME I TELL MY SELF THAT I'M SO LU-CKY TO BE LO-

6 Fm7 Gm7(b9) C7(b9) **B** Fm7 /Eb Dm7(b9) G7(b9)

- VING YOU So LU - CKY TO BE THE

11 Cm7 F7(b9) Bbm7 Cm7(b9) F7(b9) Bb7(add13)

ONE YOU USE TO SEE IN THE EVE-NING WHEN THE DAY IS THROUGH

16 Eb7(add9) **C** Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7(add9) Abmaj7 Fm7

I ON - LY KNOW WHAT I KNOW THE PAS SING YEARS WILL SHOW

20 Bbm7 Eb7(add9) Abmaj7 Ebm7 Ab7 Db6

YOU'VE KEPT MY LOVE SO YOUNG SO NEW AND

25 **D** Dm7(b9) Dbm6 Cm7 B° Bbm7

TIME AF-TER TIME YOU'LL HEAR ME SAY THAT I'M SO LU-CKY TO BE

30 Eb7(add9) Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 14:46 Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7

LO - VING YOU WILSON SIMONAL **SOLO VOCAL**

CHA DA RA RI LU DA PA PA TE RO DE RO DE RO

2  
35 **Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Fm7 Gm7(b9)**

14:51 CHA DA BA DOM DU BU DU BA DA BA UI DI UO UI UI UO DU DU UO  
EI DI EI DU DA UM

40 **C7(b9) Fm7 /Eb Dm7(b9) G7(b9) Cm7 F7(b9)**

14:57 U U BU DU DU CHAU DU UI CHE DE DO TUE O TOU CHA DI DA TA DOU CHA SA SO DO BE SO DO UE DO DO

45 **Bbm7 (15:04) Cm7(b9) F7(b9) Bb7(add1b) Eb7**

15:04 CHA A UI A DA BA DU BA U SA DU BA U U DU UI UI UI IA SA DU BA U  
UE DO U UI

15:09

49 **Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 (15:16)**

15:16 DU CHE U DU DAP DEI DA RE NO NO NOU SA SU DU SA SU DU DA DE DAU

55 **Abmaj7 Ebm7 Ab7 Db6**

15:21 U E U SA DE BA DU E U E U BE BI BE DO BA SU SA DA UA SA DA UI U UI UI U  
O UI

57 **Dm7(b9) 1:25 Dbm6 Cm7 B0 Bbm7**

15:27 DI IU DU DI IU DU DI IU  
UI IO IO UE RO UE RAU CHO UE UE IES AN FE SE NAU

62 **Eb7 Abmaj7 A(sus4) Dmaj7 Bm7**

15:32 DU DI IU DU DI IU DU DI IU DO DU O I ON-LY KNOW WHAT I KNOW

## Capítulo 8 - GAL COSTA em *Falsa Baiana* (1971)

Maria das Graças Penna Burgos, conhecida mundialmente como **Gal Costa**, nasceu em 1945 e se tornou uma das maiores intérpretes da música popular brasileira (MPB). Órfã de pai aos 14 anos, começou a trabalhar como balconista em uma loja de discos em Salvador, Bahia, onde foi apresentada a Caetano Veloso por Dedé Gadelha, sua vizinha e futura esposa de Caetano. Sua estreia artística ocorreu em 1964, durante a inauguração do Teatro Vila Velha, ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Tom Zé. No ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro e lançou seu primeiro compacto, com músicas de Caetano e Gil.

Em 1966, participou pela primeira vez do Festival da Canção, interpretando *Minha Senhora*, uma parceria de Gilberto Gil e Torquato Neto (POMPEU, 2017). Durante o período tropicalista, Gal lançou seu primeiro álbum solo, *Gal Costa* (1969), no qual incorporou influências de artistas como Janis Joplin e Jimi Hendrix. O álbum trouxe três grandes sucessos, consolidando sua posição no cenário musical brasileiro. Entre suas obras marcantes desse período, destacam-se o disco ao vivo *Fa-Tal Gal a Todo Vapor* (1971) e *Modinha para Gabriela*, tema de abertura da novela *Gabriela*, composta por Dorival Caymmi.

Nos anos seguintes, Gal continuou a construir uma trajetória brilhante. Em 1979 e 1980, lançou os álbuns *Gal Tropical* e *Aquarela do Brasil*, que reafirmaram sua posição como uma das maiores intérpretes da MPB. Essas obras incluíram clássicos como *Balancê*, *Força Estranha*, *Índia* e *Meu Nome é Gal*, além de interpretações de composições de Ary Barroso, como *É Luxo Só*, *Na Baixa do Sapateiro*, *Camisa Amarela* e *No Tabuleiro da Baiana* (POMPEU, 2017).

Nos anos 1980, Gal seguiu alcançando grande sucesso com canções como *Festa do Interior*, *Meu Bem*, *Meu Mal* e *Açaí*, do álbum *Fantasia* (1981). Em 1985, lançou *Bem Bom*, que incluiu a faixa-título, composta por Arrigo Barnabé, e o dueto com Tim Maia em *Um Dia de Domingo*, escrita por Michael Sullivan e Paulo Massadas. Nos anos seguintes, Gal reinterpreto antigos sucessos e foi incluída no Hall of Fame do Carnegie Hall, sendo a única cantora brasileira a conquistar esse feito, em reconhecimento à sua performance no show *40 Anos de Bossa Nova*. Posteriormente,

lançou novos álbuns que mesclavam releituras de clássicos e composições inéditas, mantendo sua relevância e legado artístico (POMPEU, 2017).

Gal Costa faleceu em 9 de novembro de 2022, aos 77 anos. Seu legado permanece vivo, tanto em sua vasta discografia quanto na influência que exerceu sobre gerações de músicos e intérpretes. Sua trajetória é um marco na história da MPB, destacando sua capacidade de inovar e transitar por diferentes estilos musicais.

Ficha técnica do fonograma *Falsa Baiana* (1971):

- Gravadora: Philips
- Direção: Wally Salomão
- Arranjos: Lanny Gordin
- Produção: Paulo Lima
- Direção de Produção: Roberto Menescal
- Banda: Lanny Gordin (guitarra), Novelli (contrabaixo), Jorginho (bateria), Baixinho (tuba)

O disco *Fa-tal* foi gravado ao vivo no teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro e foi o primeiro álbum duplo de música brasileira lançado.

A seguir, apresento a transcrição da performance de Gal Costa interpretando a canção *Falsa Baiana*<sup>16</sup>.

Gal, inicia a música com uma **citação** da introdução de *Meditação* gravada por João Gilberto em 1960. Na segunda parte da introdução, nota-se que ela ainda usa como base essa pequena melodia, agora, acrescida de outras notas, aumentando seu movimento. Utiliza **bordadura** no compasso 16 e a **nota blues** no compasso 18 (fá natural).

---

<sup>16</sup> Parte desta análise foi apresentada em minha dissertação de Mestrado intitulada: *A Improvisação Vocal na Copacabana dos anos 50 a 70*. UFMG. 2020.

0'07

The musical score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff (measures 1-9) features a melodic line with triplets and is labeled 'CITAÇÃO'. The second staff (measures 10-15) includes a 'BORDADURA' (ornamentation) on the first measure and a 'NOTA BLUES' (blue note) on the eighth measure. The third staff (measures 16-21) shows 'IMPROVISAZÃO ESCALAR' (scalar improvisation) and another 'NOTA BLUES'. Chord symbols (A6/9, E7(9), G6/9, F6/9, Bm7, Bm) are written above the notes. The lyrics are: 'PA PA PA-A-RA PA PA PA-A-RA PA PA PA-A-RA RA O O PA PA PA-A-RA PAA-RA PU PEIN PA-RA PUM-PE PA RA PA-PA PA PA PA-PA RA-RA UE RU SA - IA-NA QUE EN-TRA NO SAM'.

**Exemplo musical 44** – Citação, nota melódica do tipo Bordadura, Improvisação Escalar e Nota Blues em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

Na melodia da canção, é possível perceber o uso de **métrica derramada**<sup>17</sup> Gal modifica a melodia da parte A a cada **repetição** durante sua performance, deslocando, omitindo e/ou repetindo palavras, como é o caso no exemplo acima na frase “*Não samba, não mexe, não bole bole, nem nada*” e insere sons percussivos na 3ª vez.

<sup>17</sup> “A noção de métrica derramada tem a ver com a a relação entre o canto e acompanhamento, onde o canto - regido pela divisão silábica prosódica pela língua portuguesa - o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada. (...) Esta aparente complexidade rítmica deixa de existir ao prestarmos atenção ao sentido das palavras cantadas com expressividade, como é o caso de muitas interpretações de Elis Regina, que ao serem transcritas com fidelidade, parecem desrespeitar os limites do compasso. Na métrica derramada acontece uma superposição da divisão das sílabas e compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada. Esta liberdade rítmica no canto acompanhado, chamado por Mário de Andrade (1962) de “fantasia rítmica” funde em uma só textura as noções de tempo musical europeu e africano, (...) sendo marca de expressividade” (ULHÔA, 1999 p.48-56).

The image shows a musical score for 'Falsa Baiana' in G major. The first system (measures 34-38) features a melodic line with lyrics 'CA-DA COM A-GUA NA BO - CA' and 'BA - IA-NA QUE EN - TRA NO SAM-BA.E SO FI-CA'. A red box labeled 'REPETIÇÃO' highlights the first four notes of the first line. The second system (measures 39-43) features a melodic line with lyrics 'NAO SAM-SA NAO MEXE NAO BO LE BO LE NEM NA-DA' and 'NAO SA-BE DEI - XAR A MO-CI-DA-DE LOU'. A red box labeled 'DESLOCAMENTO' highlights the first four notes of the second line, which are shifted relative to the first line.

Exemplo musical 45 – Repetição e Deslocamento em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

No exemplo abaixo, Gal inclui improvisação substituindo palavras da letra, utilizando **bordadura** com **repetição** entre as notas Do-Ré. A “frase “*Não samba, não mexe, não bole, nem nada*” se torna “*Samba, não mexe, não sabe deixar a mocidade louca*”, omitindo palavras da frase.

The image shows a musical score for 'Falsa Baiana' in G major. The first system (measures 69-72) features a melodic line with lyrics 'IA-NA QUE EN - TRA NO SAM - BA' and 'SO FI-CA PA-RA - DA TI-RUM-BU-SA BU'. A red box labeled 'BORDADURA' highlights the notes 'SO FI-CA PA-RA - DA' and another red box labeled 'REPETIÇÃO' highlights the notes 'TI-RUM-BU-SA BU'. The second system (measures 73-76) features a melodic line with lyrics 'SA-BUM SAM-SA NAO MEXE' and 'NAO SA-BE DEI-XAR A MO-CI-DA-DE LOU-CA SA-IA-NA.E.A'. A time signature change to 1'51 is indicated above measure 69.

Exemplo musical 46 – Nota melódica do tipo Bordadura e Repetição em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

Gal inicia com **improvisação escalar** ascendente, cantando as notas Mi-Fá-Sol-Lá-Si fazendo uma **bordadura** Si-Lá-Si. Cria uma **repetição** de duas notas que se torna um **pattern** que se estende pelos compassos 104, 105, 106, 109 e 110. Nos compassos 104 e 112, Gal canta uma célula que, por conta das fusas, lembra **rudimentos** percussivos. Realiza a **bordadura** Mi-Ré suspenso-Mi no compasso 107, seguida de **dupla bordadura** no compasso 108 com as notas Do-Si-Lá-Si. Finaliza com o recurso de **repetição** de notas nos compassos 111 e 112.

**IMPROVISAÇÃO ESCALAR**

100 **IMPROVISO VOCAL** **BORDADURA** **RUDIMENTOS**  
 2'42 PA DA PU PE DE PA DA PA PA DA SA PE - EIA DA PE PA RA SA DA PA SA DA SA

105 **PATTERN**  
 PE SA DA PRA UM A UM SA DA SA UM SA UM SA PE SA PA PRA PU PE IA RA PA PU E TUI

109 **REPETIÇÃO** **RUDIMENTOS**  
 SA RA SU DE IA SA RA DE RA DE RA PI RA U SA RA PU SE RA PA RA SA PA PU GUI RA

**Exemplo musical 47** – Improvisação Escalar, notas melódicas do tipo Bordadura e Dupla Bordadura, Repetição, Pattern, Rudimentos e Repetição em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

No compasso 118, ela faz **improvisação escalar** descendente com as notas Do-Si-Lá-Sol, realizando a **bordadura** Lá-Sol-Lá, seguida de **repetição** de notas nos compassos 119, 120 e 121. Nos compassos 121 e 122, Gal faz uso de um **pattern**, uma das características que mais remontam ao jazz em seu improviso. Gal sai da silabação para cantar “*Isso não é baiana*” e volta instantaneamente para o *scat*. No compasso 126, utiliza **bordadura**. É possível notar similaridade com as ideias de improviso de Leny, utilizando padrões e **bordaduras** como recurso de seu improviso.

3'07

118 **REPETIÇÃO** **Pattern**  
 PU RU SO DE SA PA RA PEIO SU SO PO IO PU SO DE CA SO DO SUM BE IA SU DE

122 **Pattern** **Bordadura**  
 DA SU SE DE SU DA PA SA IS-SO.NAO E SA - IA-NA SA - IA-NA TI DI SA PU DU PU DI PA SA

**Exemplo musical 48** – Improvisação Escalar, nota melódica do tipo Bordadura, Repetição e Pattern em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

Do compasso 139 para o 140, Gal agora utiliza a silabação como **citação** dentro da letra, fazendo o inverso do exemplo anterior, retornando para a letra da música instantaneamente.

136 F#7 8m7 Dm6 A6/9 3'44

TE PAL-MA NIN- QUEM.A-BRE.A RO DA NIN-QUEM GRI - TA O-SA SAL-VE.A SA - HI - A PU

140 Em7 Eb7 Ebm7(b9) Dmaj7 C#m7(b9)

DI SA DA SA DA MAS A GEN - TE GOS - TA QUAN - DO.U-MA SA-IA-NA SAM-SA DI - REI-TINHO DE CI-MA.EM

CITAÇÃO

Exemplo musical 49 – Citação em trecho de *Falsa Baiana* (COSTA, 1971).

O solo de Gal em *Falsa Baiana* está apoiada em semicolcheias e o “garfo” (célular rítmica do samba) se faz bastante presente. Canta a palavra “baiana” em alguns momentos, dentro da silabação de seu improviso, o que ajuda o ouvinte a identificar em que parte da música ela está.

Caminhando para o final da música, Gal canta a introdução uma vez como apresentada no início da canção. Logo após improvisa sobre a intro por 3 vezes e na quinta vez cantando a intro como apresentada no início, ela finaliza a performance.

Na análise fonética do *scatting* de Gal Costa em *Falsa Baiana*, destaca-se a predominância de consoantes oclusivas, com 115 ocorrências de /p/, que se sobressai como elemento estrutural da silabação. Outras consoantes oclusivas incluem 41 ocorrências de /b/ e /d/ cada, 9 de /t/ e 2 de /g/. A consoante vibrante /r/ aparece 38 vezes, enquanto a consoante nasal /m/ registra 12 ocorrências, contribuindo para a variação timbrística e articulação do improviso.

Em relação às vogais orais, há uma notável frequência de /a/, com 193 ocorrências, seguida por 54 de /u/, 36 de /e/, 28 de /i/ e 16 de /o/. Essa distribuição revela a preferência por sons abertos e claros, que conferem fluidez e expressividade

à interpretação. Esses elementos fonéticos refletem a forma como Gal Costa articula sua voz instrumental, evidenciando sua abordagem particular no contexto do *scatting* brasileiro.

É possível notar na performance de Gal um forte caráter bossanovista, embora nessa versão o caráter do *scatting* sobressaia. Ainda sobre a veia bossanovista da versão, podemos citar a atmosfera intimista que se dá pela cantora estar cantando e acompanhando-se ao violão. É possível observar também uma “conversa” ocorrendo entre os estilos, quando Gal, ainda na introdução canta citando um trecho da introdução de João Gilberto na faixa *Meditação*, em seu disco de 1960. Ao mesmo passo, enquanto faz a citação, ela rompe o diálogo ao repetir a estrutura harmônica e colocar frases de improviso, dando uma pista do restante da performance; ela o faz duas vezes durante a canção. Tais ações se caracterizam através da utilização de um “breque”, pela repetição de palavras/expressões e pela reorganização rítmica, além da utilização de percussões vocais. Na performance de *Falsa Baiana*, Gal Costa apresenta uma interpretação marcada pela incorporação do idiomatismo instrumental, evidenciado logo na introdução, em que sua voz emula o som do trompete com surdina. A escolha estética inclui o uso de vibrato, que adiciona uma textura expressiva à interpretação. Trata-se de uma apresentação ao vivo, onde Gal explora um timbre bossanovista característico, aliado ao uso predominante da voz de cabeça, navegando com fluidez entre o registro médio-agudo e agudo.

A seguir, apresento uma tabela com os recursos evidenciados por Gal em sua performance em *Falsa Baiana*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Citação	3
Bordadura	6
Nota Blues	1
Repetição	4
Improvisação Escalar	3
Rudimentos	2
Dupla Bordadura	1

<b>Pattern</b>	2
<b>Deslocamento</b>	1
Consoantes oclusivas /p/; /b/; /d/; /t/; /g/	208
Consoantes nasais /m/	12
Consoante vibrante /r/	38
Vogais orais /a/; /u/; /e/; /i/; /o/	327

## FALSA BAIANA

TRANSCRIÇÃO: GLAUB NADER PERFORMANCE DE GAL COSTA NO DISCO "GAL FA-TAL" (1971)

GERALDO PEREIRA

♩ = 75

0:07

A<sup>6</sup> E7(♯9) A<sup>6</sup> E7(♯9) A<sup>6</sup> G<sup>6</sup> F<sup>6</sup>

PA PA PA-A-RA PA PA PA-A-RA PA PA PA-A

10 Bm7 A<sup>6</sup> E7(♯9) A<sup>6</sup> G<sup>6</sup>

RA 0 0 PA PA PA-A-RA PAA-RA PU PEIN PA-RA PUM-PE PA RA

16 F<sup>6</sup> Bm7 A<sup>6</sup> E7(♯9) A<sup>6</sup> 0:33 A

PA PA-A PA PA PA-PA PA-A-RA UE RU BA - IA-NA QUE EN-TRA NO SAM

97 g7(add9) Dm<sup>6</sup> A<sup>6</sup> E7(♯9) IMPROVISO VOCAL J A<sup>6</sup>

DI-ZEN-DO.EU SOU FI-LHA DE SAO SAL-VA DOR PA DA PU PE DE PA DA PA

102 g7(add13) 2:45 Bm7 2:49 Dm<sup>6</sup>

PA DA BA PE - EIA DA PE PA RA BA DA PA BA DA BA PE BA DA PRA UM A UM SA DA SA UM SA UM BA PE BA

107 A<sup>6</sup> 2:53 Em7 Eb7 Ebm7(♯5) 2:55 Dmaj7 C♯m7(♯5) 2:59

BA PA PRA PU PE IA RA PA PU E TUI BA RA BU DE IA BA RA DE RA DE RA PI RA U SA RA PU SE RA

112 F♯7 3:00 g7(add9) Dm<sup>6</sup> A<sup>6</sup> 3:05 E7

PA RA BA PA PU GUI RA PA RA BU PE IA DA TEI O GU TE IA TA O BA-IA - NA SA-IA-NA

117  $A\%_9$  **K** 3:07  $g7(\text{add}9)$   $B7(\text{b}13)$   $Bm7$  3:14

PA RA PU DE BA PU RU SO DE BA PA RA PEIO BU SO PO IO PU SO DE CA SO DO BUM BE IA BU DE

122  $Dm^6$   $A\%_9$  3:17  $Em7$   $Eb7$   $Ebm7(\text{b}9)$   $Dmaj7$

DA BU BE DE BU DA PA SA IS-SO.NAO E BA - IA-NA SA - IA-NA TI DI BA PU DU PU DI PA BA

144  $F\#7$   $g7(\text{add}9)$   $Dm^6$   $A\%_9$   $E7(\text{b}9)$   $A\%_9$  **M** 3:59

BAIXO RE-VI-RA.OS O-LHINHOS SOU FI-LHA DE SAO SAL-VA-DOR PA PA PA - A RA

151  $G\%_9$   $F\%_9$   $Bm7$   $A\%_9$   $E7(\text{b}9)$   $A\%_9$  3 3

PA PA PA-A RA O RO PA PA PA-A RA POU RO PA PA PA-A RA

158  $G\%_9$  4:16  $F\%_9$   $Bm7$   $A\%_9$  4:22

PA DA PU PEI PA RA PU PEI A PA A PA PA PA RA PA PUE A PUE A PA PA PA PEI A PU SA -

164  $E7(\text{b}9)$   $A\%_9$   $G\%_9$

IA-NA E A-QUE-LA TI PU RU PU TI BA PA RA SA TI OU DU PU RI BA PA DA BA RI BA

169  $F\%_9$   $Bm7$   $A\%_9$   $E7(\text{add}9)$   $A\%_9$

PA RA SA DA U SI BA DA BU DI BA U BU DI BA A SA DA PEI A SA DA BA SA-IA-NA SA-IA-NA SA

174  $G\%_9$   $F\%_9$   $Bm7$

IA-NA HELHEI SA-IA-NA SA-IA-NA SA - IA-NA PO PO PA DA PU BE IE DU SA DA CUM BE DE CUM SA TUEI

179  $A\%_9$   $E7(\text{add}9)$   $A\%_9$

PA DA PUM PEI A DUM A PEI A DUM SA *RALL.* PA PA PA - A RA PA

183  $G\%_9$   $F\%_9$   $Bm7$   $A\%_9$   $G\%_9$   $G\%_9$   $A\%_9$

PA PA - A RA PA PA PA - A RA O UM TUM DUM DUM

## Capítulo 9 - BABY DO BRASIL em *A Menina Dança* (1972)

**Baby do Brasil**, nascida como Baby Consuelo, iniciou sua trajetória artística aos 14 anos, vencendo um festival de música em Niterói. Em 1966, adotou seu nome artístico e, dois anos depois, mudou-se para Salvador, onde conheceu Pepeu Gomes, com quem formou uma parceria musical e teve seis filhos. Em 1968, integrou o grupo Os Novos Baianos, gravando discos icônicos e consolidando-se como uma das vozes mais marcantes da MPB.

Com a dissolução do grupo em 1978, iniciou carreira solo com o álbum *O que vier eu traço*, que incluiu o sucesso *Menino do Rio* (Caetano Veloso). Na década de 1980, lançou álbuns como *Canceriana Telúrica* (1981), com o sucesso *Todo dia era dia de índio* (Jorge Benjor), e *Sem pecado e sem juízo* (1985). Participou do prestigiado Festival de Montreux e explorou diversas sonoridades em sua obra.

Nos anos 1990, após uma peregrinação a Santiago de Compostela, adotou o nome Baby do Brasil e lançou álbuns como *Um e Acústico: Baby do Brasil*. Reuniu-se com Os Novos Baianos para o álbum *Infinito Circular* (1997) e show homônimo. Em 2000, lançou o disco gospel *Exclusivo para Deus*, após experiências místicas que influenciaram sua vida e obra.

Retomou clássicos de sua carreira em shows marcantes, como o realizado no Vivo Open Air em 2012, ao lado de Caetano Veloso, e o espetáculo *Baby Sucessos – A Menina Ainda Dança* (2014), que resultou em seu primeiro DVD. Em 2016, voltou aos palcos com Os Novos Baianos na turnê *Acabou Chorare: Os Novos Baianos se Encontram*, percorrendo o Brasil e culminando em um DVD ao vivo.

Em 2022, celebrou seus 70 anos com a turnê *Baby do Brasil e Pepeu Gomes a 140 graus*, marcando o retorno da parceria com Pepeu após 30 anos. A turnê reuniu sucessos de suas carreiras e reafirmou sua relevância como ícone da música brasileira.

Ficha técnica do fonograma *A Menina Dança* (1972):

- Gravadora: Som Livre

- Produtor: Eustáquio Sena
- Arranjadores: Pepeu Gomes e Moraes Moreira
- Músicos: Pepeu Gomes (violão e guitarra), Dadi Carvalho (contrabaixo), Jorginho Gomes (cavaquinho)
- Álbum com 10 faixas

Apresentamos o *scatting* de Baby do Brasil em *A Menina Dança*, composição de Luiz Galvão e Moraes Moreira, canção gravada pelo grupo Novos Baianos, no álbum *Acabou Chorare* (1972).

Baby inicia seu improviso com uma “dica”, as notas Fá e Ré que podemos observar como **motivo**, o centro gravitacional de seu solo nessa canção, uma vez que essas notas aparecem sequencialmente em todo o trecho, sempre utilizando colcheias e semicolcheias, ora pontuadas, ora com **repetição** e ainda com a figura do garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). No compasso 2, utilizando essas mesmas notas, ela desenvolve um **arpejo** Fá-Ré-Lá-Fá-Ré com **repetição**.

The image shows a musical score in 4/4 time with a tempo of 100. The first measure (1:31) features a G#dim7 chord and the notes F4 and E4, labeled as 'MOTIVO' (motif) in a blue dashed box. The lyrics 'tzin gon' are written below. The second measure features a Bbmaj7 chord and the notes F4, E4, D4, F4, E4, labeled as 'ARPEJO' (arpeggio) in a purple box, with 'REPETIÇÃO' (repetition) indicated in red above the notes. The lyrics 'din din din dai a ba din gan gandan' are written below.

**Exemplo musical 50** – Motivo, Repetição e Arpejo em trecho de *A Menina Dança* (BRASIL, 1972).

Nota-se a presença do **motivo** Fá-Ré também neste trecho, e como no compasso 2, Baby canta o mesmo **arpejo** Fá-Ré-Lá-Fá-Ré agora sobre o acorde de G#dim7. Segue para o compasso 4 em um **arpejo** descendente com as notas Lá-Fá-Dó-Sol trazendo a tensão da 9ª para o acorde de F6/A, seguido da **apojetura** com as notas Sol-Si bemol-Lá.

3

$G\#dim^7$   $F^6/A$

ui bi baj a ba du — gâ gu don duín bi du du — bu du din bam

ARPEJO ARPEJO APOJATURA

**Exemplo musical 51** – Motivo, Arpejo e nota melódica do tipo Apojatura em trecho de *A Menina Dança* (BRASIL, 1972).

Baby prossegue com a ideia de **arpejo** com **repetição** agora ascendente, com as notas Lá-Do-Ré-Fa-Lá (arpejo de  $Dm^7$ ) sob o acorde  $G\#dim^7$  destacando as notas Ré e Fá em uma variação rítmica de uma colcheia, sucedida pelo garfo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). No final do compasso 5, faz a **antecipação** com a nota Do e prossegue com o padrão de **repetição** de notas, e novamente traz o **motivo** Fá-Ré.

5

$G\#dim^7$   $F^6/A$

dân gu gan gu din gu din gu din gu g vâ vâ dui vâ vâ dui vâ vâ

ARPEJO REPETIÇÃO ANTECIPAÇÃO MOTIVO

**Exemplo musical 52** – Arpejo, Repetição, nota melódica do tipo Antecipação e Motivo em trecho de *A Menina Dança* (BRASIL, 1972).

Baby finaliza com a **repetição** do **motivo** Fá-Re, que percebe-se como o ponto para o qual suas escolhas e recursos convergiram no percurso de seu improviso.

7

$G\#dim^7$

dui vâ vâ dui vâ vâ dui

REPETIÇÃO

**Exemplo musical 53** – Motivo e Repetição em trecho de *A Menina Dança* (BRASIL, 1972).

Na análise fonética do *scatting* de Baby do Brasil em *A Menina Dança*, observa-se a predominância de consoantes oclusivas, com 23 ocorrências de /d/, 12 de /g/, 6 de /b/ e 1 de /t/, que contribuem para a articulação rítmica e percussiva do improviso. A consoante fricativa /v/ aparece 12 vezes, adicionando textura às sílabas improvisadas, enquanto a consoante nasal /n/ é registrada 18 vezes, destacando-se como um elemento de ligação entre os sons.

Entre as vogais orais, as mais frequentes são /u/ e /i/, cada uma com 19 ocorrências, seguidas de /a/ com 5 ocorrências e /o/ com 2. A vogal nasal /â/ também aparece 19 vezes, evidenciando uma integração significativa de timbres nasais, característica que contribui para a expressividade e singularidade do *scatting* de Baby do Brasil. Essa distribuição fonética demonstra uma abordagem distinta que equilibra clareza, ritmo e criatividade na improvisação vocal.

Na interpretação de *A Menina Dança*, Baby do Brasil apresenta uma performance ao vivo que combina uma série de recursos vocais marcantes. Sua voz exibe uma leve soprosidade, que confere um caráter mais intimista à execução, enquanto o uso de overdrive adiciona uma textura rouca e expressiva em momentos pontuais. O vibrato, , contribui para a riqueza sonora da interpretação, ao passo que o portamento no final das frases reforça o movimento melódico com fluidez. Esses elementos se alinham à energia e espontaneidade características das apresentações ao vivo, evidenciando o estilo performático da cantora.

Abaixo, tabela que registra a ocorrência dos recursos utilizados por Baby em seu improviso em *A Menina Dança*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Motivo	7
Repetição	3
Arpejo	4
Apojatura	1
Antecipação	1
Consoantes oclusivas /d/; /g/; /b/; /t/	42

Consoantes nasais /n/	18
Consoante fricativa /v/	12
Vogais orais /u/; /i/; /a/; /o/	26
Vogal nasal /â/	19

# A Menina Dança

interprete: Baby Do Brasil

Morais Moreira

1:31  
♩ = 100

*G#dim7* *Bbmaj7*

tzin gon din din din dai a ba din— gan gandan

*G#dim7* *F6/A*

3 ui bi bai a ba du— gâ gu don duín bi du du— bu du din bam

*G#dim7* *F6/A*

5 dân gu gan gu din gu din gu din gu gui— vâ vâ diu vâ vâ dui vâ vâ dui vâ vâ

*G#dim7*

7 dui vâ vâ dui vâ vâ dui

## Capítulo 10 - ALAÍDE COSTA em *Catavento* (1976)

**Alaíde Costa**, cantora e compositora, nasceu no subúrbio de Água Santa, Rio de Janeiro, filha de um forneiro e uma lavadeira. Iniciou-se na música em programas de calouros infantis e, nos anos 1950, venceu o programa “Calouros em Desfile” de Ary Barroso, marcando o início de sua carreira como crooner no dancing Avenida, no Rio. Seu primeiro disco, um 78 rpm, foi lançado em 1957. Em 1959, sob influência de João Gilberto, aproximou-se da bossa nova e gravou seu primeiro LP, *Gosto de Você*, com composições de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e outros ícones do movimento. Nos anos seguintes, lançou álbuns como *Alaíde Canta Suavemente* (1960) e *Alaíde, Jóia Moderna* (1961), ampliando seu repertório com parcerias significativas.

Durante os anos 1960, participou de shows emblemáticos da bossa nova, incluindo o programa “O Fino da Bossa”, e destacou-se com interpretações como *Onde Está Você*. Embora tenha se afastado por problemas de saúde em 1966, retomou a carreira na década de 1970, colaborando com Milton Nascimento no *Clube da Esquina* e lançando discos marcantes, como *Alaíde Costa e Oscar Castro Neves* (1973) e *Coração* (1976).

Nos anos 1980 e 1990, Alaíde diversificou sua atuação, colaborando com grandes nomes como Paulinho da Viola e Egberto Gismonti e explorando repertórios variados. Lançou o álbum *Falando de Amor* (2000) e participou de importantes festivais, como o London Jazz Festival. Em 2022, lançou *O Anel: Alaíde Costa Canta José Miguel Wisnik*, reafirmando sua sensibilidade e sofisticação musical. Mais recentemente, em 2023, apresentou *E agora o tempo quer voar*, um trabalho que une sua trajetória à constante renovação artística, reafirmando seu lugar de destaque na música brasileira.

Entretanto, a trajetória da cantora foi profundamente impactada pelo racismo estrutural que permeia a sociedade brasileira. Durante o auge da bossa nova, apesar de seu talento e de contribuições significativas para o movimento, sua atuação foi sistematicamente minimizada, reflexo das barreiras impostas por um espaço dominado por narrativas e figuras brancas. Essa exclusão não apenas silenciou parte de sua história, mas também reforçou a urgência de revisitar criticamente a construção

da memória da música brasileira para reconhecer as vozes que foram injustamente marginalizadas.

Hoje, em plena atividade, Alaíde Costa finalmente começa a receber o reconhecimento que lhe foi negado. Esse processo, embora tardio, é essencial para reparar lacunas históricas e celebrar sua importância no cenário musical, reafirmando o impacto de sua obra e de sua luta em um campo marcado por desigualdades.

Ficha técnica do fonograma *Catavento* (1976):

- Gravadora: EMI – Odeon
- Álbum: *Coração*
- LP 78 rpm, contendo 12 faixas
- Produtor: Milton Nascimento e Mariozinho Rocha
- Arranjador: João Donato
- Músicos: Nelson Ângelo (violão e guitarra), João Donato (piano e órgão), Novelli (contrabaixo), Robertinho Silva (bateria) e Toninho Horta (guitarra).

No álbum *Coração* (1976), Alaíde Costa se destacou ao gravar, em sua maioria, compositores mineiros, como Sueli Costa, Milton Nascimento, Nelson Ângelo, Ronaldo Bastos e Toninho Horta. O disco contou ainda com participações especiais de Beto Guedes (voz) e Ivan Lins (piano).

### **10.1 A Voz Como Instrumento na Música Popular Brasileira**

Na música popular, a voz desempenha várias funções. Além de expressar o conteúdo textual das canções e criar harmonias em grupos vocais, a voz pode atuar como um veículo para improvisação, especialmente no *scatting*. De maneira mais específica, a voz pode ser utilizada como instrumento, integrando-se ao ensemble musical como mais um elemento sonoro. Esse aspecto da voz como instrumento é particularmente relevante na música popular brasileira, dos quais diversos intérpretes fazem uso do *scatting* para dar forma e significado às melodias que executam. Ao empregar a voz dessa maneira, os cantores não apenas ampliam as possibilidades

sonoras, mas também transformam a voz em um recurso que interage diretamente com os outros instrumentos, dentro do contexto da música popular.

## **10.2 A Voz Instrumental em *Catavento***

A performance de Alaíde Costa na música *Catavento* (1976), do álbum *Coração*, constitui o exemplo mais representativo de voz instrumental dentro dos estudos de caso da minha pesquisa. Essa interpretação se destaca como o único exemplo integral de voz instrumental entre os casos analisados em minha tese, na medida em que Alaíde não utiliza palavras, mas apenas a sonoridade, silabação e os timbres de sua voz, integrando-se ao arranjo musical como mais um instrumento.

Essa abordagem está intimamente ligada ao conceito de voz instrumental, como discutido por Lepri (2023), que sugere que a voz pode ser entendida como instrumental quando se apropria de elementos idiomáticos de outros instrumentos. A definição ampliada de música instrumental proposta por Bastos e Piedade (2006) destaca que, quando a voz é tratada como instrumento, ela contribui para a criação de texturas sonoras, sem a necessidade de letras. No caso de *Catavento*, a voz de Alaíde se integra ao conjunto instrumental, criando uma simbiose com os outros elementos da música.

## **10.3 Influência do Jazz e o Idiomatismo Instrumental**

A utilização da voz como instrumento em *Catavento* de Alaíde Costa está alinhada com práticas de improvisação vocal observadas no sambajazz e no jazz, conforme apontado ao longo desta pesquisa. Netrovski (2013) observa que os cantores de jazz frequentemente se baseiam em técnicas dos instrumentistas de sopro, o que caracteriza o idiomatismo instrumental, somando-se a isso o *scatting*. A escolha estética das sílabas tem grande impacto no efeito da voz instrumental.

#### 10.4 A Performance de Alaíde em *Catavento* (1976)

Na primeira versão de *Catavento*, composta e gravada por Milton Nascimento em 1967 no álbum *Irmão de Fé*, a flauta é o instrumento responsável pela melodia. A introdução da música é marcada pela voz de Milton, que dobra o *riff*<sup>18</sup> do violão, estabelecendo o caráter da bossa e da estética do Clube da Esquina. Durante a improvisação ao piano, a influência do jazz é claramente evidente. No final da última repetição do B, a voz de Milton se une à flauta, dobrando a melodia.

Na versão de Alaíde Costa (1976), a flauta é substituída pela voz ao longo de toda a melodia, caracterizando a música como um sambajazz desde a introdução. Esse estilo é notável pela presença das figuras rítmicas típicas, como o "garfo" (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), além das semicolcheias e colcheias como se pode observar no exemplo abaixo:

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, four chords are indicated: Fmaj7, Em7, Dm7, and Cmaj7. Below the staff, the lyrics are written with horizontal lines under certain syllables to indicate their duration: 'da ba ra pa pê— ra pai a ba dê— ra tê— ra tai á'. The 'pê', 'dê', and 'tê' syllables are underlined with longer lines, indicating they are held for a longer duration than the other syllables.

**Exemplo musical 54** – Figuras rítmicas do sambajazz, como “garfo”, colcheias e semicolcheias em trecho de *Catavento* (COSTA, 1976).

Alaíde, por sua vez, utiliza sílabas oclusivas<sup>19</sup> como “Da”, “Ba”, “Pa”, “Pei”, “Ta”, “De”, além das expressões “Baiá” e “Taiá” ou “Paiá”, que se destacam ao longo da melodia, reforçando a característica rítmica do sambajazz e marcando sua interação

<sup>18</sup> *Riff*: é uma sequência curta e repetitiva de notas ou acordes, geralmente executada por um instrumento melódico ou harmônico, que serve como uma base ou estrutura para a música. Os *riffs* são comuns em diversos estilos musicais, como rock, jazz, funk, entre outros.

<sup>19</sup> Uma **sílaba oclusiva** é aquela que contém uma consoante oclusiva, ou seja, uma consoante em que o fluxo de ar é momentaneamente bloqueado pela língua ou pelos lábios, criando uma "parada" ou "explosão" de som. As consoantes oclusivas são aquelas que exigem esse bloqueio do ar, que só é liberado de forma abrupta.

As consoantes oclusivas mais comuns são:

- **Bilabiais**: /p/ (como em "pato") e /b/ (como em "bola")
- **Dentais ou alveolares**: /t/ (como em "tatu") e /d/ (como em "dado")
- **Velar**: /k/ (como em "cavalo") e /g/ (como em "gato")

com os instrumentos. Dessa forma, a interpretação de Alaíde Costa em *Catavento* exemplifica como a voz pode se comportar ao assumir o papel de voz instrumental, transformando-se em uma extensão do conjunto.

12

Am<sup>7</sup> C Em/B C<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> F/A B<sup>b</sup> Am<sup>7</sup>

— da paiá dabaia ba dá— dabaia ba dê— pa pê— da paiá

**Exemplo musical 55** – Utilização de sílabas oclusivas em trecho de *Catavento* (COSTA, 1976).

Alaíde Costa demonstra, assim, a versatilidade da voz na música popular brasileira, ampliando as possibilidades sonoras e reforçando a importância da improvisação vocal dentro do contexto do sambajazz. Sua performance em *Catavento* (1976) ilustra, de forma clara, o conceito de voz instrumental, e como sua utilização pode transcender a melodia convencional, criando novas texturas e enriquecendo a dinâmica musical.

Na análise fonética da voz instrumental de Alaíde Costa em *Catavento*, identificam-se consoantes oclusivas como elementos marcantes, com 14 ocorrências de /d/, 12 de /b/, 11 de /p/ e 5 de /t/, configurando uma articulação vocal que valoriza a definição rítmica e a precisão sonora. A consoante vibrante /r/, presente 9 vezes, contribui para a fluidez da silabação.

No âmbito das vogais orais, destacam-se: com 48 ocorrências de /a/, que predomina amplamente, seguidas de 9 ocorrências de /i/. As vogais nasais, com 10 ocorrências de /ê/ e 2 de /â/, complementam a paleta sonora, trazendo um timbre suave e introspectivo à interpretação. Essa configuração fonética reflete a sutileza e o controle técnico característicos de Alaíde Costa, conferindo expressividade à sua voz instrumental.

Na interpretação de *Catavento*, Alaíde Costa apresenta uma performance vocal marcada por um vibrato sutil, que adiciona profundidade e expressão à melodia. O uso predominante de vogais orais contribui para uma sonoridade aberta, enquanto o registro médio-agudo/agudo reforça a delicadeza e a precisão de sua abordagem vocal. Além disso, a leve soprosidade presente em sua emissão vocal confere um caráter intimista e contemplativo à interpretação, destacando a suavidade da voz de Alaíde.

# Catavento

Interprete: Alaíde Costa

Milton Nascimento

0:10 *Fmaj7* *Em7* *Dm7* *Cmaj7*

da ba ra pa pê— ra pai a ba dê— ra tê— ra tai á

5 *Fmaj7* *Em7*

da ba ra pá tê— ra pai a bâ dê—

7 *Dm7* *Cmaj7* *C* *Em/B* *C7/Bb* *F/A* *Bb*

— ra tê— ra tai á da bar a bâ dê— da bai á ba dá— pa pê

12 *Am7* *C* *Em/B* *C7/Bb* *F/A* *Bb* *Am7*

— da pai á da bai a ba dá— da bai a ba dê— pa pê— da pai á

## Capítulo 11 - DJAVAN em *Luz* (1982)

**Djavan** Caetano Viana é cantor, compositor e instrumentista com uma vasta carreira que se iniciou nos anos 1970 e se consolidou como uma das mais importantes da música popular brasileira. Natural de Maceió, Alagoas, começou a tocar violão aos 16 anos e ingressou no grupo vocal Luz, Som, Dimensão (LSD), com o qual interpretava canções dos Beatles. Em 1973, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades na música. Foi contratado como crooner no Number One, uma renomada casa noturna da época, onde sua voz chamou a atenção de produtores musicais. Pouco depois, passou a trabalhar como intérprete em trilhas sonoras de novelas da TV Globo, abrindo portas para sua futura projeção nacional.

Em 1975, participou do “Festival Abertura”, da TV Globo, com a canção “Fato consumado”, que conquistou o segundo lugar e deu início a sua carreira como compositor e cantor. No ano seguinte, lançou seu primeiro LP, *A Voz, o Violão e a Arte de Djavan* (1976), que trouxe sucessos como *Flor de lis* e o consolidou como um dos nomes mais promissores da música brasileira. Sua capacidade de aliar letras poéticas a melodias ricas chamou a atenção de grandes nomes da MPB, como Maria Bethânia e Gal Costa, que começaram a gravar suas composições. Esse reconhecimento culminou em 1982 com o álbum *Luz*, que marcou sua estreia no mercado internacional e contou com a participação de Stevie Wonder na faixa *Samurai*.

Ao longo dos anos 1980, Djavan aprofundou sua fusão de MPB, jazz, samba e ritmos africanos, resultando em álbuns emblemáticos como *Lilás* (1984) e *Meu Lado* (1986). Seus sucessos, como *Esquinas* e *Sina*, reafirmaram sua posição como um dos compositores mais inventivos do Brasil. Além de seu trabalho autoral, sua música encontrou espaço em vozes de artistas internacionais, como Al Jarreau e Carmen McRae, ampliando seu alcance para além do Brasil. Em 1996, com o álbum *Malásia*, Djavan mostrou sua versatilidade ao integrar novos elementos sonoros à sua obra, mantendo sua relevância ao longo das décadas.

Além de sua carreira solo, Djavan se destacou como intérprete, lançando o disco *Ária* (2010), em que revisitou clássicos da música brasileira e internacional. Suas

composições foram interpretadas por nomes icônicos da MPB e de outros estilos, fortalecendo sua reputação como um dos artistas mais respeitados da música brasileira. Com uma obra marcada pela sofisticação e pluralidade, Djavan segue sendo uma figura central, conquistando gerações de fãs ao redor do mundo com seu talento inigualável.

Ficha técnica do fonograma *Luz* (1982):

- Gravadora: CBS/Sony Music
- Produtor: Ronnie Foster
- Arranjadores: Djavan, Jorge Del Barrio e Eddie Del Barrio
- Músicos: Zé Nogueira (saxofone soprano), Luis Conte (percussão), Raul de Souza (trombone), Café (percussão), Jorge Dalto (piano), Djavan (violão), Moisés Nascimento (trombone), Marquinhos (saxofone tenor), Larry G. Hall (trompete), Abaham Laboriel (contrabaixo), Harvey Mason (bateria), Ronnie Foster (hammond B3), Paul Jackson Jr (guitarra), Hubert Laws (flauta), além de orquestra de cordas (violino, viola, violoncelo).

A seguir, o improviso de Djavan em *Luz* (1982), gravada nos Estados Unidos, no álbum homônimo.

Djavan inicia seu improviso da 3ª para a 5ª do acorde Dmaj7(add9) utilizando a nota Sol como **passagem**. Alcança a tônica do acorde e então utiliza o efeito apojatura nas notas Dó, Lá, Fá, em um **arpejo** descendente, que apoia a sonoridade anasalada das sílabas que ele escolhe para este trecho. Segue com **arpejos** dos acordes Bb79 e A79 fazendo a **bordadura** Lá-Sol-Lá culminando no **arpejo** 3-5-1 do acorde Dmaj7(add9).

**Exemplo musical 56** – notas melódicas do tipo Passagem e Bordadura, e Arpejo em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

Djavan passa do compasso 4 para o compasso 5 com a nota melódica do tipo **antecipação**, cantando a nota Fá, tônica do acorde F7(add13) e **repetição** do **motivo** Fá-Fá-Ré com variação rítmica, utilizando sílabas anasaladas.

**Exemplo musical 57** – Nota melódica do tipo Antecipação, Motivo e Repetição em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

. No compasso 8, Djavan utiliza as **tensões**: Mi, nona do acorde Dmaj7(add9), Ré e Lá, respectivamente nona menor e sexta menor do acorde C#7(b9), e as notas Sib e Lá, respectivamente sétima menor e sexta maior do acorde C7(b9). Prolonga a nota Lá, que dá início ao **arpejo** descendente/ascendente sobre o acorde de F7(add13), seguindo para a **improvisação escalar** descendente com as notas Lá-Sol-Fá#-Mi-Ré-Mi-Fá#, sendo que a última nota, já no compasso 10, dá início a outro **arpejo** em movimento ascendente Fá#-Lá-Fá#-Ré.

8 *Dmaj7<sup>add9</sup>* *C#7#9* *C7#9* *F7<sup>add13</sup>* *Bb7#9* *A7#9* *Dmaj7<sup>add9</sup>* *C#7#9* *C7#9*  
 iu - an - ni in'din bidir duniun dun iê ra iêrunbubu iannan du u un iu  
 9ªs 6ªs e 7ª ARPEJO IMPROV. ESCALAR ARPEJO

**Exemplo musical 58** – Tensões 9ªs, 6ªs e 7ª, Arpejo e Improvisação Escalar em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

Na mudança do compasso 10 para o compasso 11, Djavan prolonga a nota Dó, fazendo uso da nota melódica do tipo **retardo**. Prossegue fazendo um jogo de repetição entre as notas Lá e Ré com alterações ritmicas e de acentuação. No compasso 12, faz uso de notas de **tensão** Fá-Ré-Lá#(Sib) respectivamente 11ª, 9ª e 7ª sob o acorde C7(b9), no compasso 13, as **tensões** Ré e Mi, 13ª e 9ª sob o acorde de F7(add13). Finaliza o compasso 13 novamente utilizando o recurso **repetição**, entre as notas Lá e Sol#.

11 *Bb7#9* *A7#9* *Dmaj7<sup>add9</sup>* *C#7#9* *C7#9* *F7<sup>add13</sup>* *Bb7#9* *A7#9*  
 t'tubuiudu tu uadun tun tidundu uei dudeia miê ô uê ê i a o u i  
 RETARDO REPETIÇÃO 7ª 9ª 11ª e 13ª REPETIÇÃO

**Exemplo musical 59** – Nota melódica do tipo Passagem e Retardo, Tensões 7ª, 9ª, 11ª, 13ª e Repetição em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

Djavan destaca especialmente as **tensões**, utilizando: 13ª (nota Si) e 9ª (nota Mi) sob o acorde Dmaj7(add9). No mesmo compasso faz **antecipação** da nota Fá (Mi sustenido na enarmonia), 3ª do acorde C#79, seguida da nota Lá, 13ª do mesmo acorde. No compasso 15, vemos novamente a **tensão** 13 (nota Ré) sob o acorde F7(add13), seguida da **repetição** Lá-Sol-Lá-Sol, sendo a nota Sol 13ª de Bb79 e 7ª de A79. E a nota Ré que passa de tônica de Dmaj7(add9) para **tensão** 9ª de C#79.

**ANTECIPAÇÃO**

**REPETIÇÃO**

**Exemplo musical 60** – Tensões, nota melódica do tipo Antecipação e Repetição em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

Djavan inicia o compasso 17 já com a **tensão** nota Ré, 13ª do acorde F7(add13), seguindo no próximo compasso para as notas Lá-Fá#-Lá-Ré-Fá-Ré, como uma variação do **arpejo** de Ré, primeiramente sobre o acorde Dmaj7(add9), se estendendo até o terceiro tempo do compasso, agora como **tensões** do tipo 11ª e 9ª do acorde C#7(b9). No quarto tempo do compasso 18, inicia um padrão de **repetição** de notas, cantando a mesma nota primeiramente três vezes, seguindo para as demais com duas **repetições** de cada. Finaliza sua improvisação com a nota Ré, uma **antecipação** da tônica do acorde final Dmaj7(add9).

**ARPEJO** **REPETIÇÃO** **ANTECIPAÇÃO**

**Exemplo 61** – Tensões, Arpejo, Repetição e nota melódica do tipo Antecipação em trecho de *Luz* (DJAVAN, 1982).

Corroborando o que apontou Silva (2020), Djavan evidencia em sua obra uma forte influência da música pop estadunidense, como funk, soul e R&B, além de elementos musicais provenientes de países do sul da África, como Angola e África do Sul. Essas influências se refletem na sonoridade de seus improvisos vocais, particularmente em fraseados melódicos, padrões rítmicos e silabações distintas. Na canção *Luz*, por exemplo, Djavan incorpora sílabas que remetem à sonoridade da

língua angolana, com *glides*<sup>20</sup> como /ie/, /yi/, /uou/ e /dju/, bem como da língua inglesa, com /u/, /di/, /du/ e /ui/, combinando essas influências com a percussividade da língua portuguesa.

Na análise fonética do *scatting* de Djavan em *Luz*, observa-se uma predominância de consoantes oclusivas, com 43 ocorrências de /d/, 11 de /t/ e 10 de /b/, que estruturam a silabação com um caráter rítmico bem delineado. A consoante vibrante /j/, registrada 1 vez, aparece pontualmente como um elemento de transição melódica. As consoantes nasais, /n/ com 27 ocorrências e /m/ com 4, contribuem para uma articulação vocal que privilegia a continuidade sonora.

No âmbito das vogais orais, destaca-se o uso expressivo de /u/, com 65 ocorrências, seguida de /i/, com 33, e /a/, com 11, formando uma base melódica predominantemente fechada. A vogal nasal /ê/, com 13 ocorrências, adiciona uma qualidade tímbrica que complementa a interpretação com nuances de profundidade e introspecção.

Na interpretação de *Luz*, Djavan utiliza recursos vocais que evidenciam sua versatilidade e controle técnico. O vibrato, presente de forma sutil e constante, confere um caráter expressivo à performance, enquanto o portamento entre notas contribui para a fluidez melódica. A alternância entre a voz de peito e o falsete revela um domínio do registro vocal, proporcionando contrastes dinâmicos que enriquecem a construção interpretativa. Como dito acima, há a presença de *glide* em seu canto. Além disso, o timbre anasalado, uma característica marcante de sua vocalidade, reforça a singularidade estilística de sua abordagem, destacando-se como elemento central na construção da identidade sonora da performance.

A seguir, tabela com os recursos utilizados por Djavan em seu improviso em *Luz*:

---

<sup>20</sup> *Glide*: som de transição, não distintivo, produzido pela passagem dos órgãos fonadores e articuladores de uma posição para outra (p.ex., na fala carioca, entre uma vogal e uma chiante final é pronunciada a semivogal [i], que é um glide : n[ói]s 'nós', p[ai]s 'paz' etc., por influência da chiante que, como o [i], é pronunciada perto do palato duro) (OXFORD LANGUAGES).

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<b>Passagem</b>	1
<b>Arpejo</b>	6
<b>Bordadura</b>	1
<b>Antecipação</b>	3
<b>Repetição</b>	7
<b>Motivo</b>	1
<b>Tensões</b>	11
<b>Improvisação Escalar</b>	1
<b>Retardo</b>	1
Consoantes oclusivas /d/; /b/; /t/	64
Consoante vibrante /j/	1
Consoantes nasais /n/; /m/	31
Vogais orais /u/; /i/; /a/	109
Vogal nasal /ê/	13



## Capítulo 12 - JOÃO BOSCO em *Papel Machê* (1984/2010)

**João Bosco** de Freitas Mucci é cantor, compositor e violonista, reconhecido como um dos grandes nomes da música popular brasileira. Nascido em Ponte Nova, Minas Gerais, em 13 de julho de 1946, é descendente de libaneses e foi criado em uma comunidade árabe, onde a música era parte essencial do cotidiano. Sua formação musical foi moldada pelo samba e pelos ritmos regionais de Minas Gerais, influências que definiram sua trajetória artística. Desde jovem, demonstrou interesse pela música e desenvolveu um estilo único de tocar violão, marcado por batidas rítmicas complexas e harmonias sofisticadas.

Nos anos 1970, destacou-se pela parceria com Aldir Blanc, criando sucessos como *O Mestre-Sala dos Mares* e *O Bêbado e a Equilibrista*, canção que se tornou símbolo da redemocratização brasileira. Durante esse período, também acompanhou Clementina de Jesus, cujos cantos afro-brasileiros e forte conexão com as raízes do samba influenciaram diretamente sua interpretação vocal, ajudando-o a construir uma relação mais profunda com a expressão e o sentido emocional das músicas que canta.

Álbuns marcantes como *Linha de Passe* (1979), que deu nome a um dos maiores sucessos de sua carreira, e *Essa É a Sua Vida* (1981), que inclui a clássica *Corsário*, consolidaram seu reconhecimento como um dos mais inovadores artistas da MPB. Em *Gagabirô* (1984), apresentou a emblemática *Papel Machê*, reafirmando sua habilidade de criar músicas que combinam sofisticação técnica e apelo popular. Em 2017, lançou *Mano Que Zoeira*, disco em que mescla suas influências com novos arranjos, celebrando sua versatilidade e inovação como artista.

Mais recentemente, João Bosco lançou os álbuns *Abricó de Macaco* (2020) e *Boca Cheia de Frutas* (2024), mostrando que, após mais de cinco décadas de carreira, continua explorando novas sonoridades e dialogando com novas gerações. Seja como compositor ou intérprete, sua obra permanece como um marco na história da música brasileira, celebrando a riqueza e a diversidade da MPB enquanto se mantém relevante e inovador.

Ficha técnica do fonograma *Papel Machê* (1984):

- Gravadora: Barclay
- Produtores: Antonio Foguete e João Bosco
- Arranjador: Cristóvão Bastos
- Músicos: Jamil Joanes (contrabaixo), Don Chacal (percussão), Téo Lima (bateria), João Bosco (violão), Cristóvão Bastos (piano e DX-7).
- LP contendo 10 faixas

Neste capítulo, analiso o improviso<sup>21</sup> de João Bosco na canção *Papel Machê*, composta por ele em parceria com Capinan e gravada no álbum *Gagabirô* em 1984. Para essa análise, selecionei a versão de *Papel Machê* apresentada por João Bosco no programa *Ensaio* em 2010, uma escolha justificada pela presença de material novo de improvisação já na introdução da canção, conforme discutido a seguir.

João Bosco inicia seu improviso na introdução da canção fazendo a **antecipação** da nota Dó, que pertence ao acorde seguinte, Fmaj7. Ele utiliza frequentemente tercinas, como será evidenciado pelos exemplos musicais desta análise. No compasso 3, a partir da **bordadura** Si-Dó-Si, o cantor realiza uma **ornamentação** na nota Si, empregando a **improvisação escalar** descendente com as notas Dó-Si-Lá-Sol, seguida de **repetição** das notas Mi-Sol.

The image shows a musical score in 4/4 time with lyrics and annotations. The score is divided into four sections:

- ANTECIPAÇÃO:** A blue dashed box highlights a triplet of notes (D4, E4, F4) in the first measure, occurring before the Fmaj7 chord. The lyrics are "JA DA DU".
- BORDADURA:** A blue solid box highlights a triplet of notes (B4, C5, B4) in the second measure, occurring at the start of the Fmaj7 chord. The lyrics are "LO-ON".
- ORNAMENTAÇÃO:** A red solid box highlights a triplet of notes (B4, A4, G4) in the third measure, occurring after the B4 note of the previous measure. The lyrics are "DAIU LO VA VU".
- IMPROVISAZÃO ESCALAR:** A red solid box highlights a triplet of notes (G4, F4, E4) in the fourth measure, occurring after the G4 note of the previous measure. The lyrics are "ON INO DE SI - I".

Chord symbols above the staff are A7(#5), Fmaj7, F/G, Db7(add9), and Cmaj7(#5). The lyrics are: JA DA DU LO-ON DAIU LO VA VU ON INO DE SI - I.

**Exemplo musical 62** – Notas melódicas do tipo Antecipação e Bordadura, Ornamentação, Improvisação Escalar e Repetição em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

<sup>21</sup> A respeito de seu improviso, João Bosco nomeia sua própria silabação como "afromatopéia".

João Bosco utiliza pausas com frequência, funcionando como respiros entre as frases. Ele introduz a **apojatura** Lá-Do-Si e, com um salto de 6ª descendente, evidencia a nota Do em **repetição**, que representa a tensão de 7ª sob o acorde D7(add9). Em seguida, faz a **ornamentação** da nota Mi com o desenho Mi-Sol-Mi, destacando as **tensões** de 9ª (nota Mi) e 11ª (nota Sol) **antecipação** do próximo acorde. Essa **tensão** de 11ª se transforma em 5ª no compasso 8, que o cantor conclui com a **bordadura** Lá-Sol-Lá.

The musical notation for Example 63 is shown in a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure starts with a 5-measure rest, followed by an A7(♯5) chord and a triplet of notes: Lá (A), Do (D), and Si (B). This triplet is labeled 'APOJATURA'. The second measure begins with a D7(add9) chord and a triplet of notes: Lon (D), U (E), and SI (B). This triplet is labeled 'REPETIÇÃO'. Above the staff, 'TENSÕES' is written above the first measure and 'ORNAMENTAÇÃO' above the second. The second measure continues with an F/G chord, a Db7(add9) chord, and a triplet of notes: DA (D), DU (E), and DO (F). This triplet is labeled 'ANTECIPAÇÃO'. The final part of the second measure shows a Cmaj7 chord and a triplet of notes: TUI (D), A (E), and UA (F). This triplet is labeled 'BORDADURA'.

**Exemplo musical 63** – Notas melódicas do tipo Apojatura, Antecipação e Bordadura, Ornamentação, Tensões e Repetição em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

**REPETIÇÃO** lo meio tom, João Bosco destaca a **tensão** (b9) ao cantar a nota Si bemol. Ele segue com a **bordadura** Lá-Sol-Lá, prolongando a última nota e sucedendo-a por pausas. O cantor utiliza a repetição na nota Do (**tensão** 7 sob o acorde Db7), descendo em Do-Si-Lá, sendo o Si a nota de **passagem**, seguida da **repetição** das notas Mi e Sol.

The musical notation for Example 64 is shown in a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure starts with a 9-measure rest, followed by an A7(b9) chord and a note: UI (Bb). This note is labeled '9ª'. The second measure begins with an A7(♯5) chord and a note: DAI (D). The third measure starts with an Fmaj7 chord and a triplet of notes: A (D), DU (E), and LON (F). This triplet is labeled 'BORDADURA'. The fourth measure begins with an F/G chord, a Db7 chord, and a triplet of notes: DIO (D), IU (E), and LON (F). This triplet is labeled '7ª'. The fifth measure starts with a Cmaj7(♯5) chord and a triplet of notes: LON (D), A (E), and U (F). This triplet is labeled 'PASSAGEM'. The final part of the fifth measure shows a triplet of notes: LON (D), A (E), and SI (F). This triplet is labeled 'REPETIÇÃO'.

**Exemplo musical 64** – Tensões, notas melódicas do tipo Bordadura e Passagem e Repetição em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

João Bosco faz a **antecipação** da nota Do, que representa a 3ª menor na melodia, sobre a 3ª maior no acorde, um recurso de **nota blues**. Em seguida, realiza um salto de 7ª descendente com a **escapada** Ré-Do-Mi, seguido de uma pausa. Ele destaca novamente a **tensão 9** com a nota Mi sob o acorde Db7, alcançando a nota Sol por meio de um salto de 6ª descendente, utilizando **repetição**.

**Exemplo musical 65** – Notas melódicas do tipo Antecipação e Escapada, Nota blues, Tensão e Repetição em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

Após a pausa, João Bosco faz a **antecipação** da nota Lá, seguida pela **repetição** da nota Do. Em um **salto de 7ª** ascendente, ele passa de Do para Si, mantendo o padrão de tercinas e **repetição**.

**Exemplo musical 66** – Nota melódica do tipo Antecipação, Salto de 7ª e Repetição em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

Como podemos observar no final do compasso 24, João Bosco canta a nota Si e, após uma pausa (compasso 25), realiza um salto de 7ª ascendente para a nota Lá. Em seguida, ele executa outro salto, agora de 8ª, entre as notas Do, mantendo o padrão de **repetição**. Ele evidencia novamente a **tensão 9**, cantando a nota Mi sob o acorde Db7, e no compasso 29, fazendo a **antecipação** da nota Lá.

The image shows a musical score for a vocal line. It starts with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure is marked with a '25' and the chord 'A7(b9)'. The melody consists of a triplet of eighth notes: 'É LÉ LÉ LÉ'. A vertical dashed line labeled 'SALTO' indicates a leap to the next measure. The second measure has the chord 'D7(add9)' and the melody 'LON LON LON LON'. A red box highlights the first two measures, labeled 'REPETIÇÃO'. The third measure has the chord 'F/G' and the melody 'IÉ LÉ LU LA IU LU'. A red box highlights the third and fourth measures, also labeled 'REPETIÇÃO'. The fourth measure has the chord 'D7(add9)' and the melody 'LON'. The fifth measure has the chord 'Emaj7' and the melody 'LON'. The sixth measure has the chord 'Bb/C' and the melody 'AI'. A blue dashed box highlights the sixth measure, labeled 'ANTECIPAÇÃO'. The seventh measure has the chord 'C7(add9)' and the melody 'AI'.

**Exemplo musical 67** – Saltos de 7ª e 8ª, Repetição e nota melódica do tipo Antecipação em trecho de *Papel Machê* (BOSCO, 2010).

No exemplo a seguir, apresento os solos de João Bosco na música *Papel Machê* em dois momentos distintos: o primeiro, de 1984, com um formato cristalizado; e o segundo, de 2010, trazendo modificações.

Ao analisar os dois trechos em contraste, percebe-se que João Bosco preserva parte do material do improviso original, a partir do qual realiza suas modificações. Nesse caso, ele canta uma 3ª acima, sendo que esse trecho já evidenciava anteriormente **tensões** de 7ª, 9ª e 11ª, que agora se transformam em **tensões** de 9ª, 11ª e 13ª. Além disso, ele mantém os saltos de 7ª. Outra característica do solo na versão modificada, é que a voz de João Bosco soa na maior parte do tempo uma 8ª acima da versão anterior.

Musical score for measures 30-34. The score is written in treble clef with a 7/8 time signature. Chords are indicated above the staff: Fmaj7, Dm7(add9), Cmaj7(♯5), A7(♭9), D7(add9), F/G, Db7(add9), B♭7(add9), A7(add9), D7(add9), Db7(add9), and Cmaj7. The lyrics are: AI AI AI AI, IÊ LÊ LÊ LÊ IU LI LON LON LON LON AH—, IÊ LÊ LÊ LÊ IU LU, LON LON LON LON AH—, IÊ LÊ LU LA IU LU, LON.

### IMPROVISO MODIFICADO

Musical score for measures 21-25. The score is written in treble clef with a 7/8 time signature. Chords are indicated above the staff: B♭/C, C7(add9), Fmaj7, Dm7(add9), Cmaj7(♯5), A7(♭9), D7(add9), F/G, Db7(add9), Cmaj7, B♭/C, and C7(add9). The lyrics are: AI—, AI AI AI AI, IÊ LÊ LÊ LÊ IU LI LON LON LON LON AH—, Ê LÊ LÊ LÊ IU LU LON LON LON LON, IÊ LÊ LU LA IU LU, LON, AI.

**Exemplo musical 68** – Apresentação do improviso “cristalizado<sup>22</sup>” em Contraste com o modificado em *Papel Machê* (BOSCO, 1984/2010).

João Bosco, além de unir elementos contrastantes em sua música — como imagens do mundo árabe, a religiosidade mineira, o melodrama do bolero e os africanismos que se revelam em suas letras, texturas e improvisos —, incorpora também uma disposição cênica em sua performance, visando se aproximar de um passado não vivido (Nestrovski, 2013).

<sup>22</sup> O solo ou improviso “cristalizado” é aquele que, ao ser repetido inúmeras vezes, mantém seu teor original e se funde à música, tornando-se parte integrante dela. No caso da canção *Papel Machê*, ao ouvir o início do solo cristalizado, já é possível identificar a qual música ele pertence.

Na análise fonética do *scatting* de João Bosco em *Papel Machê*, verifica-se a predominância da consoante lateral /l/, que ocorre 52 vezes, destacando-se como um elemento central na construção de seu improviso. Entre as consoantes oclusivas, registra-se a presença de */d/* 23 vezes, seguida de */t/* 3 vezes e */g/* 2 vezes, contribuindo para a articulação rítmica e a ênfase percussiva. A consoante vibrante /j/, com 1 ocorrência, é utilizada pontualmente, enquanto as consoantes fricativas /s/ e */v/*, com 4 e 2 ocorrências respectivamente, introduzem texturas sonoras adicionais. As consoantes nasais, */n/* com 27 ocorrências e */m/* com 2, reforçam a fluidez e a conectividade da silabação.

Quanto às vogais, há um uso expressivo das vogais orais, com */i/* aparecendo 43 vezes, */u/* 32 vezes e */a/* 26 vezes, criando uma base melódica rica em variação tonal. Destaca-se também a presença significativa de vogais nasais, como */ô/* 35 vezes e */ê/* 25 vezes, que adicionam profundidade tímbrica e uma dimensão expressiva característica.

Na interpretação de *Papel Machê*, João Bosco explora uma gama de recursos vocais que destacam sua expressividade e técnica. Na introdução, a voz de peito, acompanhada de vibrato e soprosidade, cria uma atmosfera de intimidade que captura a atenção do ouvinte. Os graves projetados e o controle dinâmico reforçam o caráter envolvente da performance, adicionando profundidade e contraste. Durante o improviso, o cantor transita para a voz de cabeça e o falsete, mantendo a soprosidade e o vibrato como elementos centrais de sua interpretação. O uso do portamento nesse momento confere fluidez ao fraseado, enfatizando o domínio estilístico e a conexão emocional com a canção.

A seguir, tabela contendo os recursos utilizados por João Bosco em seu improviso em *Papel Machê*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Antecipação	5
Bordadura	3

<b>Ornamentação</b>	2
<b>Improvisação Escalar</b>	1
<b>Apojatura</b>	1
<b>Tensões</b>	6
<b>Repetição</b>	8
<b>Passagem</b>	1
<b>Nota Blues</b>	1
<b>Escapada</b>	1
<b>Saltos</b>	2
Consoante lateral //	52
Consoantes nasais /n/; /m/	29
Consoantes fricativas /s/; /v/	6
Consoantes oclusivas /d/; /t/; /g/	18
Vogais orais /i/; /u/; /a/	101
Vogais nasais /ô/; /ê/	60

# PAPEL MACHÊ

VERSÃO PROGRAMA ENSAIO

INTRO 46:39

JOÃO BOSCO  
CAPINAN

4

A7(#5) Fmaj7 F/G Db7(add9) Cmaj7(#5)

JA DA DU LO-ON DO IU LO VA VU LON INO DE SI - I

5

A7(#5) D7(add9) F/G Db7(add9) Cmaj7

TU DEI O LON U LON U SI DA DU DO IU DI TUI A UA

9

A7(b9) A7(#5) Fmaj7 F/G Db7 Cmaj7(#5)

UI DAI A DU LON DIO IU LON A MU LON A U SI I

13

A7(b9) D7(add9) F/G Db7(add9) Cmaj7

TIU DEI U U LON MAU LON UO GU QUÊ-E A I SUI

17

49:06 FINAL

21  $Bb/C$   $C7(9)$   $Fmaj7$   $Dm7(9)$   $Cmaj7(\sharp 5)$

AI — AI AI AI AI IÉ LÉ LÉ LÉ IU LI LON LON LON LON AH —

25  $A7(\flat 9)$   $D7(9)$   $F/G$   $D\flat 7(9)$   $Cmaj7$   $Bb/C$   $C7(9)$

É LÉ LÉ LÉ IU LU LON LON LON LON IÉ LÉ LU LA IU LU LON AI

30  $Fmaj7$   $Dm7(9)$   $Cmaj7(\sharp 5)$   $A7(\flat 9)$

AI AI AI AI IÉ LÉ LÉ LÉ IU LI LON LON LON LON AH — IÉ LÉ LÉ LÉ IU LU

34  $D7(9)$   $F/G$   $D\flat 7(9)$   $B\flat 7(9)$   $A7(9)$   $D7(9)$   $D\flat 7(9)$   $Cmaj7$

LON LON LON LON AH — IÉ LÉ LU LA IU LU LON

## Capítulo 13 – JORGE VERCILLO em *Que Nem Maré* (2002/2006)

**Jorge Vercillo** iniciou sua carreira artística aos 15 anos, tocando em bares. Em 1989, representou o Brasil no Festival Internacional de Trovadores em Curaçau, conquistando o primeiro lugar com a canção *Alegre* e o prêmio de Melhor Intérprete. Seu álbum de estreia, *Encontro das Águas* (1993), trouxe composições como *À Meia Luz*, *Penso em Ti* e a faixa-título, firmando sua presença na música brasileira. Nos anos seguintes, lançou trabalhos marcantes como *Em Tudo Que É Belo* (1996) e *Leve* (2000), que incluíram músicas em trilhas de novelas da Rede Globo, como *Praia Nua* (*Tropicaliente*) e *Encontro das Águas* (*Mulheres de Areia*).

Em 2002, o álbum *Elo* destacou o sucesso *Que Nem Maré*, com 250.000 cópias vendidas, consolidando Vercillo como um dos maiores vendedores da EMI. No ano seguinte, lançou *Livre*, com hits como *Mona Lisa* e *Invisível*. Ele seguiu inovando, com álbuns como *Signo de Ar* (2005) e *Todos Nós Somos Um* (2007), este último com a faixa *Ela Une Todas as Coisas*, incluída na trilha de *Duas Caras*. Em 2010, o álbum *D.N.A.* trouxe colaborações com Milton Nascimento e Filó Machado, além do Coro Angolano, reafirmando sua diversidade musical.

Reconhecido por sua habilidade como cantor e compositor, Vercillo recebeu prêmios como o Prêmio Tim de Melhor Cantor (2006) e foi indicado ao Grammy Latino em 2013 pelo álbum *Luar de Sol – Ao Vivo no Ceará*. Em 2024, lançou a turnê *JV30*, comemorando 30 anos de carreira, com shows em diversas capitais brasileiras. No mesmo ano, colaborou com a cantora uruguaia Meri Deal no single *Tu Sabes*.

Ficha técnica do fonograma *Que Nem Maré* (2002/2006):

- Gravadora: EMI
- Produtor: Paulo Calasans
- Arranjos: Paulo Calasans e Jorge Vercillo
- Músicos: Paulo Calasans (teclado), André Neiva (contrabaixo), Claudio Infante (bateria)
- O álbum tem 14 faixas

Apresento a seguir o *scatting* de Jorge Vercillo na canção *Que Nem Maré*. Esse exemplo musical, traz materiais tanto de improvisação vocal quanto de voz instrumental. O cantor usa a silabação como dobra, uma vez que o mesmo solo é feito por ele na voz e na guitarra, concomitantemente.

Jorge Vercillo inicia seu improviso com a nota Sol#, quinto grau de C#7(b9), seguido de um **motivo** com efeito de **ornamentação**, utilizando as notas Sol#-Lá-Sol#-Fá#-Sol#, que ele repete com **deslocamento** da acentuação. Na apresentação do **motivo**, a nota Sol# aparece no 1º tempo do compasso. Em sua **repetição**, a nota Sol# passa para a parte fraca do 2º tempo do compasso

**Exemplo musical 69** – Motivo, Ornamentação, Deslocamento e Repetição em trecho de *Que Nem Maré* (VERCILLO, 2002/2006).

No próximo exemplo, Vercillo prossegue apresentando um novo **motivo** com as notas Si-Lá-Sol#, inserido na **improvisação escalar** descendente (Do-Si-Lá-Sol#), incluindo o padrão de **repetição** dessas notas e no compasso seguinte, a **repetição** das notas Sol# e Si. Em seu improviso, faz uso de notas de tensão como 11ª e 9ª, respectivamente notas Si e Sol# sob o acorde de F#m7(add9) e no compasso 4, a nota Sol# passa a ser a 7ª menor sob o acorde de A/B. Traz novamente a **repetição** para as notas Sol# e Si, cantando a primeira nota em tercinas.

3

ra da daran daran

11<sup>a</sup> MOTIVO 9<sup>a</sup>

IMPROVISAZÃO ESCALAR

A/B

Tchuru ru ru vai a la lou-

7<sup>a</sup> REPETIÇÃO

Detailed description: This musical notation shows a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It starts at measure 3. The first part, labeled 'IMPROVISAZÃO ESCALAR', contains the lyrics 'ra da daran daran'. A green box highlights the first two notes (Si and Lá), and a blue box highlights the next two notes (Sol and Si), with the word 'MOTIVO' written below. A red dashed box encloses the entire phrase. The second part, labeled 'REPETIÇÃO', contains the lyrics 'Tchuru ru ru vai a la lou-'. A red solid box encloses the first two notes (Si and Lá), with the number '7<sup>a</sup>' written below. A blue dashed box encloses the next two notes (Sol and Si). Above the staff, 'A/B' is written above the first measure of the second phrase, and '3' is written above the second measure.

**Exemplo musical 70** – Motivo, Improvisação Escalar, Repetição e Tensões em trecho de *Que Nem Maré* (VERCILLO, 2002/2006).

Jorge faz agora uma contração do 2<sup>a</sup> **motivo** (contração: Si-Lá-Sol suspenso), trazendo a nota Si como **antecipação** no final do compasso 4. Segue com o padrão de **repetição** e reinterpreta o 2<sup>o</sup> **motivo** (Si-Lá-Lá-Sol suspenso-Sol suspenso), variando as figuras rítmicas.

5

B/A

ANTECIPAÇÃO

tchuru vai ou—

G#m7

MOTIVO

vâ da vâ da vâ da vâ da—

REPETIÇÃO

Detailed description: This musical notation shows a treble clef staff with a key signature of three sharps. It starts at measure 5. The first part, labeled 'ANTECIPAÇÃO', contains the lyrics 'tchuru vai'. A blue dashed box encloses the final note (Si), with 'B/A' written above. The second part, labeled 'REPETIÇÃO', contains the lyrics 'ou— vâ da vâ da vâ da vâ da—'. A red solid box encloses the first two notes (Si and Lá), with 'G#m7' written above. A blue dashed box encloses the next two notes (Sol and Si), with the word 'MOTIVO' written above.

**Exemplo musical 71** – Motivo, nota melódica do tipo Antecipação e Repetição em trecho de *Que Nem Maré* (VERCILLO, 2002/2006).

Vercillo segue seu improviso mantendo o padrão de **repetição** na nota Si, com **salto** ascendente de 8<sup>a</sup>, reinterpreta a contração do 2<sup>o</sup> **motivo** (Si-Lá-Sol suspenso), voltando à **repetição** da nota Si. Finaliza seu solo com a **bordadura** Lá-Sol#, seguida do cromatismo Sol suspenso-Fá suspenso-Fá natural.

**Exemplo musical 72** – Repetição, Salto de 8ª, Motivo e nota melódica do tipo Bordadura em trecho de *Que Nem Maré* (VERCILLO, 2002/2006).

No que se refere à escolha de silabação no improviso de Jorge Vercillo, destacam-se as sílabas “du”, “vâ”, “da”, “tchu” e “ru”, também observadas nas improvisações de Leny Andrade, Elza Soares e Baby do Brasil, discutidas anteriormente neste trabalho. Sílabas como “la” e “lou” remetem à sonoridade da improvisação de João Bosco em *Papel Machê* (1984). Já as sílabas “fai” e “nou” introduzem elementos da sonoridade da língua inglesa na finalização, ampliando a diversidade sonora de seu *scatting*.

Além disso, no improviso de *Que Nem Maré*, observa-se que todas as escolhas musicais convergem para a nota Sol sustenido, que atua como o foco central do improviso. Essa nota serve como um ponto de referência tonal, por assim dizer, organizando a criação de **motivos** melódicos, padrões de **repetição**, **ornamentos** e **bordaduras**, conferindo coesão e unidade à estrutura improvisada.

Na análise fonética do *scatting* de Jorge Vercillo em *Que Nem Maré*, observa-se a presença predominante de consoantes oclusivas, com **/d/** ocorrendo 16 vezes e **/t/** 3 vezes, compondo a base rítmica e articulatória da execução. A consoante lateral /l/, com 2 ocorrências, é utilizada de forma pontual, enquanto as consoantes fricativas /v/ e **/f/**, com 9 e 2 ocorrências respectivamente, contribuem para a variação sonora. A consoante vibrante /r/, que aparece 9 vezes, adiciona fluidez ao desempenho, complementada pela consoante nasal /n/ ocorrendo 6 vezes.

O solo de Vercillo, neste estudo de caso, posiciona a voz em dois papéis distintos: como canção e como voz instrumental. A escolha estilística do intérprete é

aproximar a sonoridade da voz à da guitarra, uma vez que ambas performam o solo simultaneamente. No entanto, Vercillo preserva a capacidade da voz de articular palavras, o que fica evidente no uso de sílabas como “la”, “lou”, “fai” e “nou”. Na performance de *Que Nem Maré*, Jorge Vercillo utiliza uma série de recursos vocais que contribuem para a expressividade e sofisticação de sua interpretação. O vibrato e a soprosidade, aliados à suavidade do timbre, criam uma sonoridade envolvente e intimista, que confere à canção um caráter delicado. No improviso, a voz do cantor se aproxima do idiomatismo instrumental, emulando a sonoridade da guitarra de forma que aproxima a voz da instrumentalização, prática comum no jazz e em outros estilos de improvisação vocal. A transição entre a voz de cabeça e o falsete é uma característica marcante de sua performance, demonstrando flexibilidade vocal e técnica refinada, ao mesmo tempo em que contribui para a fluidez do fraseado musical.

Em relação às vogais, há um uso expressivo de vogais orais, destacando-se */u/* com 20 ocorrências, seguida de */a/* 15 vezes, */o/* 5 vezes e */i/* 4 vezes, que estruturam a melodia do *scatting*. Verifica-se ainda, a vogal nasal /â/, com 10 ocorrências.

Abaixo, tabela contendo os recursos utilizados por Jorge Vercillo em seu improviso na canção *Que Nem Maré*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Motivo	4
Ornamentação	1
Deslocamento	1
Repetição	6
Improvisação Escalar	1
Antecipação	1
Bordadura	1
Tensões	2
Nota Blues	1
Salto	1

Consoantes oclusivas /d/; /t/	19
Consoantes fricativas /v/; /f/	11
Consoante vibrante /r/	9
Consoante lateral /l/	2
Consoante nasal /n/	6
Vogais orais /u/; /a/; /o/; /i/	44
Vogal nasal /â/	10

# Que Nem Maré

Jorge Vercilo

2:33

$C\#7^{\flat 9}$   $F\#m7^{\text{add}9}$

tchu ru ru du vâ du vâ du du vâ du vâ du da—

3

$A/B$

— ra da daran daran Tchuru ru ru vai a la lou—

5

$B/A$   $G\#m7$

tchuru vai ou— vâ da vâ da— vâ da vâ da—

7

$B/C\#$   $C\#7^{\flat 9}$  2:49

— dudon fai a nou— fai a ná nou—

## Capítulo 14 - SAMBARANDA em *Capim* de Djavan (2015)

O **Sambaranda** é um sexteto vocal brasileiro fundado em 2015, reconhecido por sua abordagem inovadora na música vocal a capella, que incorpora elementos de improvisação. Idealizado e liderado pelo cantor, compositor e arranjador Rafael Carneiro, o grupo destaca-se pela capacidade de explorar as vozes como instrumentos musicais completos, desempenhando funções típicas de uma banda tradicional, como base rítmica, condução harmônica, grooves, riffs e contrapontos melódicos.

Com uma trajetória marcada por mudanças na formação até consolidar-se como um sexteto, o grupo gravou dois álbuns (*Delírios vol. 1*, 2016, e *Um Natal Meio Christmas*, 2017) e lançou três singles (*When I Fall in Love*, 2017; *Bananeira*, 2018; e *Vinho de Ponta/Ponta de Areia*, 2018). O Sambaranda também recebeu reconhecimento internacional, conquistando dois prêmios no CARA (Contemporary A Cappella Recording Award), realizado nos Estados Unidos: em 2015, pelo arranjo de *Wave* (Tom Jobim), e em 2017, pelo álbum *Delírios vol. 1*.

Na performance de *Capim* (2015), o grupo contava com Nani Valente (soprano), Penélope Celano (contralto), Fredson Torres (tenor), Cristiano Santos (tenor), Rafael Carneiro (barítono, responsável por arranjos e direção musical) e Diego de Jesus (baixo e percussão vocal). A liderança melódica alternava-se entre o tenor Cristiano e a soprano Nani, evidenciando o caráter dinâmico de suas interpretações.

Segundo Rafael Carneiro, o objetivo do Sambaranda é ir além do modelo tradicional de grupos vocais acompanhados por instrumentos, como Os Cariocas ou MPB-4, e criar um formato em que as vozes assumem integralmente os papéis de harmonia, melodia e ritmo. Essa abordagem técnica e estilística reforça a singularidade do grupo no cenário musical brasileiro e internacional.

Ficha técnica do fonograma *Capim* (2015):

- Gravado no Teatro do CEU Casa Blanca em São Paulo/SP

- Arranjo: Rafael Carneiro
- Vozes: Nani Valente, Penélope Celano, Cristiano Santos (improvisador), Fredson Torres, Rafael Carneiro e Diego de Jesus.

Durante o arranjo, no trecho improvisatório, as vozes de acompanhamento realizam células rítmicas do samba, como o “garfo” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) e suas variações, como colcheia pontuada-semicolcheia ou outros agrupamentos e subdivisões com semicolcheias, evidenciando esse estilo. Quando o espaço do improviso se abre, há uma guinada inusitada mudando o estilo do samba (em compasso 2/4) para o jazz (em compasso 5/8), numa clara alusão a um virtuosismo derivado da métrica do clássico de jazz *Take Five* (1959), de Paul Desmond. Tal mudança é evidenciada pela imitação que Diego performa com a voz do som do chimal no jazz, como parte da sessão rítmica, que inicialmente é o único acompanhamento do improviso. Em seu *scat*, Chris utiliza uma silabação anasalada de (*fã – vã – rã – vã*) que remete ao som dos instrumentos de sopro, como o sax ou o trombone.

A seguir, apresentamos análise e transcrição de alguns excertos do improviso. Na Figura 7, Chris inicia seu improviso com pequenos **motivos**, utilizando o recurso de **repetição e antecipação**, cantando Lá bemol uma terça menor sobre a 3<sup>o</sup> maior do acorde de Fmaj7 (**nota blues**). Esse é um recurso bastante comum no blues e no jazz. O improviso segue com a utilização das **tensões** de 9<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> em Sol menor como notas de **passagem** para atingir a nota alvo Ré em uma **improvisação escalar**.

The musical score for Example 73 is written for six parts: Soprano, Alto, Tenor, Chris, Baritone, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major/F minor) and the time signature is 8/8. The chords indicated above the staff are Fmaj7, Ab°, and Gm7. The Chris part is annotated with several musical concepts: 'REPETIÇÃO' (repetition) is shown in red below the first two measures; 'MOTIVO' (motif) and 'ANTECIPAÇÃO' (anticipation) are shown in blue above the first two measures; 'PASSAGEM' (passage) is shown in pink below the third measure; and 'IMPROVISAÇÃO ESCALAR' (scalar improvisation) is shown in green above the last two measures. The lyrics 'FA VA VA VA VA VA VA' and 'FA RA RA RA RA TE.' are written below the Chris staff. The Bass part has a rhythmic pattern of 'TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM'.

Exemplo Musical 73 – Notas melódicas de Antecipação e de Passagem em trecho de *Capim* (SAMBARANDA, 2015).

No exemplo musical 74, observa-se que Chris utiliza uma **suspensão** prolongando a nota Ré até o acorde C7 no compasso seguinte. Faz, então, uma **bordadura** entre a sétima abaixada (b7) e a sexta maior (6M) do acorde, prolongando a nota Sol até o próximo compasso em **retardo** sob o acorde de Fmaj7. No acorde de Ab°, ele ataca a tônica, sobe meio tom e, depois, utiliza **improvisação escalar**, com a escala de tons inteiros, resolvendo na nona.

2

4 C7 Fmaj7 Ab° Gm7

S.

A.

T.

Chris

BORDADURA RETARDO IMPROVISACÃO ESCALAR

SUSPENSÃO TENSÃO/NOTA BLUES

BAZ.

8.

TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

**Exemplo musical 74** – Notas melódicas do tipo Suspensão, Bordadura e Retardo e Improvisação Escalar e Tensões em trecho de *Capim* (SAMBARANDA, 2015).

No próximo exemplo, vemos Chris utilizando notas de **retardo**, **apojatura**, **bordadura** e **antecipação** (a nota Sib, que é a 3<sup>a</sup>m do acorde Gm7). O solista canta algo que remete à ideia de **pattern** em **improvisação escalar**, sobre a escala de Ab°. Há depois: sétima maior (7M), nona maior (9) e décima primeira (11), que são **tensões** características em improvisos do jazz.

8 C7 Fmaj7 3:49 Ab°

S. UH UH

A. UH UH

T. UH UH

Chris

FAN VA RA RA FUN DE RAN DE DU DA DA DO DA DA DA DA DA

B. TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

Annotations: RETARDO, APOJATURA, IMPROVISACÃO ESCALAR, BORDADURA, TENSÕES, ANTECIPAÇÃO, PATTERN.

**Exemplo musical 75** – Notas melódicas do tipo Retardo, Apojatura, Bordadura e Antecipação, Pattern e Tensões em trecho de *Capim* (SAMBARANDA, 2015).

No exemplo abaixo, há a utilização de notas de **tensão** 9M e 11, e uma **bordadura** sobre a terça menor do acorde Gm7, voltando depois para a nota Lá. Neste ponto, ele canta a 6M do acorde de C7, seguida de uma **bordadura** sobre a quinta justa do acorde, utilizando a nota Fá como **passagem** para atingir a nota alvo Mi, que é a 7M do acorde de Fmaj7. O BG harmônico canta as notas do acorde Gm7. Em C7, Penélope canta a 9m e Rafael a 6M, enquanto Diego canta primeiramente a tônica, soando então o acorde de C7(b9, 13).

11  $Gm^7$   $C^7$   $Fmaj^7$  3

S. UH UH UH

A. UH UH UH

T. UH UH UH

T. UH UH UH

BAR. UH UH UH

B. TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

TENSÕES BORDADURA PASSAGEM NOTA BLUES

DUN DA FA DA RA RA FA RO RAN DA FA IRON!

**Exemplo musical 76** – Notas melódicas do tipo Bordadura e de Passagem e Tensões 9/11/13/7M em trecho de *Capim* (SAMBARANDA, 2015).

Em todo o percurso do improviso de Chris, Diego (baixo) canta uma espécie de **ostinato** evidenciando o tempo 5 do compasso quinário, que põe em evidência o *turnaround* (harmonia cíclica), que é formado pela progressão I7M - biii° - iim7 - V7. Seu **ostinato** é composto pelas notas da tríade do acorde (1, 3 e 5) utilizando o procedimento de aproximação cromática. Essa é uma característica do *walking bass* no jazz. Diego integra a imitação vocal do chibal ao baixo harmônico durante todo o improviso. Assim, a função principal da seção rítmica acaba por ser fornecer uma “linha do tempo” para o solista interagir com ela e construir sua improvisação.

Na análise fonética do *scatting* de Cristiano Santos na performance do grupo Sambaranda para a música *Capim*, de Djavan, observa-se a predominância da consoante vibrante /r/, que aparece 22 vezes, configurando-se como elemento articulatório relevante na construção do fraseado. Entre as consoantes oclusivas,

destaca-se /d/ com 17 ocorrências, enquanto as consoantes fricativas /f/ e /v/, com 9 e 6 ocorrências respectivamente, adicionam diversidade sonora à execução. A consoante nasal /n/, presente 9 vezes, reforça a articulação melódica.

Quanto às vogais, há maior incidência de vogais orais, com destaque para /a/, que ocorre 30 vezes, seguida de /u/ com 6 ocorrências e /o/ com 3. Entre as vogais nasais, verifica-se a presença de /ã/ 12 vezes e /ê/ 5 vezes, conferindo características tímbricas específicas ao *scatting*. Essa distribuição evidencia a organização fonética do improviso de Cristiano Santos, refletindo um uso variado de articulações e timbres vocais.

Na performance de Cristiano Santos, integrante do grupo Sambaranda que realiza o *scatting* em *Capim*, a utilização de recursos vocais como soprosidade, vibrato e portamento confere à sua interpretação uma riqueza expressiva que se destaca na execução. Sua voz transita com fluidez entre diferentes registros, incluindo a voz de cabeça e o falsete, evidenciando flexibilidade vocal e uma técnica apurada. Um aspecto notável de sua performance é a apropriação do idiomatismo instrumental, no qual sua voz emula a sonoridade de um instrumento de sopro, particularmente o saxofone, criando uma intertextualidade sonora entre a voz instrumental e o grupo vocal acapella.

Abaixo, apresento a tabela com os recursos evidenciados no improviso de Cristiano Santos (Sambaranda) em *Capim*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Motivo	1
Antecipação	2
Nota Blues	2
Tensões	6
Passagem	3
Suspensão	1
Bordadura	4

<b>Improvisação Escalar</b>	3
<b>Retardo</b>	2
<b>Apojatura</b>	1
<b>Repetição</b>	1
Consoante vibrante /r/	22
Consoante oclusiva /d/	17
Consoantes fricativas /f/; /v/	15
Consoante nasal /n/	9
Vogais orais /a/; /u/; /o/	39
Vogais nasais /â/; /ê/	17

# CAPIM

VERSÃO SAMBARANDA.2015

DJAVAN

SOPRANO  
 ALTO  
 TENOR  
 TENOR  
 BARITONO  
 BASS

f maj7                      Ab<sup>o</sup>                      Gm7

3:35

FA VA VA\_\_ VA VA VA\_\_                      FA RA RA RA RA TE\_

TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

2

4 C7 Fmaj7 Ab° Gm7

S.

A.

T.

T. 

BAR.

B. 

8 C7 Fmaj7 3:49 Ab°

S. 

A. 

T. 

T. 

BAR. 

B.

11  $Gm^7$   $C^7$   $Fmaj^7$  3

S.  $UH$   $UH$   $UH$

A.  $UH$   $UH$   $UH$

T.  $UH$   $UH$   $UH$

T. DUN DA FA DA RA RA FA RO RAN DA FA RON

BAR.  $UH$   $UH$   $UH$

B. TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

## Capítulo 15 - XÊNIA FRANÇA em *Miragem* (2017/2019)

A cantora e compositora **Xênia França**, nascida em Candeia (BA) e criada em Camaçari (BA), mudou-se para São Paulo em 2004, onde iniciou sua carreira como modelo e estudou Comunicação Social. A partir de 2007, começou a se apresentar como cantora no grupo Capadoxe. Em 2010, participou de faixas com Rael e Emicida e, em 2011, integrou a big band Aláfia como vocalista.

Em 2013, a Aláfia lançou seu primeiro CD, com destaque para a música "Ela é favela", de sua autoria. Em 2016, Xênia lançou o single "Breu" e participou do CD de Liniker. Em 2017, lançou seu primeiro álbum solo, *Xenia*, patrocinado pelo projeto Natura Musical, com destaque para a regravação de "Respeitem meus cabelos, brancos" e a música "Pra que me chamas". No mesmo ano, a Aláfia lançou o CD *SP não é sopa*.

A cantora se apresentou ao lado de grandes nomes como Elza Soares, Maria Bethânia e Criolo, e em 2018, prestou homenagem a Luiz Melodia no "Prêmio da Música Brasileira". Em 2019, participou do show de Seal no "Rock in Rio". Em 2020, participou do álbum *Acorda amor*, ao lado de Liniker, Maria Gadú e outras artistas.

Em 2022, lançou o álbum *Em nome da estrela*, com faixas autorais e regravações de Djavan e Gilberto Gil. Em 2023, venceu o Grammy Latino na categoria "Melhor Álbum de Pop Contemporâneo em Língua Portuguesa" com este álbum.

Ficha técnica do fonograma *Miragem (Sem Razão)* (2017/2018):

- Gravada em 2018 para o projeto *Colors*
- Músicos: Fábio Leandro (teclado), Vitor Cabral (bateria), Pipo Pegoraro (guitarra e MPC), Ricardo Braga (percussão), Robinho Tavares (baixo)

Apresento a seguir o *scatting* de Xênia França na canção *Miragem (Sem Razão)*:

Xênia inicia seu improviso com pausa, realizando em seguida o efeito de **Apojatura** com as notas Mi-Ré e Sol-Fá. No compasso 4, utiliza a **improvisação escalar** descendente com as notas Sol-Fá-Mi-Ré e novamente o efeito de **Apojatura** nas notas Sol-Fá, se valendo também do recurso de **repetição** das notas.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a 2:03 time signature. The key signature is Am7. The lyrics are: "di an du dei dara ran dererum dai an du". The notation includes several annotations: a yellow box labeled "APOJATURA" under the notes "di an"; a green box labeled "IMPROVISAÇÃO ESCALAR" under the notes "dara ran"; a red box labeled "REPETIÇÃO" under the notes "dererum"; and another yellow box labeled "APOJATURA" under the notes "dai an". There are also triplets indicated over the notes "dara ran" and "dai an".

**Exemplo musical 77** – Nota melódica do tipo Apojetura, Improvisação Escalar e Repetição em trecho de *Miragem* (FRANÇA, 2018).

Ela utiliza da **bordadura** pra atingir a nota Mi como repouso no compasso 3. Em seguida, a partir da nota de repouso, realiza a **improvisação escalar** descendente Mi-Ré-Do-Si, seguida de pausas.

The image shows a musical staff in 4/4 time. The lyrics are: "dai un an han hum dun dai". The notation includes a red box labeled "BORDADURA" under the notes "dai un an han"; a green box labeled "IMPROVISAÇÃO ESCALAR" under the notes "hum"; and a triplet of notes "dun dai" at the end of the phrase.

**Exemplo musical 78** – Nota melódica do tipo Bordadura e Improvisação Escalar em trecho de *Miragem* (FRANÇA, 2018).

Xênia inicia o compasso 5 cantando a **nota blues** Sol sustenido (7ª Maior) sobre o acorde Am7, prossegue com a **bordadura** Mi-Fá-Mi, uma **ornamentação** sobre a nota Ré em fusas e semicolcheia (Ré-Do-Si-Do-Ré). Faz outra **bordadura** no compasso 6 com as notas Mi-Ré-Mi, seguida da **apojatura** Mi-Sol-Fá.

**Exemplo musical 79** – Nota Blues, Ornamentação, notas melódicas do tipo Bordadura e Apojatura em trecho de *Miragem* (FRANÇA, 2018).

Xênia finaliza seu solo novamente cantando a nota Sol sustenido sobrepondo a 7ª menor do acorde Am7 (**nota blues**) convergindo para a nota Mi em **repetição**, que se evidencia em todo o discurso musical como a nota alvo de seu improviso.

**Exemplo musical 80** – Nota Blues e Repetição em trecho de *Miragem* (FRANÇA, 2018).

Na análise fonética do *scatting* de Xênia França na música *Miragem*, observa-se a predominância da consoante oclusiva /d/, que ocorre 18 vezes, indicando sua relevância na articulação rítmica da performance. A consoante vibrante /r/ aparece 6 vezes, complementando a diversidade sonora. Entre as consoantes nasais, /n/ ocorre 11 vezes, enquanto /m/ aparece 2 vezes, contribuindo para a fluidez do fraseado.

Quanto às vogais, há uma predominância das vogais orais, com destaque para /a/, que ocorre 14 vezes, seguida de /i/ com 12 ocorrências e /u/ com 7. As vogais nasais /â/ e /ê/ aparecem 6 e 4 vezes, respectivamente, trazendo nuances tímbricas à execução vocal. Essa distribuição evidencia a escolha de articulações que enriquecem a textura sonora do *scatting* de Xênia França.

Na performance de Xênia França em *Miragem*, a utilização de vibrato e portamento confere à sua voz uma expressividade singular, capaz de destacar nuances emocionais e interpretar a canção com grande profundidade. A soprosidade, elemento recorrente em sua técnica vocal, contribui para um caráter intimista e introspectivo, criando uma atmosfera de proximidade com o ouvinte. Essa qualidade vocal, aliada à habilidade de transitar com fluidez entre diferentes registros, permite a Xênia explorar uma gama de sentimentos complexos e sutis, ressoando com a essência da composição.

Abaixo, tabela com os recursos utilizados por Xênia em seu improviso na canção *Miragem*:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
<b>Apojatura</b>	3
<b>Improvisação Escalar</b>	2
<b>Repetição</b>	2
<b>Bordadura</b>	3
<b>Nota Blues</b>	2
<b>Ornamentação</b>	1
Consoante oclusiva /d/	18
Consoante vibrante /r/	6
Consoantes nasais /n/; /m/	13
Vogais orais /a/; /i/	26
Vogais nasais /â/; /ê/	10

# Miragem (Sem razão)

Xênia França

♩ = 63

2:03 *Am*<sup>7</sup>

di an du dei— dara ran dererum dai an— du

dai un an han— hum— dun dai

an dundei a dadarada ra— ná n'nê i— ih ih

dun da i— da di i— 2:29

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese examinou a tradição brasileira de *scatting*, uma prática que, desde pelo menos 1959, adapta a técnica de improvisação vocal baseada em silabação do *scat singing* norte-americano, consolidando-se no cenário musical brasileiro com características próprias. No Brasil, o *scatting* integra elementos da música popular brasileira, como ritmos sincopados e melodias ornamentadas, configurando-se como uma prática que dialoga tanto com a improvisação instrumental quanto com o conceito de voz instrumental. Essa abordagem destaca a voz não apenas como um meio de expressão melódica, mas como um recurso criativo que emula possibilidades idiomáticas de instrumentos musicais, ampliando sua função no contexto performático.

O *scatting brasileiro* emergiu em um contexto de interação cultural fomentado pela "Política da Boa Vizinhança", que intensificou os contatos entre o jazz norte-americano e a música brasileira. Esse diálogo se fortaleceu em espaços como o Beco das Garrafas, onde estilos como o sambajazz e a bossa nova foram moldados por cantores como Leny Andrade, Wilson Simonal e Alaíde Costa. Nesse cenário, o *scatting* assumiu um papel central, aproximando os cantores dos instrumentistas e valorizando a voz como um recurso expressivo que transcende sua função tradicional.

Ao contrário do surgimento acidental do *scat singing* nos Estados Unidos, o *scatting* brasileiro foi gradualmente incorporado ao repertório de intérpretes, refletindo tanto influências globais quanto a riqueza estética da música popular local. Essa prática se enraíza na conexão entre o samba e o jazz, ambos marcados por raízes afro-religiosas e processos de resistência cultural que moldaram suas identidades musicais. Essas origens partilhadas explicam a forte presença de cantores negros na improvisação vocal brasileira, reafirmando as raízes afrodiaspóricas dessa tradição.

Metodologicamente, a análise de 14 estudos de caso identificou 24 termos musicais mais recorrentes no *scatting* brasileiro, além das escolhas idiomáticas em consoantes e vogais, como mostra a tabela a seguir. Os resultados evidenciam a adaptação e o desenvolvimento do *scatting* dentro da música popular brasileira, consolidando-o como uma prática criativa que reflete as interações entre música,

identidade, ancestralidade e a inovação proporcionada pelo conceito de voz instrumental.

Dessa forma, temos o seguinte panorama de recursos utilizados no *scatting* brasileiro, a partir dos estudos de caso analisados nesta pesquisa:

RECURSOS	OCORRÊNCIA
Antecipação	24
Apojatura	10
Arpejo	33
Bend	1
Blue Note	2
Bordadura	49
Citação	5
Clichê	1
Deslocamento	7
Dupla Bordadura	2
Escapada	3
Improvisação Escalar	25
Lick	1
Motivo	29
Notas Blues	23
Ornamentação	7
Ostinato	1
Passagem	14
Pattern	9
Repetição	55
Retardo	5
Rudimentos	2
Salto	9
Suspensão	1
Tensões	25
Trading	1
Consoante lateral /l/	64
Consoantes fricativas /f/; /v/; /s/; /z/	96

Consoantes nasais /m/; /n/	273
Consoantes oclusivas /b/; /d/; /p/; /g/; /t/	967
Consoantes vibrantes /r/; /j/	64
Vogais nasais /â/; /ê/; /ã/	142
Vogais orais /a/; /e/; /i/; /o/; /u/	1541

A partir dos dados obtidos nas análises dos estudos de caso, é possível destacar alguns recursos musicais e fonéticos predominantes no *scatting* brasileiro. Em termos musicais, observamos uma frequência significativa de certos elementos de improvisação, como a **repetição**, que ocorreu 55 vezes, seguida pela utilização da nota melódica do tipo **bordadura**, registrada 49 vezes. O **arpejo** foi empregado 33 vezes, enquanto os **motivos** apareceram 29 vezes, refletindo a construção de frases melódicas baseadas em padrões. Além disso, as **tensões** harmônicas do tipo 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> também foram utilizadas 29 vezes, o que evidencia uma busca por sonoridades mais complexas e expansivas no improviso. A **improvisação escalar** foi observada em 25 situações, mostrando uma abordagem mais linear na construção melódica, enquanto a nota melódica do tipo **antecipação**, presente 24 vezes, indica uma técnica de preparação melódico-harmônica dentro da frase. Por fim, as **notas blues** (com ênfase nas 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> abaixadas em meio tom, ou 7<sup>a</sup> evidenciadas) também marcaram presença significativa, ocorrendo 23 vezes.

No âmbito fonético, destacam-se as consoantes oclusivas, que foram identificadas 967 vezes nos improvisos, evidenciando o uso de articulações mais marcadas e que estabelecem um caráter percussivo na estrutura do *scatting* brasileiro. Além disso, as vogais orais aparecem 1541 vezes, o que sugere uma preferência por sons abertos e mais expansivos na construção das improvisações vocais. Esses dados revelam não apenas a técnica e a estética vocal dos cantores, mas também as características distintivas do *scatting* brasileiro, refletindo sua interação com as linguagens da música popular brasileira e as influências do jazz.

Os dados obtidos por meio dos estudos de caso também permitiram identificar os recursos musicais e fonéticos de menor incidência. Entre eles, destacam-se: **trading**, **suspensão**, **ostinato**, **lick**, **clichê** e **bend** (todos com apenas uma

ocorrência); **rudimentos** e **blue note** (com duas ocorrências cada); e **escapada** (com três ocorrências). No que diz respeito aos fonemas, as consoantes laterais e vibrantes aparecem 64 vezes cada, enquanto as vogais nasais totalizam 142 ocorrências.

Em suma, a análise do *scatting* brasileiro, por meio dos estudos de caso e das metodologias aplicadas, revela uma prática vocal rica, profundamente conectada às raízes afrobrasileiras e à tradição do jazz. Ao examinar os recursos musicais e fonéticos, notamos a presença de elementos que refletem a fusão de técnicas de improvisação típicas de ambos os gêneros, como a exploração de **tensões** harmônicas, **arpejos**, **bordaduras**, e a utilização expressiva das consoantes e vogais. O mapeamento desses recursos, somado à análise detalhada da construção sonora e estética do *scatting* no Brasil, permite compreender não apenas as escolhas individuais de cada intérprete, mas também os contornos mais amplos dessa prática dentro da música popular brasileira. O *scatting*, ao se afirmar como uma linguagem de improvisação vocal, não só preserva elementos da música afrodiaspórica, como também se reinventa constantemente, criando novas formas de expressão e consolidando uma identidade sonora que dialoga com as influências de diferentes contextos culturais.

Portanto, este estudo buscou compreender a complexidade do *scatting* no Brasil, destacando sua importância como prática musical e cultural. Além disso, o caminho percorrido nesta pesquisa prepara o terreno para uma abordagem pedagógica voltada para o ensino do *scatting*, propondo um olhar aprofundado e sistemático que pode orientar estudos futuros no desenvolvimento dessa técnica no contexto da música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Cléber José Bernardes. **Paulo Moura e a bossa nova instrumental: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)**. Tese (Doutorado em Música) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2019.

ANDRADE, Leny. **Leny Andrade - Influencia Do Jazz**. 2013. (3m16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zYsn6eZokh4>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BASTOS, M. B.; PIEDADE, A. T. C. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BORÉM, Fausto. (2016) **MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image interrelations in music videos**. Musica Theorica, v.1, p.1.

BORÉM, Fausto. (2024) **Extraction, analysis, and application of quantitative data in the mAVAm** (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music). Belo Horizonte, Brazil: UFMG, p.1-8. (Research Project approved by CAPES-Print to be developed at Schulich School of Music, McGill University).

CASA da TIA CIATA. Quem foi Tia Ciata. Rio de Janeiro: Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata, [2007]. Disponível em: Acesso em: 07 dez. 2020.

COKER, Jerry. **The Complete Method for Improvisation**. Lebanon, IN: Alfred Publishing Company, 1997.

COKER, Jerry, CASALE, Jimmy, CAMPBELL, Gary & GREENE, Jerry. **Patterns for jazz**. 3. ed. Indiana: Studio P/R, Inc., 1970.

CROOK, Hal. **How to Improvise – An Approach to Practicing Improvisation**. Rottenberg: Advance Music, 2002.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: Acesso em 25 de outubro de 2024.

EDWARDS, Brent Hayes. **Louis Armstrong and the Syntax of Scat**. Critical Inquiry, Chicago, v. 28, n. 3, p. 618-649, 2002.

FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma história tropical**. Dissertação de Mestrado. Niterói (RJ): Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História UFF, 2007.

FILHO, Walter Nery. **O estilo de improvisação do guitarrista Kurt Rosenwinkel: uma análise do solo sobre a canção “How Deep is the Ocean”**. 2013.

GERARD, Charley. **Sonny Rollins – Jazz Masters Collection**. New York, NY: Amsco Publications, 1988.

HATCH, Mary Jo. **Explorando os espaços vazios: Jazz e estrutura organizacional**. Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 42. p. 19-35, 2002.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William F. **Lady sings the blues: uma autobiografia**. 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

LEPRI, Natália Lacueva. **A voz instrumental na música popular brasileira: o idiomatismo instrumental na performance vocal**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2023.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Pentaluna, CA: Sher Music CO., 1996.

LIEBMAN, David. **A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody**. Rottenberg: Advance Music, 1991.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

NADER, Glaw. **A improvisação vocal na Copacabana de 50 a 70**. Dissertação de Mestrado em Música. Belo Horizonte. UFMG, 2020.

NESTROVSKI, Livia Scarinci. **Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)**. Dissertação de Mestrado em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UniRio, 2013.

POMPEU, Maria Elisa Xavier de Miranda. **Canto Popular e significação: uma proposta de análise do canto de Gal Costa no disco *Fa-tal – Gal a todo vapor***. UNICAMP, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

SILVA, Ilessi Souza da. **A silabação no canto popular brasileiro: Caminhos para uma improvisação vocal original**. Anais do VI SIMPOM, 2020. p. 593-604.

SMITH, Chris. A Sense of the Possible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance. In.: **In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation**. Bruno Nettl e Melinda Russell (Org.). Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.

STOLOFF, Bob. **Scat!:** vocal improvisation techniques. New York: Music Sales, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (org). **A palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ULHOA, Martha Tupinambá de. **Métrica derramada**: prosódia musical na canção brasileira popular. Rio de Janeiro: Revista Brasileira, n. 2., mai. 1999.

VAUGHAN, Sarah; SIMONAL, Wilson. **Sarah Vaughan & Wilson Simonal - tv tupi 20/09/1970**. 2016. (22m48s). Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_XT40GoB9Jo](https://www.youtube.com/watch?v=_XT40GoB9Jo)>. Acesso em: 07 dez. 2020.

VENTURA, Michael. **Hear that long snake moan**. In: VENTURA, Michael. Shadow dance in the USA. New York: TarcherPerigee, 1985.