

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

Glawcer Nader Saraiva Ferreira Félix

A IMPROVISACÃO VOCAL
NA COPACABANA DOS ANOS 50 A 70

BELO HORIZONTE

2020

Glawcer Nader Saraiva Ferreira Félix

**A IMPROVISAÇÃO VOCAL
NA COPACABANA DOS ANOS 50 A 70**

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

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte
2020

F316i Félix, Glawcer Nader Saraiva Ferreira.

A improvisação vocal na Copacabana dos anos 50 a 70 [manuscrito] / Glawcer Nader Saraiva Ferreira. –
2020.

110 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Tese. 2. Performance musical. 3. Improvisação (Música). 4. Música vocal - Rio de Janeiro. 5. Jazz - Rio de Janeiro. I. Rodrigues, Mauro, 1956-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Glawcer Nader Saraiva Ferreira Felix**, em 06 de novembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Clara Sandroni
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Heloísa Faria Braga Feichas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Cleber José Bernardes Alves
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 14/11/2020, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Jose Bernardes Alves, Professor do Magistério Superior**, em 18/11/2020, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisia Faria Braga Feichas, Professora do Magistério Superior**, em 20/11/2020, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

https://sei.ufmg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=405839&infra_sistema=1000... 1/2



Documento assinado eletronicamente por **Clara Sandroni, Chefe**, em 24/11/2020, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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, informando o código verificador **0364087** e o código CRC **908AA07D**.

*Dedico este trabalho aos meus pais:
Edmar Antônio Saraiva (in memoriam) e
Ivete Moreira das Chagas, causa da minha
existência e iniciação nos caminhos da
Música.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida que me permitiu viver esse momento.

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Mauro Rodrigues, pela generosidade e disposição sempre presentes, e, também por suas preciosas sugestões.

À Capes pelo apoio financeiro durante todo o período do Mestrado.

Agradeço os apontamentos de Cléber Alves e Heloísa Feichas realizados no momento da qualificação. As sugestões e a leitura acurada de ambos muito contribuíram para o desenvolvimento da dissertação.

Aos membros da banca, Clara Sandroni, Cléber Alves e Heloisa Feichas, por me ajudarem a olhar este trabalho por outros ângulos.

Um agradecimento especial aos professores Fausto Borém e André Cavazotti pela amizade e generosidade nas longas e ricas conversas, que tanto contribuíram para este trabalho e para a musicista que sou hoje.

Agradeço à minha família, em especial à minha filha Bárbara Nader pelas incontáveis horas ouvindo e lendo sobre este trabalho.

Muito obrigada Samy, querido, por todas as nossas longas e produtivas conversas. Pela irmandade e por sonhar junto.

Aos amigos, de perto e de longe, sempre presentes de alguma forma, me apoiando e vibrando a cada conquista nesse processo. Especialmente os queridos: Clara Borém, Isabela Gusmão, Mere Soares, Ana Luísa Mayrink, Larissa Horta, Julie Amaral, Joel Pereira e Fabio Silva. Vocês moram no meu coração.

Ao querido Lucas Silva, pelo empenho e disposição na formatação deste trabalho.

Agradeço também ao colegiado do Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, por toda informação, ajuda e disposição. Alan e Geralda, vocês são ótimos!

Por fim, agradeço ao Samuel, pelo porto seguro, mesmo quando o trabalho o leva para bem longe. Muito obrigada por todo incentivo e companheirismo. Por acreditar nos meus processos e me apoiar em minhas escolhas.

“O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”.

Clifford Geertz. *A interpretação das culturas*.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo a pesquisa e análise histórico-musical dos processos através dos quais a improvisação vocal de aspecto jazzístico, no recorte temporal a que se dedica este trabalho, se deu no Brasil. Após uma contextualização sobre as relações entre música instrumental e música cantada no jazz, passamos para o percurso da improvisação vocal no Brasil, a partir de NESTROVISKI (2013). No aprofundamento sobre a improvisação, onde a música se articula intimamente com o conceito de linguagem, utilizamos como base os estudos de MONSON (1996), abordando como os elementos do jazz foram incorporados à improvisação em música popular brasileira, além do contexto histórico-social que os aproxima; a origem afro religiosa dos estilos aqui relacionados, VENTURA (1985) e SANDRONI (2001). Por fim, passamos a transcrição dos excertos das performances *Fim de caso* (Dolores Duran, 1958); *Influência do jazz* (Leny Andrade, 1963); *Time after time* (Wilson Simonal e Sarah Vaughan, 1970); *Rosa Morena* (Elis Regina e Wilson Simonal, 1971) e *Falsa Baiana* (Gal Costa, 1971) e às suas respectivas análises musicais, feitas a partir dos conceitos de ALMADA (2000) e COKER, CASALE, CAMPBELL & GREENE (1970). Constatamos uma influência jazzística bastante significativa sobre o improviso vocal na música brasileira performada entre os anos 50 a 70 em Copacabana. E ainda que aqui, o improviso vocal nos moldes do scat singing não tenha se dado de forma totalmente natural, tal improvisação encontrou performers à altura que se dedicaram a difundir o estilo friccionando o samba e o jazz, numa junção sólida e coesa.

Palavras-chave: improvisação; improvisação vocal; MPB; canto popular; música popular; técnica vocal; Sambajazz; Bossa Nova; Jazz; música e linguagem; scat singing; Dolores Duran; Elis Regina; Wilson Simonal; Leny Andrade; Gal Costa.

ABSTRACT

This study aims to research and analyze historical-musical processes through which jazz improvisational vocal improvisation, in the time frame to which this work is dedicated, took place in Brazil. After a contextualization on the relations between instrumental music and music sung in jazz, from NESTROVISKI (2013), improvisation; where music is intimately articulated with the concept of language, using MONSON's (1996) studies as a basis, we approach how the elements of jazz were incorporated into improvisation in Brazilian popular music, in addition to the historical-social context that brings them together; the Afro religious origin of the styles listed here, VENTURA (1985) and SANDRONI (2001). Finally, we pass the transcription of the excerpts of the performances *Fim de caso* (Dolores Duran, 1958); *Influência do Jazz* (Leny Andrade, 1963); *Time after Time* (Wilson Simonal and Sarah Vaughan, 1970); *Rosa Morena* (Elis Regina and Wilson Simonal, 1971) and *Falsa Baiana* (Gal Costa, 1971) and their respective musical analyzes, based on the concepts of ALMADA (2000) and COKER, CASALE, CAMPBELL & GREENE (1970). We found a very significant jazz influence on vocal improvisation in Brazilian music performed between the 50s and 70s in Copacabana. And even though here, vocal improvisation along the lines of scat singing did not take place in a totally natural way, such improvisation found performers who were dedicated to spreading the style by rubbing samba and jazz, in a solid and cohesive junction.

Keywords: improvisation; vocal improvisation; MPB; popular music; vocal technique; Sambajazz; Bossa nova; Jazz; music and language; scat singing; Dolores Duran; Elis Regina; Wilson Simonal; Leny Andrade; Gal Costa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Exemplo musical 1 - Bordadura e notas alvo em trecho de Fim de Caso	57
Exemplo musical 2 - Pattern, bordadura e notas alvo em trecho de Fim de Caso	57
Exemplo musical 3 - Bordadura, nota alvo, e motivo reduzido em trecho de Fim de Caso	58
Exemplo musical 4 - Bordadura e pattern descendente em trecho de Fim de Caso .	58
Exemplo musical 5 - Bordadura e lick em trecho de Fim de Caso	59
Exemplo musical 6 - Pattern ascendente em trecho de Fim de Caso	59
Exemplo musical 7 - Introdução de Influência do Jazz.....	60
Exemplo musical 8 - Arpejo e bordadura em trecho de Influência do Jazz	61
Exemplo musical 9 - Bordadura e 7ªmenor em trecho de Influência do Jazz.....	61
Exemplo musical 10 - 7ªs menores e pattern ascendente em trecho de Influência do Jazz.....	62
Exemplo musical 11 - Arpejo e deslocamento ritmico em trecho de Influência do Jazz	62
Exemplo musical 12 - Deslocamento ritmico em trecho de Influência do Jazz	63
Exemplo musical 13 - Pentatônica em trecho de Influência do Jazz.....	63
Exemplo musical 14 - Pattern em trecho de Influência do Jazz	63
Exemplo musical 15 - Bordadura e pentatônica em trecho de Time after Time	64
Exemplo musical 16 - Arpejo, bordadura, antecipação, nota de passagem e pattern trecho de Time after time.....	65
Exemplo musical 17 - Antecipação, tercina e terças trecho de Time after time	65
Exemplo musical 18 - Bordadura, arpejo e clichê em trecho de Time after time.....	66
Exemplo musical 19 - Bend, citação e 3ªs trecho de Time after time	66
Exemplo musical 20 - Bordadura e nota de passagem em trecho de Time after time	67
Exemplo musical 21 - Jogo de 8ªs, citação, arpejo e bordadura em trecho de Time after time	67
Exemplo musical 22 - Ostinato trecho de Time after time	68
Exemplo musical 23 - Imitação entre as vozes de Wilson Simonal e Elis Regina em trecho de Rosa Morena	69
Exemplo musical 24 - Repetição em movimento contrário com notação diferente entre as vozes de Elis e Simonal em trecho de Rosa Morena	70

Exemplo musical 25 - Frase em uníssono na parte B da canção. Trecho de Rosa Morena	70
Exemplo musical 26 - Pergunta e resposta entre as vozes. Trecho de Rosa Morena	71
Exemplo musical 27 - Ideia de cânone, iniciando-se pela voz de Elis. Trecho de Rosa Morena	71
Exemplo musical 28 - Conversa – repetição, alteração da acentuação rítmica e flexibilização da letra	71
Exemplo musical 29 - Conversa – flexibilização da letra em trecho de Rosa Morena	72
Exemplo musical 30 - Alteração do ritmo e acentuação da frase em trecho de Rosa Morena	72
Exemplo musical 31 - Notas (b5) passando a 7ª menor e 7ª. Menor passando a 9ª. Menor (b9); notas da escala penta menor blues. Trecho de Rosa Morena.....	73
Exemplo musical 32 - Ostinato do agogô e flexibilização da letra em trecho de Rosa Morena	73
Exemplo musical 33 - Uso de 6 notas sobre a divisão quaternária; ostinato do tamborim. Trecho de Rosa Morena	74
Exemplo musical 34 - 3as. menores na melodia, sobre as 3as maiores na harmonia; ostinato do tamborim. Trecho de Rosa Morena	74
Exemplo musical 35 - Transcrição do trecho final de Rosa Morena.....	75
Exemplo musical 36 - Bordadura e bemol 5 em trecho de Falsa Baiana	77
Exemplo musical 37 - Trecho de Falsa Baiana	78
Exemplo musical 38 - Trecho de Falsa Baiana	78
Exemplo musical 39 - Rudimentos em trecho de Falsa Baiana	79
Exemplo musical 40 - Pattern, citação e bordadura em trecho de Falsa Baiana	80
Exemplo musical 41 - Silabação no tema em trecho de Falsa Baiana	80

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA INSTRUMENTAL E MÚSICA CANTADA NO JAZZ	17
2.1 Scat singing	17
2.2 O <i>scat singing</i> no contexto brasileiro.....	20
2.3 A origem afro religiosa do jazz e do samba.....	22
3 A IMPROVISAÇÃO	28
3.1 Nachmanovitch e a inspiração na Improvisação	28
3.2 Música e Linguagem	30
4 A IMPROVISAÇÃO VOCAL NO BRASIL	40
4.1 “Point” Beco das Garrafas	41
4.2 A música híbrida no Brasil.....	44
5 DOLORES, LENY, ELIS, SIMONAL E GAL	48
6 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	55
6.1 Dolores Duran em <i>Fim de Caso</i> (1959).....	57
6.2 Leny Andrade em <i>Influência do Jazz</i> (1963).....	60
6.3 Sarah Vaughan e Wilson Simonal em <i>Time after Time</i> (1970).....	64
6.4 Elis Regina e Wilson Simonal em <i>Rosa Morena</i> (1971).....	69
6.5 Gal Costa em <i>Falsa Baiana</i> (1971)	77
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	88

1 INTRODUÇÃO

Trago comigo, uma série de motivações que me levaram ao desenvolvimento deste trabalho. A convivência no meio musical, com instrumentistas e cantores, no âmbito do jazz foi definitivamente uma das mais fortes motivações. Percebo uma recorrente desvalorização dos cantores, geralmente justificada por alguma “incapacidade técnica de improvisar”, que acarreta numa avaliação negativa do trabalho do cantor, atingindo esta classe ainda de forma pungente; gerando perguntas importantes, que motivaram os problemas-chave desta dissertação: O que é a improvisação vocal? Como esta se dá no contexto da música popular nacional? Quais os seus aspectos técnicos? Seu contexto histórico? Onde e como ela se faz presente? O trabalho pretende que ao final não só hajam respostas para essas perguntas como elas nos levem a uma valorização mais efetiva do profissional cantor no meio musical.

Para tratar do assunto improvisação vocal (aqui trataremos da improvisação vocal na bossa nova e no sambajazz), é necessário remontarmos a seu principal antecedente, a improvisação vocal no jazz americano (o *scat singing*) e às relações entre a música instrumental e a cantada. Improvisação no jazz significa, basicamente, a criação do solista sobre uma estrutura anterior, geralmente uma melodia acompanhada de uma progressão harmônica, que pode desenvolver-se de diversas maneiras, a partir de processos diferentes, com intenções distintas. Tais variações dependem do solista. 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.¹ (SMITH; 1998 p.286)

¹ “... 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,

Segundo Monson (1996), além dos processos através dos quais a improvisação se dá, outro aspecto importante a ser analisado é a intenção, ou seja, aquilo que o improvisador quis passar com a performance; comumente chamado em inglês de "to say something" (Saying Something, 1996). Já nesse âmbito, a seleção é dada por meio das interações (entre músicos, entre músicos e platéia, etc.), do contexto cultural, da época e do ambiente da performance. A improvisação vocal estabelece uma relação inicialmente de congruência e dependência com a instrumental, se dando através da "imitação" de sons instrumentais (geralmente de sopro) pelos cantores a partir de suas técnicas e linguagens. Isto é bastante evidenciado pelos cantores americanos que também eram instrumentistas, como: Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Chet Baker, Sarah Vaughan, Nat King Cole, Nina Simone, George Benson, John Pizzarelli e Carmen McRae, por exemplo. Ressalta-se também que desde os princípios do jazz cantado, o improviso vocal, na forma de *scat singing*, já se fazia presente.

No cenário brasileiro, o jazz tornou-se influência em estilos como o samba e a bossa nova por meio de um processo de fricção de musicalidades, conceito que explicaremos no capítulo 3. Este "produziu" estilos como o *sambajazz* e se revelou na música criada e reproduzida na época, somando a esta componentes como a improvisação, as big-bands, formas diferentes, arranjos "jazzísticos" de samba e vice-versa.

Para o contexto do jazz na música brasileira e a sua influência sobre ela, foi essencial a existência do Beco das Garrafas², local no Rio de Janeiro onde, nas numerosas boates nas décadas de 1950 e 1960, os músicos influenciados pelo jazz americano se punham a performar e improvisar, vorazmente. Estes músicos no entanto, não reconheciam a importância da música cantada e apelidavam, pejorativamente, os cantores que se dedicavam somente à canção de "canários"³.

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)

² Conjunto de boates, localizado em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, que nos anos 50 e 60 se tornou point histórico-cultural de grande relevância para o desenvolvimento da improvisação na música brasileira. (ver capítulo 3).

³ Termo utilizado por Roberto Menescal durante entrevista concedida à Lívia Nestrovski em ocasião de sua dissertação, em 25 de abril de 2012, no Zaga Estúdios, em Ipanema.

Contudo, a existência de instrumentistas que também eram cantores e vice-versa, ou com exímia habilidade de improvisar vocalmente, tais como: Dolores Duran, Leny Andrade, Elis Regina, Johnny Alf, Wilson Simonal, Jorge Bem entre outros, modificou a dinâmica da música por lá performada, dando início às formações com cantores e trios ou cantores e quartetos (NESTROVSKI, 2013).

Partindo-se então desse ponto da improvisação vocal, podemos destacar os aspectos mais relevantes e entender sua importância. Ademais, as inúmeras possibilidades de construir-se a improvisação vocal, num universo amplo como a língua portuguesa e utilizando-se dos elementos à mercê no estilo jazzístico e brasileiro, torna-a ainda mais abrangente e cheia de possibilidades, como um prisma de possíveis sons e variações, dentro da performance.

A riqueza da utilização da letra e/ou da fala como principal condutora da improvisação vocal não está somente na métrica, no padrão ou fraseado rítmico, ou conteúdo poético e literário em si, mas também e muitas vezes, principalmente, na sonoridade dessas palavras e do modo de dizê-las. (SILVA. Estilos de improvisação vocal no Brasil: estudo de caso, 2017)

Em um momento de forte influência norte-americana, dada pelo contexto histórico pós-Segunda Guerra, “Política da Boa Vizinhança”, etc. com o jazz se fazendo onipresente nas rádios brasileiras, foi que as relações e produtos destas relações (música brasileira-jazz), foram compostas e/ou performadas. As obras e performances que aqui analisaremos (repletas de improvisação vocal, primariamente bastante semelhante à norte-americana mas posteriormente distinguindo-se e tornando-se mais brasileira), despontaram alguns dos artistas que tomaremos como referência: Dolores Duran, Leny Andrade, Elis Regina, Wilson Simonal e Gal Costa. Influenciados pela música e improviso americanos, mas trazendo consigo elementos artísticos e estilísticos extremamente brasileiros.

No Capítulo 1 *A relação entre música instrumental e música cantada no jazz*, trataremos das semelhanças e diferenças entre a música instrumental e cantada no ambiente do jazz, apresentando o contexto de surgimento de uma através da outra e as relações musicais coexistentes. Passaremos então a uma contextualização sobre a origem afro religiosa da música americana, que explica sua culminância nos estilos híbridos e a naturalidade dos traços remanescentes. Após isso, no Capítulo 2 A

Improvisação, trataremos do tema historicamente e o relacionaremos com outros conceitos musicais e extramusicais, como por exemplo a relação entre música e linguagem proposta por Monson (1996) em seu livro *Saying Something*. No Capítulo 3 *A improvisação vocal no Brasil*, é feita uma análise a cerca da improvisação no cenário nacional focando em suas configurações específicas, através de uma perspectiva diacrônica. Para tanto, passamos por uma breve contextualização sobre o Beco das Garrafas, local importante para o surgimento de tal cenário. No Capítulo 4 *Dolores, Leny, Elis, Simonal e Gal*, introduziremos de forma breve os artistas cujas performances serão aqui analisadas. Por último, no Capítulo 5 *Transcrições e Análises*, apresentaremos excertos dos improvisos de Dolores Duran em *Fim de caso* (1958), Leny Andrade em *Influência do Jazz* (1963), Wilson Simonal e Sarah Vaughan em *Time After Time* (1970), Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena* (1971) finalizando com Gal Costa em *Falsa Baiana* (1971). A partir dos excertos, são apresentadas as análises musicais.

O trabalho se deu através de pesquisa bibliográfica, utilizando de materiais-base já existentes para montar a abordagem diacrônica acerca do tema e, a partir desta, construir um complexo de informações que expliquem e exemplifiquem o assunto de forma completa. Posteriormente serão feitas transcrições de performances para melhor exemplificação e ainda explicação minuciosa destas. Após a seleção e transcrição de trechos, o trabalho passará a uma análise com base em materiais bibliográficos relevantes sobre análise musical como ALMADA (2000), BERLINER (1994), COKER, CASALE, CAMPBELL & GREENE (1970) etc.

2 A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA INSTRUMENTAL E MÚSICA CANTADA NO JAZZ

2.1 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.⁴ (STOLOFF, 1998, p. 6).

Em um resumo de cerca de cinco definições, o scat singing é considerado, nas fontes extraídas por Edwards (2002, p.622), uma prática que não possui significado algum, e ele, seguindo a linha do scat, questiona esse status. De acordo com ele, a prática possui uma significação tão singular, que não necessita de recursos como a linguística para adquirir significado.

Algo determinante para que certos autores considerem sem significado o scat singing é a ausência de palavras. No entanto, outros autores atrelaram o scat singing à música instrumental, uma vez que muitos músicos, ao se referirem à improvisação, utilizam metáforas que aludem à linguagem, o que indica a existência de uma organização sintática bem estruturada no improviso (MARANA, 2017).

É comum no jazz americano, por exemplo, que os próprios improvisadores (cantores e instrumentistas), ao pensar sua improvisação e acerca da mesma, relacionem-na com o som de outros instrumentos, comumente os de sopro. No entanto, alguns deles também as relacionam com o ritmo imposto pelos outros instrumentos e ainda, a dinâmica entre eles. Mesmo que geralmente analisada dessa forma, a improvisação no jazz americano quando aparece com a presença de sílabas com significado musical e linguístico-cultural no improviso vocal, isso pode ajudar ainda mais a agregar sentido ao improviso. A falta de obrigatoriedade de relacionar o sentido das palavras à melodia e de encaixá-la na prosódia, na verdade permite mais

⁴ “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)

liberdade ao cantor, até mesmo para agregar outros possíveis sentidos à sua criação.(referência)

Sob o ângulo das possibilidades que a improvisação vocal possui, exatamente por permitir essa interação linguagem falada – sentido (improviso e silabação), é que, tomando como exemplo a improvisação na música brasileira, podemos observar essas relações. Se as analisarmos de um ponto de vista mais técnico, veremos claramente as relações estruturais, na forma aplicada (rítmica, métrica, melodia, etc.) e na linguística (forma das palavras, silabação, tônica, etc.); é nesta aliás, que transparece a analogia entre improvisação vocal e a sua expressão “falada”.

Voltando à improvisação vocal americana, remontaremos a seus principais representantes, suas linhas de improvisação e como eles vieram a influenciar o que tornou-se o *scat singing*. Este converge com a improvisação vocal brasileira em seus primórdios e nos permite evidenciar e então estudar a importância da música propriamente brasileira para o que se tornará esse improviso quando “abrasileirado”.

Quando Louis Armstrong (grande difusor dessa técnica) lançou sua versão da música *Heebie Jeebies*, em 1926, contendo um improviso vocal estruturado sobre a técnica do *scat singing*, esta tornou-se uma tendência. A partir de então, transformou-se em uma febre, sendo incorporada de maneiras distintas, aos moldes dos vários cantores da época. Dessa forma, mesmo que não haja consenso sobre de quando e onde datam as manifestações originais desta técnica, e alguns acreditem ser do leste africano (onde tentava-se na verdade, imitar os sons emitidos pelos instrumentos de percussão), a maioria as relaciona com a música norte-americana, e dá à Armstrong, o crédito pela sua popularização. Ainda, para Crowther & Pinfold (1997, p.31) ele pode ser considerado o responsável por mudar os rumos do canto popular e do jazz.

Tratando-se da época auge do *scat singing* (início dos anos 30) e da maneira como a técnica influenciou o canto de outros, podemos perceber que foi usada como parte integrante, estruturalmente, do processo criacional dos artistas à ela contemporâneos. Um exemplo disto é a música *The Scat Song*, de 1932, interpretada

por Cab Calloway, mesmo que nesse caso a técnica venha em um formato um tanto diferente.

Louis Armstrong, como um grande músico, soube utilizar do *scat singing* para, tanto substituir as letras das músicas que ele ignorava, como para tornar essa técnica um complemento à sua apresentação instrumental, de forma inovadora e convincente. Billie Holiday, em sua autobiografia, ao comentar seu primeiro contato com os *scats* de Armstrong, diz:

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.⁵ (HOLIDAY & DUFTY, 1973, p. 13)

A técnica do *scat singing* e tudo o que ela se tornou após a performance de Armstrong, não somente incorporou o jazz cantado, ela o emoldou. Todas as ideias possíveis de serem passadas, as nuances, a complexidade, a implementação da improvisação como recurso vocal e a aproximação com o jazz instrumental, fizeram da técnica uma tendência, e com o tempo, uma quase convenção entre cantores do estilo. Podemos observar essa influência em performances como Sarah Vaughan em “*Sometimes I'm Happy*” (1955) e “*Willow weep for me*” (1957), “*How High the Moon*” (1960) por Ella Fitzgerald entre tantas outras (NESTROVISKI, 2013).

Um recurso interessante que o *scat singing* possui, é que por tratar-se de um improviso vocal, assim como o instrumental, ele pode alterar-se de acordo com a cultura musical do local onde se desenvolve e portanto, pode ser influenciado pela linguagem do lugar. Esse aspecto específico é fator ímpar no estudo do *scat singing* brasileiro.

⁵ “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)

Não se pode separar completamente a técnica propriamente dita do *scat singing* da improvisação instrumental. É possível pensar a improvisação vocal como uma sub vertente do improviso instrumental, com a qual possui tanto semelhanças (em sua composição, o processo pelo qual se dá, as variações melódicas, etc.) quanto diferenças. A partir desse pensamento, então, passar a compor uma significação teórica para a improvisação vocal e entendê-la na prática, de maneira conjunta. Dessa forma, compreende-se o *scat singing* como fruto de decisões criativas relacionadas às condições do momento da performance e do músico que as executa (improvisação geral) e mecanismos utilizados pelo cantor no intuito de estabelecer um elo entre melodia e letra e/ou silabação.

2.2 O *scat singing* no contexto brasileiro

No Brasil, essa influência que deu origem a novos estilos musicais e que gerou o que chamamos *scat singing* brasileiro⁶, se deu através do jazz instrumental, chegado ao país por meio da globalização no período da "Política da Boa Vizinhança", comunicando-se primeiro, com estilos como o samba, e posteriormente, interferindo vocalmente. De certa forma, a história do jazz no Brasil passa por um "point histórico-musical", o Beco das Garrafas. (NESTROVSKI, 2013).

Localizado na Zona Sul carioca, mais especificamente no conjunto de boates da Copacabana dos anos 1950, o Beco das Garrafas foi imprescindível para o desenvolvimento do jazz no Brasil e, conseqüentemente, imprescindível para o estudo do *scat singing* brasileiro. Berço dos músicos e grupos que "tocavam" com nomes do estilo como Dolores Duran, Leny Andrade, Johnny Alf, Jorge Ben, Elis Regina, Wilson Simonal, entre outros; e que começaram a tocar esse estilo no país, dando início à fusões que se tornaram pilares da música brasileira como o sambajazz e a bossa nova, o Beco das Garrafas não pode, de maneira nenhuma, ter sua importância banalizada.

⁶ Termo utilizado por Livia Nestrovisk em *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958 – 1965)*

De acordo com Nestrovski (2013), existia na época toda uma estrutura social no Beco, uma maneira específica de se fazer música, e é talvez a isso que podemos atribuir o desenvolvimento, tanto do jazz quanto do *scat singing* no Brasil. Os músicos do Beco tocavam nas boates e bares os repertórios comuns ao público e após certa hora, eram “liberados” para performarem o que desejassem. Era assim portanto, que podiam se juntar e tocar jazz, misturar esse estilo com os estilos brasileiros e até mesmo improvisar, seguindo as linhas estilísticas dos grandes artistas norte-americanos e incorporando de certa forma, essas técnicas às técnicas já utilizadas por eles, dando origem ao processo de fricção de musicalidades entre a música norte-americana e a brasileira.

Esse processo, que se dá através da influência direta de um estilo sobre o outro, misturando elementos culturais, musicais e estilísticos e dando origem a uma arte nova, foi o responsável pelos estilos da época derivados do movimento do Samba Moderno, como o sambajazz, a bossa nova e os afro-sambas de Baden Powell. Embora hoje faça parte da música considerada genuinamente brasileira, muito bem aceita e performada pelos músicos nacionais, na época tais produtos foram duramente criticados, acusados de estarem “contribuindo com a perda das origens nacionais” e “desrespeitando a identidade musical brasileira”, esta última, fruto, ironicamente, do processo de miscigenação cultural e histórica (e portanto de hibridismo) ocorrido no país durante o período colonial (NESTROVSKI, 2013).

Contudo, mesmo que severamente criticados, os músicos do Beco das Garrafas não deixaram de tocar jazz, muito pelo contrário. Eles intensificaram as improvisações e se tornaram referência musical da época entre outros músicos, iniciando todo um movimento musical. Foi nesse contexto, de mudança de cenários e de culto ao jazz e à improvisação no Brasil, que a música instrumental ganhou muito espaço e destaque, mesmo que os próprios músicos instrumentistas da época desdenhassem dos cantores que não improvisavam, apelidando-os, jocosamente, de canários. Pela aproximação entre jazz cantado e instrumental, ocorrida através do caminho da improvisação, alguns cantores (os precursores dessa técnica no Brasil) passaram a ter mais respeito junto aos instrumentistas, por sua capacidade improvisatória. Foi justamente a partir dessa “conversa” entre os improvisadores,

instrumentistas e cantores, que foram possíveis as “transversais” musicais hoje existentes entre os estilos e a complexa improvisação vocal brasileira, que inclui o *scat singing* brasileiro. (NESTROVISKI, 2013)

2.3 A origem afro religiosa do jazz e do samba

Para melhor entender as relações entre o jazz e o samba, é necessário compreender o conectivo histórico destes dois estilos musicais, o porquê da influência e como se harmonizam tão bem. Para tal, abordaremos uma hipótese sócio-cultural de relação entre os estilos, a partir de sua africanidade, apresentadas sob Ventura (1985) e Sandroni (2001).

Ventura (1985), aborda um assunto central para a contextualização histórica do jazz e, por conseguinte, da improvisação e suas relações com a música brasileira: As raízes africanas da música americana. Para o autor, só é possível compreender o movimento de revisitação e assim, as origens e aspectos da música americana, se voltarmos na história do continente e traçarmos uma linha espaço-temporal de volta à África.

No capítulo *Hear the Sneake Moan* de seu livro *Shadow dancing in U.S.A.* (1985), Ventura narra e explica o papel da música em ritos religiosos africanos, mais especificamente no culto *vodun*, mas trazendo para um contexto mais próximo, puxando uma transversal do culto ritualístico para a igreja negra americana. Após, para adentrar o conceito de fato, o autor atesta que é preciso “contemplar” a África. Explica que os conceitos e referências estão tão conjugados, que diversas expressões comumente utilizadas no EUA são, na verdade, expressões africanas estilizadas (*funky, mojo, boogie* e até mesmo *jazz*). Entretanto, como se deu essa conjugação? Que formas permitiram que culturas assim tão distintas dialogassem para criar tal transversalidade que chega hoje a soar natural?

Na maior parte dos espaços que hoje caracterizam a América do Norte, a cultura e religião africanas foram marginalizadas e até mesmo criminalizadas. A forma como a sociedade branca encarava e lidava com os aspectos religiosos dos negros

os fez criar estratégias para sobrevivência de sua cultura e religião, e este é um ponto crucial: As manobras que a gente negra realizou para continuar cultuando a seus “deuses” e o apego que um povo forçado à diáspora desenvolveu a religiosidade, como uma forma de esperança e sentimento de conexão (VENTURA, 1985).

Ainda que o tambor, por exemplo, somente tenha resistido em Nova Orleans, os negros habitantes dos demais espaços, mesmo que a custo de sacrifício de ofícios irreparáveis de sua cultura, ainda carregaram traços ímpares desta para como seguiram seus cultos a partir dali; “Sua África sobreviveu em silêncio, sem forma, esperando pela evolução de novas formas para revivê-lo” (VENTURA, 1985 p.6). Ainda segundo Ventura, onde os cultos sobreviveram numa adaptação forçada, de modo mais integral ou mais fragmentado, a presença da manifestação metafísica manteve-se e a essa diferente modalização - arrancada de seu berço e forçada a habitar noutro espaço - realocada e em uma constante tentativa de sobrevivência é que podemos chamar Vodou.

É necessário então, recapitular e adicionar certas informações históricas a fim de compreender as relações entre cultura e religião africanas, a música americana e o surgimento do jazz. E também das relações dessa música e de suas confluências com a música brasileira, resultando em misturas estilísticas como o sambajazz, por exemplo, e a manifestação de estruturas tão bem conjugadas, como a improvisação vocal e instrumental na música brasileira.

A pista que a música essencialmente africana deixa na música norte-americana localiza-se em Nova Orleans. Por ter sido historicamente uma cidade de negros forros, livres e “pessoas sem cor”, foi capaz de manter a tradição e o culto vivos, pelo menos durante longos anos. As cerimônias permitidas aos domingos uniam negros de diversas regiões em um culto único onde o tambor era tocado, os Loas (divindades da Costa Oeste africana) eram cultuados, as pessoas dançavam e o público (por vezes branco) assistia (VENTURA, 1985).

A história dessas pessoas presentes nesses cultos, fazendo música ritualística, dançando sua metafísica e sendo assistidos pela população é congruente ao

surgimento do blues e do jazz na cidade. Foi nessas interações que pessoas brancas passaram a "prestar atenção" na musicalidade dos povos afroamericanos, que as culturas de fato se mesclaram e que as relações dessa música com outras religiosidades se intensificaram e se distinguiram.

Pessoas como Marie Laveau, por exemplo, exerceram um papel singular no correr dos fatos. Rainha do culto *Vodun*, cabelereira da alta sociedade, de relações estreitas com prisioneiros e marginalizados da sociedade, assim como autodeclarada uma "boa católica", Laveau uniu os negros e demais cidadãos da cidade numa manifestação da cultura e espiritualidade, que se tornaria característica posterior a ela. Diz-se que a maior parte dos músicos das décadas de 1880 e 1890 teriam conhecido os ritmos ritualísticos em primeira mão e teriam idade o suficiente para lembrar dos cultos em praça antes destes serem interrompidos em 1875. (VENTURA, 1985).

Historiadores acreditam que o Vodou teria tido papel central na união dos negros envolvidos nos mais diversos movimentos sociais, de libertação, abolição e até independência (como no caso do Haiti) e, por isso, os brancos teriam se sentido ameaçados e proibido as manifestações do culto, tardiamente, é claro. O culto persistiu tempo suficiente para centralizar a população, influir nos grandes movimentos, deixar rastros na religiosidade da América inteira e servir de base para o surgimento de grandes estilos, como blues e o jazz:

Ali estava a metafísica africana, destilada pelas circunstâncias americanas, numa extraordinária forma flexível e tocada em instrumentos europeus com simultaneidade africana numa formação de bandas americanas. Ali estava o fruto da coesão de cem anos da cultura negra de Nova Orleans - o senso de herança compartilhada, o senso de identidade, fomentado e exemplificado por Marie Laveau. Ali estava uma metafísica descobrindo, pela primeira vez, uma voz autenticamente americana. O que foi tocado na Praça do Congo foi a música africana. O que Buddy Bolden começou a tocar era a música americana. Em trinta anos, seu impacto tornaria uma música americana instantaneamente distinguível de uma melodia europeia, não importando o quanto a música fosse estrita. E seria uma música, em todas as suas formas, que rejeitaria a América Puritana. Mesmo no seu mais suave, teria uma batida, e nessa batida seria tudo o que negasse a divisão entre a mente e o corpo.⁷ (VENTURA, 1985. p.18-19)

⁷ Here was the African metaphysic distilled by American circumstances into an extraordinary supple form and played on European instruments with African simultaneity in an American-marching-

Traçando-se um paralelo direto com a história do samba na música brasileira, sua conexão com a música ritualística iorubá e o papel central de Tia Ciata na história, utilizando como base o livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni (2001), verifica-se ampla similiaridade no contexto das duas musicalidades, o samba e o jazz, em sua origem.

Sandroni (2001) inicia seu livro com a afirmação de que a música negra no Brasil teve seu valor diminuído por conta do preconceito racial no país, e que as pessoas chegavam até mesmo a criticar a presença dos negros e sua cultura “de batuques e candomblés” no Carnaval. Na época, o samba estava “descendo” da roça para a capital, e as pessoas mais preconceituosas se incomodavam.

Tratando ainda sobre a localização geográfica do estilo, têm-se uma questão, se de fato o samba é do Rio ou da Bahia. O samba carioca ficou mais conhecido, a ponto de denominarem esta sua região de origem, mas é, na verdade, um ritmo que veio da Bahia e desceu para o Rio. A história, de acordo com o senso-comum, é de que o samba carioca ou popular teria se originado do samba baiano ou “folclórico”. Essa viagem do samba tendeu a acompanhar um fenômeno social. Por volta da segunda metade do século XIX, o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste se intensificou, formado, em muito, por negros forros ou nascidos livres (Lei do Ventre Livre), o que, posteriormente, deu início a uma comunidade negra baiana no centro do Rio. Uma figura característica de tais comunidades eram as chamadas “tias”, como foram Tia Amélia, Tia Perciliana e claro, Tia Ciata. Dizia-se que era na casa de Tia Ciata que ocorriam produções musicais a que chamavam eles mesmos de *samba*, e que “*Pelo telefone*” de Donga, considerada como o primeiro samba gravado, teria se originado nas reuniões na casa dela. (SANDRONI, 2001).

band lineup. Here was the fruit of the hundred years' cohesion of New Orleans black culture – the sense of shared heritage, the sense of identity, fostered and exemplified by Marie Laveau. Here was a metaphysics finding, for the first time, an authentically American voice. What had been played at Congo Square was African music. What Buddy Bolden started to play was American music. Within thirty years its impact would make an American tune instantly distinguishable from a European tune, no matter how strait-laced the music. And it would be a music, in all its forms, that would reject Puritan America. Even at its mildest it would have a beat, and in that beat would be everything that denied the split between the mind and the body. *Hear that long snake moan* in: SHADOW DANCING IN THE USA. (VENTURA, 1985 p. 18-19).

De acordo com Sandroni, dizia-se também que as tias baianas tinham esse costume de dar festas, e a dimensão destas era tanta, que a casa de Tia Ciata ganhou essa fama de “ponto de origem” do *samba*, tamanha a influência dos eventos e das pessoas que os frequentavam. O autor cita definições de Alvarenga para “Função” e “Pagode”, ambas que explicam como se davam tais festas baianas nessa época:

[...] antiga denominação de nossas festividades religiosas, e das familiaridades de batizados, casamentos e aniversários ... ainda mantida pelos músicos, que assim chamam as solenidades de qualquer natureza em que tomam parte”. E sobre “Pagode”: “Festa, reunião festiva e ruidosa, festa com comida e bebida, havendo ou não danças, festa sempre de caráter íntimo, comparecendo amigos. (SANDRONI. 2001 p.101)

De nome completo **Hilária Batista de Almeida**, Ciata nasceu em 1854 em Santo Amaro, Recôncavo Baiano e, em busca de uma vida melhor, mudou-se para o rio 22 anos depois. Assim como Laveau, Ciata era uma mulher que transitava entre classes, o marido João Batista da Silva trabalhava no gabinete da Polícia Federal, em parte por conta da própria Ciata, que diz-se, teria “curado” a perna do então presidente, Venceslau Brás. Em retribuição, este teria transferido João de funcionário público para chefe do gabinete de polícia. Por outro lado, ela também trabalhava. Fabricava e vendia doces, além de trajes de baiana, confeccionados para o carnaval, e era *lyá Kekerê*, chamada mãe pequena, na hierarquia do *Candomblé*. As festas na casa de Tia Ciata, que antes recebiam tratamento de marginais por conta do racismo e preconceito contra o *samba*, passaram a ser autorizadas e até mesmo a contar com soldados para fazer a segurança. (QUEM FOI TIA CIATA, [2007])

As festas em sua casa se tornaram emblemas da cultura oral do Rio, tanto pelo aspecto religioso, quanto pelo musical e de relação entre negros na cidade. A casa na qual Ciata morou toda a vida calhava de ser localizada em frente ao que antes foi a Praça Onze; local onde encontravam-se, costumeiramente, grupos de escravizados, tendo o lugar sido chamado na época de capital da “Pequena África”. (QUEM FOI TIA CIATA, [2007])

Pode-se dizer que a casa de Tia Ciata teve tanta influência para o *samba* no Brasil quanto tiveram os cultos de que participou Marie Laveau e a própria para a música americana, como o blues e o jazz. O *samba* tem bases negras na

espiritualidade e se tornou um estilo que guardou seus traços ritualísticos, carregando o produto da diáspora africana e unindo um povo marginalizado. Esse são alguns dos diversos pontos históricos e sociais que unem as músicas afroamericanas estadunidense e brasileira.

3 A IMPROVISAÇÃO

3.1 Nachmanovitch e a inspiração na Improvisação

Stephen Nachmanovitch, em seu livro *Ser Criativo*, discorre sobre os processos criativos envolvidos na improvisação. De acordo com ele toda arte é, em totalidade, improvisação, uma vez que o processo criativo parte dela ou a inclui.

Nachmanovitch acredita que todo processo criativo, num improviso ou obra, caracteriza uma viagem, e que essa viagem, seria uma forma de encontrar-se e conectar-se com a musa (inspiração), trazendo à tona aquilo que tange ao inconsciente do artista. Ele diz: “O âmago da improvisação é a livre expressão da consciência quando desenha, escreve, pinta ou toca o material bruto que emerge do inconsciente” (NACHMANOVITCH, 1993 p.21), retomando a relação da improvisação com as demais artes, e exemplificando sua visão sobre o papel do inconsciente e do que nele habita, para qualquer processo criativo.

Ainda sobre a criação, ele reitera que mesmo tratando-se de um processo extremamente subjetivo, a técnica não perde sua importância, na verdade, ele afirma que só ocorre arte de fato, quando se une essa “viagem” ao inconsciente com a técnica. “Para fazer qualquer coisa com arte é preciso adquirir técnica”. O autor acredita ainda que não é possível, ou mesmo necessário, explicar a inspiração, a parte essencialmente criativa do processo, é necessário explicar a técnica, a arte envolvida.

O autor ressalta ainda, que uma diferença básica entre uma obra e uma improvisação é a valorização do momento. Quando se improvisa, não há espaço para recorte, ajuste ou modificação; cada momento é único, pois é parte integrante da “obra final”. Tratando-se assim, de uma perfeita aplicação da técnica do artista em sua profundidade, subjetividade e criatividade, naquele exato momento, naquele lugar, daquela forma.

Valorizar o momento, contudo, não significa que improvisar é exteriorizar o inconsciente do artista através da técnica de forma quase que involuntária ou

automática. De acordo com o autor, dentro de uma improvisação o artista faz, sucessivamente, diversas escolhas, como quando repetir ou não algo, tipo de linha a ser seguida, nota de encaixe etc. Improvisar somente faz com que essa série de escolhas ocorra de forma fruída, o que ainda de acordo com Nachmanovitch, faz parte do processo individual do artista em conexão com a sua “musa” (inspiração). Um exercício para o estabelecimento dessa conexão seria a prática. Não na noção ocidental comum, onde caracteriza um meio para um fim, um treino para um melhor produto, mas sim como um exercício de fim em si mesmo, a prática como o fazer artístico em si (NACHMANOVITCH, 1993).

O autor discorre sobre as relações entre o artista e sua individualidade artística, o artista e outros artistas performando juntos e o artista e a plateia. Para ele, é incrível como a unidade pode ser encontrada entre dois artistas de escolas completamente diferentes; e como a busca por essa sincronia integra o processo criativo de ambos, em sua performance conjunta.

O sincronismo conduz a uma unidade entre os artistas, e entre eles e a plateia. O autor ainda se utiliza da metáfora de que um bom hipnotizador lhe dirá que será muito mais fácil levar uma pessoa ao transe se você estiver atento à respiração dela e ajustar o ritmo e o tom de suas palavras ao ritmo e ao tom da respiração. É exatamente isso que faz um músico que está improvisando para uma plateia: aprende a detectar e amplificar a respiração coletiva que, à medida que a experiência prossegue, se torna cada vez mais sincronizada e profunda. Existe na sala uma qualidade de energia que é muito pessoal e particular daquelas pessoas, daquela sala, daquele momento (como no caso do controle das reações corporais autônomas por *biofeedback*). De acordo com Nachmanovitch (1993), não é certo como isso acontece, mas acontece.

Nessa relação com o público, ele entende o artista como uma espécie de narrador-personagem de uma trama única ocorrendo então. Conduzindo os espectadores pelos caminhos que percorre, instigando-os com suspense e emoção a acompanhar tal jornada.

3.2 Música e Linguagem

Neste ponto, passaremos a uma análise da improvisação de uma perspectiva dinâmica que intenta compreendê-la como uma metáfora linguística. Para tanto, são utilizados os materiais de BERLINER (1994) e MONSON (1996).

Em sua obra *Thinking in Jazz* (1994) foi capaz de demonstrar que a forma como os músicos de improvisação a pensam é extremamente central. Ele mostra como as perícias de improvisação são adquiridas em conjunto, através de interação com uma comunidade que serve de aprendizado (BERLINER, 1994 p.348). O que Monson (1996) corrobora: “*um processo musical que desafia a explicação por meio de trabalhos autônomos de análises musicais tradicionais*”⁸. (MONSON, 1996 p.73)

A centralidade estava também, como descobriu Berliner (1994), em como os músicos se referiam à própria improvisação, como uma conversação. De fato, essa nomenclatura é recorrente nos materiais de entrevista com músicos da área, conforme afirma Monson (1996).

Traduzir a experiência musical para um produto linguístico é ao mesmo tempo uma necessidade e um desafio. Embora as relações entre estas sejam possíveis, e até mesmo comuns, por ambas representarem os maiores meios de comunicação auditiva humana, de acordo com Seeger (1977, p. 168-181), as particularidades e minúcias da musicalidade tornam tal tarefa complicada, visto que Música e Linguagem revelam aspectos distintos da interioridade e percepção da realidade humanas.

Entretanto, uma forma comumente usada e que pode bem traduzir experiências ou “conceitos” musicais é a metáfora, uma vez que permite relações análogas e referenciais que são melhor compreendidas ao comunicarem-se com experiências anteriores e bagagem pessoal do ouvinte. Tem assim, melhor capacidade de abrangência e possibilita uma melhor compreensão. Turner (1991 p.121-158) acredita que a metáfora assim o faz por conectar domínios culturais selecionando um atributo

⁸ A musical process that defies explanation by traditional musical analyses of self-contained works. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. (MONSON, 1996 p. 73)

de um domínio a outro semelhante de outro domínio; por exemplo: “Improvisação é conversa”. **Improvisação**, do domínio musical e **Conversa**, do domínio linguístico.

Podemos colocar essa mesma ideia em outro formato e a relação metafórica se mantém, mesmo que de outro modo. Quando Richard Davis diz em sua entrevista à Monson (1996, p.32), por exemplo, sobre a troca imitativa durante a improvisação: “Isso acontece muito no jazz, é como uma conversa e um cara cria um motivo melódico ou um tema rítmico e a banda escolhe” (Davis, 1989). No caso, trata-se de uma metáfora estrutural, de acordo com Fernandez. “*No caso da metáfora estrutural, a tradução entre reinos é baseada em algum isomorfismo de estrutura ou similaridade de partes. Por metáfora textual queremos dizer uma assimilação feita com base na similaridade no tom do sentimento*”⁹ (FERNANDEZ, *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*, 1986 p.12). Ou seja, tais metáforas só são possíveis devido à uma similaridade estrutural entre, ou em como ambas são percebidas ou sentidas, Música e Linguagem.

Tal similaridade se expressa na imagem que Davis constrói. Ali, são unidos aspectos estruturais e textuais, o comércio de diferentes vozes musicais e o sentimento ou tom de sociabilidade, respectivamente. Quando posta dessa forma, a metáfora permite a possibilidade de se entender os elos entre a música no momento da performance e a construção cumulativa do sentimento e tom culturais, caracterizando o que Field (1988) chama de “Iconicidade de estilo” (p.74-113).

Partindo-se da noção de que “Improvisação é conversa”, o papel da metáfora e a capacidade desta de *traduzir* ideias por semelhança estrutural ou perceptiva, tem-se a seguinte afirmação de Ralph Peterson a respeito de uma performance com a pianista Geri Allen onde eles ‘trocaram ideias’, feita para Ingrid Monson e que está presente em seu livro *Saying Something* (1996):

Mas você vê, o que acontece é que, muitas vezes, quando você entra em uma conversa musical, uma pessoa do grupo apresenta uma ideia ou o

⁹ In the case of structural metaphor the translation between realms is based on some isomorphism of structure or similarity of relationship of parts. By textual metaphor, we mean an assimilation made on the basis of similarity in the feeling tone. *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. (FERNANDEZ, 1986 p.12)

começo de uma ideia, e outra pessoa completa a ideia ou interpretação da mesma, da forma como ela ouviu/entendeu aquilo, então a conversa acontece em fragmentos e tem diferentes partes, diferentes vozes.¹⁰ (PETERSON, 1989).

Aqui pode-se inserir um novo termo, valendo-se da mesma metáfora, *diálogo musical*. Nessa afirmação Peterson (1989) a reitera e explica, expondo a relação interpessoal e presencial de interação, presente na improvisação conjunta, aquele diálogo dá luz a um momento musical significativo, transparente então, na performance. Ali, não houve apenas uma “sucessão abstrata de sons e ritmos”, mas trouxe à tona uma personalidade musical unida, de Peterson e Allen. Isso pode ser aliado à Nachmanovitch, em *Ser Criativo* (1993), quando ele afirma como músicos oriundos de diferentes escolas podem entrar em perfeita harmonia de ideias durante a improvisação (com ou sem o costume de tocar juntos), e como esse produto caracteriza essa perpendicularidade criativa e musical.

Um exemplo prático é a performance *Rosa Morena* (1971) de Elis Regina e Simonal, onde cada um traz para a mesa um pouco de sua bagagem e estilo, e grande parte ocorre mesmo como pergunta e resposta, em um verdadeiro *diálogo musical*, que resulta não mais numa improvisação característica de Elis, nem numa *à la* Wilson Simonal, mas num produto de suas personalidades musicais na improvisação.

Indo um pouco mais a fundo na ideia da conversa, é necessário focar na interação, que é um elemento crucial para a improvisação conjunta, de acordo com Monson. Para ela, o que mais distancia uma performance de improvisação de um texto, ou mesmo de uma partitura, é que nela a interação é imprescindível, caracterizada por um “dar e receber” gigantesco. Por vezes, pode ser até mesmo interpretada como uma interrupção ou provocação, como um jogo ou desafio, até mesmo como uma disputa, ainda que amigável, pelo controle do “espaço musical”.

Retornando, outra vez à Nachmanovitch (1993), quando ele diz que improvisar também é compor, e que a todo momento durante uma improvisação, o músico faz

¹⁰ But you see what happens is, a lot of times, when you get into a musical conversation, one person in the group will state an idea or the beginning of an idea and another person will complete the idea or their interpretation of the same idea, how they hear it. So the conversation happens in fragments and comes from different parts, different voices. (PETERSON, 1989b). *Apud* Saying Something: Jazz improvisation and interaction (MONSON, 1996 p.78)

escolhas, guiando seu pulso criativo, podemos traçar uma perpendicular com Monson, quando esta diz:

Na improvisação de jazz, como vimos, todos os músicos estão constantemente tomando decisões sobre o que tocar e quando fazê-lo, tudo dentro da estrutura de um groove musical que pode ou não ser organizado em torno de uma estrutura de coro. Os músicos são artistas composicionais que podem “dizer” coisas inesperadas ou extrair respostas de outros músicos. A intensificação musical é limitada, não pré-determinada, e altamente interpessoal - estruturalmente muito mais semelhante a uma conversa que a um texto.¹¹ (MONSON, 1996 p.81)

Monson (1996), reitera seu argumento com uma citação de Herbie Hancock, a respeito de sua experiência com o quinteto de Miles Davis no início dos anos 60, que explica como se dá essa linha condutora, escolha de direção etc, invocando, novamente, a metáfora da conversa. Desta vez, porém, de um outro ponto de vista:

Nós éramos sortudos ou ao menos nos equilibrávamos na corda bamba com o tipo de experiência que estávamos conduzindo na música. Não era experimentação total, costumávamos chamar de “liberdade controlada” ... assim como a conversa – a mesma coisa. Quero dizer, quantas vezes você conversou com alguém e se preparou para dizer algo, estabelecer algo, fazer uma afirmação, mas meio que mudou de direção, sabe? Como se decidisse ir a outro lugar e tudo certo? Não há nada de errado com isso, digo, talvez você até goste mais de para onde acabou indo, bom, é dessa forma que estamos lidando com música. ¹²(OBENHAUS *Miles Ahead: The music of Miles Davis*. Film, 1986)

A interação é, portanto, a chave da metáfora que conecta música e linguagem. Quando musicistas invocam tal figura de linguagem, estão implicitamente recorrendo aos aspectos estruturais e sociais de uma conversa que estão presentes na improvisação, tais como a argumentação, a contação de histórias, instigar, a disputa de fofocas, o “ela-disse-ele-disse” etc e principalmente o aspecto interativo. De acordo

¹¹ In jazz improvisation, as we have seen, all of the musicians are constantly making decision regarding what to play and when to play it, all within the framework of a musical groove, which may or may not be organized around a chorus structure. The musicians are compositional participants who may “say” unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character – structurally far more similar to a conversation than to a text. *Saying Something: Jazz improvisation and interaction*. (MONSON, 1996 p.81)

¹² We were sort of walking a tightrope with the kind of experimenting that we were doing in music. Not total experimentation... we used to call it “controlled freedom”... just like conversation – same thing. I mean, how many times have you *talked* to somebody and... you got ready to say, make a point, and then you kind of went off in another direction, but maybe you never wound up making that point butthe conversation, you know, just went somewhere else and it was fine. There’s nothing wrong with it. Maybe you *like* where you went. Well, this is the way we were dealing with music. *Miles Ahead: The music of Miles Davis*. Film (OBENHAUS, Mark. 1986)

com Levinson (1983, p.284), “*conversa ocorre entre dois ou mais participantes que alternam livremente as voltas*”.

Essa necessidade de alternar, de responder, faz com que os participantes desse diálogo tenham de receber e interpretar para então, dar o próximo passo, corroborando o bom andamento do diálogo. É assim que é possível observar como os envolvidos interpretam as perguntas e respostas a eles dirigidas, isso transparece ao ouvinte, na conversa ou no diálogo musical.

Para que essa interação possa ocorrer perfeitamente, os conjuntos de jazz possuem uma ‘estrutura menos rígida’ na medida em que equilibram os papéis relativamente fixos da seção rítmica com o papel mais livre, que é o de solista. Para Olly Wilson, essa divisão é característica da música africana:

Embora conjuntos musicais em culturas africanas sigam uma variedade de formatos diferentes, um princípio geral parece governar a divisão de um conjunto musical em pelo menos dois grupos funcionais. A primeira é a que me refiro como “o grupo rítmico fixo”, assim chamado porque os instrumentos mantêm uma pulsação rítmica fixa ao longo da duração da composição com pouca variação. O grupo possui uma função de manutenção de tempo ou metronômica; manifesta-se frequentemente em uma forma relativamente complexa de ritmo, e serve, segundo Nketia, como uma “linha do tempo” o segundo é o “grupo rítmico variável”, assim chamado porque os ritmos executados por esses instrumentos mudam.¹³ (WILSON, Olly. *The heterogeneous sound ideal in African-American music In: New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern* 1992, pg. 331)

Num conjunto de jazz, nota-se uma flexibilidade de postos até mesmo na seção rítmica “fixa” do grupo. Mas nesse formato, a função principal da seção rítmica acaba por ser fornecer a “linha do tempo” para o solista interagir com, e construir em cima. Estes, muitas vezes ao construírem nessa estrutura a modificam, mudando seu status de *chorus*, ao que a seção rítmica responde, mudando o caráter do acompanhamento. Segundo Monson (1996), toda vez que os membros da seção rítmica reagem às

¹³ Though musical ensembles in African cultures follow a variety of different formats, a general principle appears to govern the division of a musical ensemble into at least two functional groups. The first is one that I refer to as the “fixed rhythmic group”, so called because its instruments maintain a fixed rhythmic pulsation throughout the duration of the composition with little variation. The group has a time-keeping or metronomic function; it is frequently manifest in a relatively complex rhythmic form and serves, according to Nketia, as the “time line”. The second is the “variable rhythmic group”, so named because the rhythms performed by these instruments change. *The heterogeneous sound ideal in African-American music In: New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*. (WILSON, 1992. p.331)

mudanças sugeridas pelo solista/improvisador, dão uma amostra significativa de como suas audições e reflexos musicais estão afiados. Quando escolhem a que responder, isso também evidencia o que eles, como conjunto, consideram de mais significativo na atuação do solista. Quando, contudo, os músicos “perdem” a oportunidade de responder ou reagir à uma pergunta ou provocação, diz-se que não estavam atentos, não ouviam acuradamente. Ou seja, um músico não deve apenas ater-se a estrutura melódica, harmônica e rítmica da composição, como costuma-se crer, mas sim, ser capaz de dominar com tal naturalidade sua estrutura-base, que possa atentar-se ao que ocorre ao seu redor.

Nesse sentido, *ouvir* toma uma maior proporção, ganha um sentido ativo – a capacidade e atenção de corresponder ou mesmo corrigir – e é a isso que os músicos se referem quando utilizam o verbo nesse contexto. Ao passo que *ouvir* toma outro significado, *não ouvir* torna-se uma crítica severa, uma vez que significa que houve grande falha em responder aos outros músicos, mesmo que domine bem as exigências estruturais, não é o suficiente. Don Byron à esse respeito comentou:

Odeio ficar ouvindo bandas onde... um cara está tocando algo que praticou e cada um do resto está tocando algo que praticou. Em um certo nível, há um sentimento de “bem, gosto de tocar contigo”, mas ali, o que isso significa? Ali ninguém tocou junto, não fizeram nada juntos, um tocou o seu, o outro o dele, só não “ferramos” com o tempo.¹⁴ (BYRON, 1989)

Para Monson (1996), a verdadeira improvisação é aquela que exige socialização e interação, “*um bom músico se comunica com os demais da banda. Se isso não acontece, não é bom jazz*”. Comunicação, todavia, não pede apenas audição cuidadosa, mas também, que se “diga algo”, diversos músicos, aliás, chegam a substituir a palavra ‘tocar’ por ‘falar’ ou ‘dizer’. Um uso recorrente desse termo para tal fim é durante avaliações estéticas. Aqui a mesma ideia de *ouvir* e *não ouvir* repete-se em *falar* e *não falar nada*. E se durante uma análise avaliativa, se disser que um músico nada disse, é extremamente insultante. Assim como se ele muito, ou muito eloquentemente disse, é um grande elogio. Para Monson, a ideia de fala, porém, não

¹⁴ “I hate hearing the bands where like... one cat’s playing some shit that he practiced. Another cat’s playing some shit that he practiced. Everybody’s playing some stuff that they practiced... On a certain level there’s like a feeling, “Well, i like playing with you”, but i mean, what does that mean?... You know, we didn’t play shit together. We didn’t do nothing together. I played my stuff, you played your stuff, we didn’t screw up the time.” (BYRON, 1989)

se resume apenas a relações metafóricas, por vezes, uma tentativa real de imitar o som da voz dizendo algo se faz presente, como em “What Love”, de Charles Mingus no álbum *Mingus at Antibes* (1960), onde ele no baixo e Eric Dolphy no clarinete baixo “conversam” em sons, e a “imagem musical” da trompa falante personifica a trompa no contexto, não separando o som, da pessoa que o produz (MONSON, 1996).

Quando se fala em “linguagem jazzística”, refere-se a um sistema musical e estético construído conjuntamente. Quando ao invés de dizer ‘tocar’ se utiliza ‘falar’, a comunicação ali está sendo enfatizada, através do ato de se performar, como na “liberdade controlada’ a que se refere Hancock. Quando o produto do grupo é comparado a uma conversa, a conversa de que se fala é um “gênero específico de conversa musical que requer *ouvir* atentamente os outros participantes”. De acordo com Monson (1996), esse processo se dá em diversos níveis e cada músico compreende e interpreta as informações recebidas dos demais de uma forma. A ideia de resposta pertencente à estética musical cultural afro-americana, como que seja, é quase indispensável. Richard Davis, a respeito da passagem imitativa entre trompete e baixo em “What Love”, com Mingus e Dolphy, disse:

Agora, o que me ocorreu foi que responderia a uma resposta da voz-líder, então o baterista poderia pegar isso e fazer “rolar” uma coisa tripla voltando para o segundo oito; você nunca sabe para onde está indo. Às vezes você pode tentar colocar uma ideia que acha que é boa e ninguém gostar e levar adiante. Às vezes, você pode colocar uma ideia que você não pôs com o objetivo de que os outros entrassem junto, mas aconteceu. Esse tipo de coisa aconteceu mesmo com pessoas que criaram um “tipo de música”. ¹⁵(DAVIS, 1989)

A escolha intuitiva que ocorre das ideias que são ou não levadas a termo, faz parte da organização interna da performance, que ocorre social, conversacional e dialogicamente. Não é incomum que uma passagem de troca se inicie com uma repetição de determinada passagem ou uma interjeição musical complementar. A repetição é uma manobra frequente e tem um papel ímpar na construção e organização da performance conjunta assim como tem no processo de improvisação

¹⁵ Now what occurred to me at the moment was responding to what I heard the leader voice doing. And then the drummer might pick it up and it might be a whole thing of triplets going back to the second eight: you never know where it’s going to go. Sometimes you might put a idea in that you think is good and nobody takes to it... And then sometimes you might put na idea in that your incentive or motivation is not to influence but it does influence. It’s a very subtle, ESP kind of thing going with people who have traditionally created a ethnic kind of music. (DAVIS, Richard. 1989)

em si. Monson chega a pautar sua importância na afirmação de Goodwin (1990) sobre a função da repetição na interação verbal face a face, Monson diz que:

Ela observa em seu estudo que um participante de uma discussão frequentemente usa as estruturas das sentenças da parte contrária para responder e transformar em uma réplica. Ela chama esse formato de processo de *subordinação*¹⁶. (MONSON, 1996 p.89)

Para Davis (1989), uma passagem imitativa funciona com dois objetivos: estabelecer um diálogo lúdico entre os performers; e criar uma forma musical. O processo que ali ocorre, de escolhas e como estas acontecem é o que funde os diferentes aspectos da interação, o musical e o social. A partir do momento que os músicos entram no palco, se inicia um processo de coletivização levado a ocorrer por conta da interdependência forçada pelo formato característico do estilo.

Por mais que costumeiramente se trate da ideia de conversa como se sempre fosse amigável e funcionasse de forma ininterrupta e harmoniosa, podem existir problemas pessoais entre os músicos, (afinal, tratam-se de relações humanas), e a interação pode não fluir ou mesmo se tornar tão hostil que já não funcione. Por vezes, essa hostilidade é causada pela competição ou ciúmes e interfere diretamente na performance. Às vezes ainda, os músicos podem sentir que algum participante é “indigno” ou “inferior” e que este estaria, de alguma forma, atrapalhando a performance. A interação não pode ocorrer se algum dos músicos é bloqueado ou ignorado. Um músico que tenha sido considerado “inferior” pode responder a isto demonstrando alto desempenho, chegando até mesmo a desafiar o solista, desafios estes que funcionam como uma provocação de abertura em um duelo verbal. Se o solista tiver desenvoltura o suficiente, ele vai poder corresponder, alguns chegam até mesmo a dizer que esse é um dos momentos mais mágicos do jazz (MONSON, 1996).

Davis (1989), compara a interação “solista-seção rítmica” com a estrutura participativa da igreja cristã afro-americana, fazendo alusão à fala do clérigo afro-americano Henry Mitchell, quando este diz que “*O adorador negro não meramente*

¹⁶ She notes in her study that a participant in an argument will frequently make use of the sentence structures of the opposing party in responding to and transforming an exchange. She calls this process *format trying*. *Saying Something: Jazz improvisation and interaction* (MONSON, 1996 p. 89)

*reconhece a Palavra entregue pelo pregador, ele fala de volta! Às vezes o adorador negro chega até mesmo a gritar*¹⁷ (MITCHELL, 1970 p.44).

Para Davis (1989), por mais que o exemplo se dê no público da congregação, ele acredita que a relação (pregador e músicos acompanhantes-público da congregação) se assemelhe à interação interpessoal dos músicos, não dos músicos com o público. Pelo fato de a congregação, no exemplo da igreja afro-americana, ter voz mais ativa dentro do louvor e a tratar-se então, de uma interação entre personalidades musicais onde uma “líder” ou “puxa” e as outras a seguem: “*O líder, ele instiga uma ideia, e uma resposta vem da ideia do líder. Ele não necessariamente tem que ser o cara tocando a melodia, pode ser qualquer envolvido em qualquer parte da congregação ou conjunto*”¹⁸ (DAVIS, 1989).

A cerca do público, é preciso entender que sua a reação à performance se dá em relação a sua própria musicalidade, incluindo aspectos como época, geração, sensibilidade, gosto musical pessoal, memória, atenção etc. e é individual e cultural, embora o meio social e a época possam relacionar pessoas numa mesma tradição musical, não há duas pessoas com o mesmo mundo sonoro e isso reflete na aceitação e interpretação destas à qualquer performance, incluindo a de jazz. Uma performance em muito pouco ou quase nada se assemelha a um texto, uma vez que são verdades do momento e não correspondem, de forma alguma à ideia posta na partitura, apenas quando passa por uma transmissão auditiva é que essa relação se intensifica. É o caso dos Lp’s, Cd’s, cassetes, vídeos e áudios em plataformas, ali, elas se tornam textos. É sempre importante ressaltar o lugar do público por conta das referências que, ao serem feitas pelos músicos, intendem atingir o público e causar nele a sensação de identificação. Pode variar de uma citação melódica específica de uma peça existente/conhecidas ao tom, ou à ideia, à atmosfera, ou ao timbre (MONSON, 1996).

Dentro da improvisação, as referências auditivas são passadas, quase sempre apenas instrumentalmente, por isso, ao invés de chama-las relações intertextuais,

¹⁷ “The Black worshipper does not merely acknowledge the Word delivered by the preacher; he talks back! Sometimes the Black worshipper may shout.” *Black Preaching*. (MITCHELL, 1970 p.44)

¹⁸ The leader... instigates an idea, and a response comes from the leader’s idea. The leader not necessarily has just to be the guy who’s playing the melody... but it could come from anything that happens in any part of the congregation or combo. (DAVIS, Richard. 1989)

Monson (1996) as chama de relações intermusicais. Para ela, essas relações são de extrema importância, uma vez que revelam como ocorre a comunicação dentro da música para os participantes, explicitadas na forma como eles captam as ideias uns dos outros, como são capazes de organizar suas ideias e tornar congruentes suas afinidades musicais. Para Peterson, é um produto da prática: “*Com o tempo, tocando juntos, o que você desenvolve é a habilidade de tocar o mesmo; estar pensando a mesma frase*”¹⁹ (Peterson, 1989).

Por último, Monson (1996) acredita que processos de associação intermusical são características ímpares da performance de improvisação jazzística e que criam algo mais denso, “*um processo social de desenvolvimento de ideias musicais entre indivíduos em performance (...) que ressalta a experiência íntima que a improvisação de jazz pode vir ser para aqueles que a tocam*”²⁰ (MONSON, 1996 p.129).

¹⁹ “In time, through playing together, what you develop is the ability to play the same; to be *thinking the same phrase*” (PETERSON, 1989)

²⁰“... a social process of developing musical ideas between individuals in performance (...), and underscores what an intimate experience jazz improvisation can be for its players.” *Saying Something: Jazz improvisation and interaction* (MONSON, 1996 p.129)

4 A IMPROVISACÃO VOCAL NO BRASIL

No Brasil, os processos através dos quais a improvisação vocal jazzística se deu foram diferentes e isso afetou a maneira como ela ocorreu e as pessoas que a realizaram. Se nos Estados Unidos a primeira aparição de *scat singing* ocorreu por meio de um instrumentista e cantor (primariamente por conta deste esquecer-se da letra, e daí passou a incorporar sua performance de maneira complementar a sua improvisação instrumental, natural e fluidamente) o proceder desta não poderia ser mais diferente em solo nacional.

Pode-se observar um início de peculiaridades semelhantes, de certa forma, presentes nos discos *Eu Canto assim* de Elis Regina (1965, Philips) e *Estamos Aí* de Leny Andrade (1965, Odeon). Nestas obras, o trabalho das cantoras (ambas associadas ao Beco das Garrafas) começa a refletir os rumos que a música brasileira estava tomando e a mostrar os produtos da junção da música propriamente brasileira com o jazz norte americano. Mostrava também a forma como esta ocorria no Beco, aparecendo nas interpretações com traços de improvisação e *scat singing*, por parte das cantoras. Ressalta-se também, que essa junção não era evidente somente nas improvisações ou performances dos cantores. Estava na verdade, presente em todo o conjunto que compunha as obras, desde a ideia das composições aos arranjos e à aura dos discos.

Voltando o foco para o surgimento desse movimento na âmbito vocal da música, podemos compreender como este se deu em diversas vozes do país, se entendermos o que foi o jazz para a música brasileira, o significado musical que possuía e a influência que exercia o 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)

Precisamos também levar em conta, ao analisarmos tal fase do processo de síntese da música nacional, o surgimento das formações de trios ou quartetos com cantores que improvisavam, e que gozavam de respeito junto aos instrumentistas como: Leny Andrade e o Bossa Três, Wilson Simonal e o Som 3, Elis Regina e o Zimbo Trio em *O Fino do Fino*, Elis e Jair Rodrigues com o Jongo Trio em *2 na Bossa*, Alaíde Costa e o Jongo Trio, além de Dick Farney e Claudette Soares que também se apresentavam nesse formato. Essas formações, muito comuns naquela época, foram indispensáveis para que o processo atingisse os diversos âmbitos da música e tivesse toda a importância que possui hoje, por permitir a livre conversação entre música instrumental e cantada, de forma mais orgânica.

4.1 “Point” Beco das Garrafas

Aqui, é necessário uma breve contextualização história dos ambientes nos quais esses processos ocorreram e a importância destes para que se dessem da forma como foram. O Beco das Garrafas, conjunto de boates em Copacabana, nas décadas de 50, 60 e 70, tornou-se um point histórico cultural indispensável para o desenvolvimento da linguagem de improvisação de que trata este trabalho.

A década de 1960 foi um momento de grandes mudanças no país, tanto políticas e sociais, quanto artísticas e culturais. Por isso muitos acreditam que a Bossa Nova, assim como outros estilos, como o que se chamou samba moderno (SambaJazz), começaram a despontar nesse momento. Entretanto, os primórdios da música híbrida, com o movimento do samba moderno, iniciaram-se ainda na década de 1940, com cantores como Dick Farney cantando música brasileira influenciada pela americana, até culminar em grandes nomes do estilo, como Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Candinho, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Luizinho Eça, os irmãos Castro Neves, Newton Mendonça, Chico Feitosa, Lula Freire, Durval Ferreira, Sylvia Telles, Normando Santos e Luís Carlos Vinhas. (CASTRO, 2003; NESTROVSKI, 2013).

É necessário contudo, explicitar a importância da Copacabana dos anos 40 e 50, berço da carreira artística da maior parte de tais nomes, na história, por exemplo,

da bossa nova. Começamos pois, com o primeiro dos grandes artistas dessa época, e sua gravação do samba-canção *Copacabana*, de 1946, indicada como o início da “novidade”. Dick Farney, de nome de batismo Farnésio Dutra da Silva, nasceu no Rio de Janeiro em novembro de 1921, Pode-se citar de sua extensa e brilhante carreira além da clara influência americana e o que tal influência trouxe de “refresco” para o samba, também a “rivalidade” com Lúcio Alves, o apelido de “Frank Sinatra brasileiro” e as diversas versões de músicas brasileiras que cantou para saciar a curiosidade dos “gringos” (CASTRO, 2015).

Aqui temos uma transição, o país entra nos anos 50, elege JK, publica clássicos distintos na literatura e nas artes, o público jovem pede por mudança, por uma música que expresse como sente e pensa a nova geração, o público pede pela nova música. É aí que entra em cena a “nova geração” e a Bossa Nova. Com a inauguração da nova capital do país, Brasília, por Juscelino Kubistcheck, Chico Feitosa compõe uma das primeiras bossas, sobre a vida em Brasília, dando início ao movimento que definitivamente revolucionou a música brasileira e até a produção internacional (CASTRO, 2016).

Então, mesmo que para os pais e familiares, cantar e tocar ainda fosse visto como “ocupação pra vagabundo” e não fosse encorajado, muito menos como profissão, as reuniões para cantar, tocar e discutir música tornaram-se cada vez mais comuns entre os jovens, na Rio de Janeiro do final dos anos 50 e início dos anos 60. Roberto Menescal conta aliás, que ele e seus irmãos (de uma tradicional família de arquitetos) causaram grande comoção ao se dirigirem, durante reunião familiar, para a cozinha, para tocar junto com os músicos. Na casa de Nara Leão entretanto, a situação era outra, os pais dela recebiam os amigos músicos com lanches, refrigerantes e muita receptividade, por isso aliás, que seu apartamento virou point cultural, o lugar correto para se juntar para tocar, compor e discutir música; não é à toa que se tornou lugar marcado na História, indispensável para o nascimento e crescimento da Bossa Nova. Menescal na verdade, desestimulado pela família, espiava as aulas de Nara, que em 1954, com apenas 12 anos, tomava aulas particulares de violão. (VIDAL, 2008)

Menescal demorou a encontrar o som que melhor traduzia suas vontades e ideias, foi somente numa noite na casa de Breno Ferreira que, após tomar uma cubalibre, ouviu um som que vinha da casa vizinha; era Elton Borges que tocava com Ronaldo Bôscoli a canção Fim de Noite, uma composição com Chico Feitosa. Esse foi o único assunto que Menescal foi capaz de abordar na noite seguinte, no apartamento de Nara. Entretanto, foi no ano seguinte apenas que Roberto conheceria Ronaldo e, ao abordá-lo na praia, o convenceria a ir a uma das reuniões na casa de Nara, acompanhado de Chico Feitosa. Dali pra frente, as noites de música seriam repletas também de composições, e Bôscoli e Nara se tornariam namorados.

Quanto à parceria de Bôscoli e Feitosa, se conheceram ainda em 54, quando dividiram um apartamento em Copacabana, este aliás onde recebiam diversos hóspedes, dentre esses músicos da noite da cidade, como Pedrinho Mattar, Luiz Carlos Miéle, e João Gilberto; posteriormente construiriam uma parceria que renderia muitas composições da chamada Bossa Nova. Carlos Lyra acabou conhecendo Menescal e Luiz Carlos Vinhas no colégio Mallet Soares, onde formou, com os dois, um trio inconvençional de dois violões e um piano. Era um colégio que muito incentivava a produção musical, onde os próprios professores tocavam e durante um intervalo, é que foi composto um dos grandes clássicos da música brasileira; *Maria Ninguém*.

Também em Copacabana, no mesmo prédio onde morava Carlos Lacerda, morava o compositor Lula Freire, cujo pai era um influente político brasileiro. O apartamento era um misto de música e política, freqüentado ao mesmo tempo por pessoas como Baden Powell e Juscelino Kubitschek. Antes do surgimento da Bossa Nova, o local era reduto de adoração ao jazz. A mãe de Lula, Maria Helena, conhecedora de jazz e música clássica, não só permitia os encontros musicais em sua casa, como também participava assiduamente. (VIDAL, 2008, pg 15)

Ali também frequentavam nomes como Sérgio Porto e o escritor e compositor de muitas bossas, Vinícius de Moraes. Além das casas de Nara e Lula os amigos frequentavam também, é claro, os bares e boates de Copacabana, onde cantavam figuras como Farney, Dolores Duran e Jhonny Alf, entre outros. Havia ainda Tom Jobim que era o pianista efetivo de um barzinho onde célebres figuras da noite carioca se apresentavam, local onde aliás, Lila Bôscoli foi apresentada a seu futuro namorado, Vinícius de Moraes. Mas era na boate do Hotel Plaza em Copacabana onde

performaram, entre 50 e 60, nomes como Johnny Alf, Tom Jobim, Baden Powell, Dolores Duran, Sylvinha Telles e Luiz Eça. Este último inclusive, era assegurado por um delegado para se apresentar acompanhando-o, por ser menor de idade na época. Uma noite, Lula Freire foi com amigos na noite do Plaza e mentiu ser sobrinho deste tal delegado, que animado com mais pessoas vindo ouvi-lo se apresentar, os recebeu com entusiasmo e ainda pagou-os cubas-libres (bebida tida como característica da Bossa Nova, feita da mistura de refrigerante e rum). Assim criavam-se, cada vez mais, parcerias que resultariam nas grandes composições da Bossa Nova, mediadas por points, como o apartamento de Nara Leão, o de Lula Freire e o chamado Beco das Garrafas; as noites da grande Copacabana, nas décadas de 40, 50 e 60 (VIDAL, 2008).

4.2 A música híbrida no Brasil

Quanto ao processo de junção que se deu na música brasileira nessa época, faz-se necessário explicar teoricamente como tais podem ocorrer e então, aplicar o conceito na realidade musical brasileira nas décadas de 50, 60 e 70. Para fazer isso, serão utilizados os estudos de PIEDADE (2005, 2007 e 2011) na tentativa de compreender a hibridização dos estilos musicais em voga.

De acordo com PIEDADE (2005, 2011) e PIEDADE & BASTOS (2007), musicalidade seria uma forma através da qual a música é percebida, um molde definido no cérebro, como uma memória, onde “guardamos” estruturas, elementos e significações; criada e/ou transmitida no seio de uma comunidade que “molda” tal musicalidade por meio de elementos históricos, culturais, sociais, etc. Comunidade, nesse sentido, possui seu sentido mais amplo, como qualquer tipo de agrupamento social, não necessariamente localizado, com um mínimo de duração temporal suficiente para adquirir e induzir características musicais específicas, através dos valores compartilhados e passados através dos elementos de sua musicalidade, viabilizados e compreendidos através da mesma.

Pode-se compreender então que existia no Brasil naquela época uma musicalidade. O grupo denominado nação brasileira escutava, cantava, performava,

passava e entendia um conjunto de elementos presentes na nossa música, significados pela história, sociedade e indústria musical do país; ocorria o mesmo com o jazz nos Estados Unidos. Contudo, as transformações que levaram à globalização e principalmente ao estreitamento das relações americanas no momento histórico vivido pelo mundo, possibilitaram que houvesse essa fricção de musicalidades, ou seja, que a musicalidade de um agrupamento social entrasse em contato, e até mesmo influenciasse, a musicalidade de outro, em um processo do qual resulta o hibridismo presente na música brasileira, que deu origem aos estilos de época aqui referidos (Bossa Nova e Sambajazz) (NESTROVSKI, 2013).

Ainda de acordo com Piedade (2011), o hibridismo presente na música, sempre se tratará de um hibridismo contrastivo, até mesmo pelo próprio conceito de musicalidade. Ele afirma existirem dois tipos de hibridismo.

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjugação na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. (PIEADADE, A. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.104)

Mesmo que se ao analisarmos o sambajazz perceberemos que a mistura de estilos estruturalmente tão distintos soa agora homogênea; de acordo com a teoria de Piedade, o hibridismo presente na música ainda é essencialmente contrastante porque a “sobreposição” de suas musicalidades somente pode resultar numa “junção”. A distinção que para ele ainda será possível, se dará da complexa musicalidade dos dois estilos (A e B), completamente. Ou seja, deve ser possível separar, do resultante, os elementos estilísticos, culturais, históricos, referenciais e especificamente performáticos, de um e do outro. (PIEADADE, 2011)

De certa forma, por proporcionar novas significações, elementos, estruturas, referências e ideias, esse conjunto da obra resultante, (situado em uma época, reproduzido por uma comunidade, inserido em um contexto, etc.) acaba por exercer uma nova musicalidade, fruto tão intrínsecamente modificado, adaptado e até mesmo

externamente agregado da união A-B, deverá configurar então algo novo, que ainda nos remeta a seus precedentes, mas já se distancie deles, adquirindo certa autonomia e identidade.

Outro ponto que salta aos olhos, após analisarmos esse tipo de produto, é o da ótica de musicalidades, ou seja, como enxergamos a musicalidade nos estilos ao nos enxergarmos nesta. O que vemos e como o fazemos resulta de nossas próprias experiências e contexto, da nossa própria musicalidade, de certa forma. Além, a maneira como nos relacionamos com o que vemos, de forma a aproximarmo-nos, e do mesmo modo, aproximarmos o produto da nossa própria musicalidade; ou distanciando-nos desse produto, afastando-o assim, da mesma. Enxergaríamos sob nosso ponto de vista (individual ou coletivo, mas ainda particular), e realizaríamos as relações com os estilos resultantes das junções, as entenderíamos, de modo pessoal e, quando a análise de musicalidades nos ajudasse a compreender o hibridismo de certo estilo, poderíamos tirar das relações (associações e dissociações) dos contemporâneos ao estilo, seu hibridismo (PIEDADE, 2011).

Os artistas e críticos musicais da época, bem como os ouvintes e figuras influentes que expunham suas ideias sobre arte, acabaram por ou juntar-se ao movimento, ou consumir deste ou ainda, criticá-lo severamente (não sempre separadamente). Aplica-se aqui a ideia de ótica de musicalidades, cada qual com sua vivência, seu contexto, seu gosto, sua arte e sua história, compreenderam os movimentos musicais da época de formas diferentes e, pelo mesmo veículo, demonstraram sua percepção. Da mesma forma o fez o público, criando redes e teias complexas de análise e compreensão dos produtos da união entre música brasileira da época de fato e as influências que o jazz exercia sobre os compositores e performers.

Sobre esta maneira de perceber-se os estilos dentro da mistura, e mais, de criticar-se o que se ouve, não separadamente de juntar-se ao movimento, precisa-se ressaltar uma obra que pôde de uma só vez e de maneira única, mostrar como os sambistas viam essa influência da música norteamericana, exemplificar a mescla de forma retórica, abrir margem para performances recheadas de *scat* e realizar, à cerca

de si própria, uma crítica. *Influência do Jazz* (LYRA, 1961), performada diversas vezes por Leny Andrade, exercendo em duas instâncias mutuamente, uma relação de metalinguística entre a canção e a performance, a composição e o estilo.

Assim tão híbrida, a composição de *Influência do Jazz* (1961), que mantém traços extremamente característicos do samba, como a síncope e o acompanhamento rítmico, e elementos sempre presentes no jazz como a construção harmônica, a articulação, as inflexões e a abertura para improvisação, ao constituir uma ironia autocrítica sobre um estilo, dentro deste mesmo, induz a relação metalínguística e quase parodial, presente na música por completo e estabelecendo, essencialmente, uma corroboração à esta. Ademais, a música ainda possui em sua letra elementos linguísticos e culturais brasileiros, e adquire, com as suas performances (especialmente as de Leny Andrade, ao longo do tempo) o marco das canções de sambajazz; a improvisação cantada e a performance híbrida.

5 DOLORES, LENY, ELIS, SIMONAL E GAL

Adiléia Silva da Rocha, de nome artístico **Dolores Duran**, nasceu em 7 de junho de 1930 no centro do Rio de Janeiro. Terceira de quatro filhos, cresceu cantando, tanto que aos cinco já cantava em festivais populares de sua região. Aos dez, incentivada por um amigo da família, participou do programa de calouros de Ary Barroso, *Calouros em Desfile*, do qual saiu com nota máxima e elogiada pelo próprio, além de, é claro, boa remuneração. Este, entretanto, não foi o primeiro dos programas de calouros que participou, mas sendo o que mais lhe abriu portas, pois, a partir deste passou a aparecer em diversos programas de época, sempre aos domingos. Um dos fatores que contribuiu para sua profissionalização no ramo da música foi a morte do pai quando ela tinha doze anos, pois daquele momento em diante ela teve de ajudar no financeiro da casa. Nesse mesmo ano passou a participar do programa infantil da Rádio Tupi. Ali, sua mãe, crendo que a filha recebia muito pouco, pediu ao diretor da rádio que aumentasse seu salário, ele, por sua vez, pôs a menina para trabalhar em uma temporada de peças infantis realizada no Teatro Carlos Gomes, onde ela estrelou diversas peças (*Dolores Duran*, 2020).

Desde pequena gostava de cantar em diversas línguas (inglês, espanhol, italiano, francês) e, percebendo sua facilidade em fazê-lo, inscreveu-se no concurso *À procura de uma cantora de boleros*, de Renato Murce, pela Rádio Nacional. Apesar de não vencer a competição, passou a frequentar o local, na intenção de conhecer e se tornar conhecida, o que de fato ocorreu, uma vez que na apresentação de um dos programas acabou sendo ouvida e convidada para um teste na boate Vogue, pelo Dr. Lauro Pais de Andrade e sua esposa. Aos dezesseis anos e agora Dolores Duran, passou no teste e foi contratada pela boate Vogue, onde passou a cantar e onde foi vista por outros donos de boate, passando a se apresentar em diversas delas. Numa dessas noites, acabou sendo ouvida por César de Alencar, que a convidou para performar trabalhar em seu programa aos sábados, novamente pela Rádio Nacional. Nessa rotina de bares e apresentações, chegou a conhecer Ella Fitzgerald, (que elogiou sua interpretação de *My funny Valentine*) e Charles Aznavour. Fez amizade com grandes nomes famosos da noite carioca, como Sérgio Porto, Antônio Maria, Nestor de Holanda etc. (*Dolores Duran*, 2020).

Dali pra frente, a badalada cantora carioca gravou vários discos e LP's e inúmeros singles, ficou famosa por gravar e compor sambas-canções icônicos, de talentosos compositores, como Tom Jobim, Billy Blanco etc. e autorais como "Estatuto de boate", "Estrada do sol", "Feiúra não é nada", "Se papai fosse eleito", "Quem sou eu", "Pela rua", (gravada por Tito Madi), "Se eu tiver", "Idéias erradas", "Sabra Dios", "Esquecimento", "Não me culpes" e "Solidão". Compôs em 1959, sozinha, seu grande sucesso: "A noite do meu bem", o qual gravou antes de falecer.

Dolores faleceu na noite de 24 de outubro de 1959, com apenas 29 anos, devido a um problema de coração que a acometeu, diz-se, após o uso de barbitúricos e álcool. Morreu aclamada e amada, fez sucesso como compositora após seu óbito, tendo poemas seus musicados por Ribamar e homenagens recebidas com suas músicas nas vozes de grandes nomes da música brasileira e até internacionais, tais como: Marisa Gata Mansa, Lúcio Alves, maestro Carlos Monteiro de Souza, Maria Bethânia e Raul Cortes, Frank Sinatra, Milton Nascimento, Gal Costa, Maysa, Elis Regina, Nana Caymmi, entre outros. Além disto, diversos espetáculos, peças e memorandos foram produzidos baseados em suas canções ou com elas em suas apresentações, sendo dirigidos, escritos e performados por outros aclamados nomes da cena nacional. Jornalistas publicaram suas condolências, homenagens, entrevistas, lembrando-a e saudando-a (*Dolores Duran, 2020*).

Nascida em 1943 no Rio de Janeiro, **Leny** de Andrade Lima era filha de pianista e professora de piano erudito, e parte daí sua formação inicial. Um ano e meio depois, entretanto, sua mãe saí do Rio e muda-se para Minas Gerais onde casa-se com um médico, que além da profissão é também músico de formação erudita e popular e tal junção é o que "possibilita" a carreira de Leny, segundo a própria, em entrevista para o Museu da Imagem e do Som (NESTROVSKI, 2013).

Iniciada nos estudos de piano erudito desde os seis, com a presença e influência do pai adotivo e seus dois filhos passou também a escutar e tocar música popular, de onde saiu sua mania de "meter outras coisas no meio" da música, o que pode também ser considerado um dos primeiros passos em direção à sua habilidade de improvisar, nascida entre a tradição de pianista erudita e cantora popular. É notório

também, que tal conhecimento de música erudita e naturalidade em “criar” em cima de peças existentes é uma transversal comum a outros grandes improvisadores da época, tais como Luiz Eça, Johnny Alf, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Osmar Milito, etc.

Sua relação estreita com a música cantada, entretanto, cresce de forma um pouco mais conturbada, visto que de um lado era apoiada pelo padrasto e os dois filhos, mas repreendida pela mãe. Acontece que para Leny, o piano não era mais capaz de abarcar suas “necessidades expressivas”, o que a fez insistir, por assim dizer, em cantar e ainda que de forma ingênua, após escutar e amar os improvisos vocais de Dolores Duran, improvisar vocalmente. Conta Leny que novamente no Rio com a família, viu um anúncio de programa de calouros que lhe chamou a atenção e no qual se inscreveu de imediato. Após contar em casa, foi novamente repreendida pela mãe e encorajada pelo pai. Dessa forma foi ao concurso, o qual ganhou sucessivas vezes, consolidando seu interesse em cantar e abrindo caminho para que ela fosse parar, aos nove anos, cantando no Clube do Guri (produzido por Samuel Rosenberg), belos sambas e pérolas da música brasileira (NESTROVSKI, 2013).

Daí em diante, Leny teve oportunidades de um canto a outro na cidade, seja cantando na Orquestra de Permínio Gonçalves, a convite de seu irmão Dudu, sendo levada pelo pai a se apresentar no Baccarat a convite do próprio Chuca-Chuca, ou por fim passando dessa a outras boîtes do Beco das Garrafas (já maior de quinze anos e formada em piano clássico). Ali, convidada a se apresentar com os músicos do Beco, que nessa época se negavam a tocar música brasileira e tocar para “canários”, foi que passou a explorar cantar Jazz, que na época nem conhecia, e a explorar sua “capacidade improvisatória”, influenciada por músicos como Sérgio Mendes, por exemplo. Conta a cantora que foi o próprio que na intenção de transformá-la numa cantora de Jazz propriamente, emprestou-lhe discos de grandes nomes do estilo, tais como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Carmen McRae etc. o que encantou Leny por completo e foi fundamental para sua formação como cantora de Jazz e improvisadora vocal (NESTROVSKI, 2013).

Por último, acaba na boate Manhattan, onde cantaria acompanhada de Tenório Jr., Otávio Bahia Jr. E Milton Banana e onde grava seu primeiro disco ao vivo. O disco grava exatamente tais pérolas do Jazz Standart, com faixas como *There Will Never Be Another You* ao lado de composições do Bossanovistas renomados, como Carlos Lyra, Tom Jobim, Menescal e Bôscoli. De lá, acaba se tornando *crooner* na Orquestra de Dick Farney, que a leva a se mudar para São Paulo e a excursionar por todo o país apresentando o espetáculo o espetáculo Gemini V, realizado ao lado de Pery Ribeiro e o Bossa Três, levando-a posteriormente até mesmo para fora do país. Estava consagrada na história da música brasileira, como grande nome da Bossa Nova e Samba Jazz e improvisadora vocal, Leny de Andrade (NESTROVSKI, 2013).

Elis nasceu em 1945 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1964, em pleno ano de implementação da Ditadura Militar. Mudou-se exatamente para tentar carreira, já que na época, o Rio era a capital da indústria fonográfica do país. Teve uma trajetória extremamente diversificada, tendo passado pelo rádio, boates, etc. Com o momento político complexo ocorrendo, desenvolveu-se o movimento da Canção Engajada, no qual Elis teve participação. No entanto, no plano da Música Popular intensificava-se o movimento Bossa Nova, crescia a Indústria Musical e surgiam movimentos como a Tropicália. Esse cenário de mudanças radicais em diversos âmbitos, foi o que propiciou eventos como o Festival da MPB e o sucesso de Elis. Fatos extremamente conectados, uma vez que ela despontou no I Festival da MPB transmitido pela TV Excelsior (São Paulo, 1965) e a sua performance em *Arrastão* – Edu Lobo/Vinícius de Moraes tornou-se um marco para a história da música brasileira (PRADO, 2016)

Entre 1964 e 1967, Elis Regina apresentou ao lado de Jair Rodrigues o programa *O Fino da Bossa*. Produzido e exibido pela TV Record, dirigido por Walter Silva, o programa teve tanto sucesso que gerou a gravação de três LPs ao vivo: *Dois na Bossa*, *Dois na Bossa 2* e *Dois na Bossa 3*. O LP *Dois na Bossa* foi o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias. Desde o início, Elis trazia em sua performance grande traço de dramaticidade e expressividade. Esse fato, ao mesmo tempo que a fez ser criticada pelos conhecedores da estética bossanovista, conquistou o público. Elis alcançou uma fama meteórica e tornou-se um dos nomes

mais importantes da música brasileira, marcada eternamente pela sua performance viva e bastante expressiva. Sua performance, entretanto, não permaneceu a mesma durante toda sua carreira.

Em 1967, entra em cena, na carreira de Elis, Ronaldo Bôscoli. O músico, pertencente ao grupo bossanovista e, naquela época, também marido da cantora, assume a direção do programa *O Fino da Bossa*, começando por modernizar o seu visual. É neste momento que ela assume o cabelo curto que usou até o final da carreira e troca os vestidos e sapatos “cafona” e “retrógrados” por roupas da moda. Faz, ainda, cirurgia plástica nos seios. No plano cênicomusical, ele opera na limpeza dos gestos vocais e corporais e, fora do palco, na transformação de Elis em uma dama da burguesia carioca. A partir disto, sua performance irá se tornar mais sóbria e *cool*. (PRADO, 2016, p.2)

Por fim, Elis passou a tomar aulas com a teatróloga Miram Muniz e após três meses de dedicação e aulas, ela surge com uma performance extremamente expressiva, consciente e artística. O disco e show *Falso Brillhante*, que ela lançou em 1976, ganhou o prêmio de melhor espetáculo musical pela APCA.

Simonal nasceu em 1938 e iniciou sua carreira como cantor de Bossa Nova, tendo passado pelo Beco das Garrafas e gravado os sucessos dos grandes nomes do estilo na época (Roberto Menescal, Silvio Cesar, Billy Blanco, etc.). Sua voz diferenciada e a versatilidade apresentada, foram suficientes para que seu disco *Simonal tem algo mais*, fizesse sucesso. A vontade de implementar *swing* e movimento ao estilo, entretanto, fez com que Simonal passasse a buscar, juntamente com seus acompanhantes do Jongo Trio, novos arranjos e ideias para agregar às performances, chegando até mesmo a tocar Bossa com Big Band, um absurdo para os criadores bossanovistas. Essa busca por novas vertentes, ideias e roupagens para a Bossa Nova, foi onipresente no disco seguinte, o *S'imbora* (FERREIRA, 2007).

A novidade chocante viria, contudo, na outra metade da década, com novas músicas, novas roupas, um novo Simonal. O marco para o início dessa nova fase foi a gravação do single *Mamãe Passou Açúcar em Mim* (Carlos Imperial/Eduardo Araújo), de maio de 1966. Essa fase, que leva muitas composições de Carlos Imperial, teve seu principal compositor escolhido de maneira consciente, pois durante a mesma popularizava-se o movimento da Jovem Guarda, tendo Carlos Imperial como principal responsável pelo sucesso da mesma. A música, levava influências de diversos estilos,

era sincopada e cheia de swing, foi também o rompimento de Simonal com estilo da Bossa Nova, mudando por completo, sua direção. Devido ao grande sucesso da música, o cantor foi contratado pela TV Record para comandar um programa, o *Show em Si...monal*. O show conseguia unir, sendo um perfeito meio-termo entre os dois estilos, os adeptos da Bossa Nova e do *iê-iê-iê*, chegando a ser considerado algo entre o Jovem Guarda e o Fino da Bossa. Foi se vendo além dessas disputas entre estilos e livre do domínio das estéticas, que com a música *Carango*, de 1966, passa a dar forma a seu próprio estilo, sendo acompanhado pelo trio Som Três, que contava agora com César Camargo Mariano no piano, o que influenciou muito no seu novo estilo, que se tornaria depois a Pilantragem (FERREIRA, 2007).

Simonal foi um sucesso, tornou-se figura popular através de seu carisma, instituiu um novo estilo apesar do predomínio da Bossa Nova e da Jovem Guarda e foi o primeiro negro a ter um programa na TV, apesar é claro, da opinião desfavorável dos críticos. No entanto, a sua postura fora da politização do momento (por diversas vezes indiferente ao regime militar, chegando até mesmo a ser considerado favorável ao mesmo), juntamente com boatos e rumores que não se sabe muito bem onde começaram, de que ele seria um “dedo-duro” do DOPS, o tornaram bastante impopular. Nenhum músico tocava com ele a partir de então, para não “se queimar” com os demais artistas. Tendo seu auge em 1966-69 e declínio em 1972, o legado histórico-musical de um dos maiores nomes que já passaram pela música brasileira foi quase que deixado de lado. Chegou a cantar ainda em locais quase que anônimos e não venceu a impopularidade. Adoeceu em meados de 1990, falecendo em 25 de junho de 2000, à margem. Em seu funeral, de todos os músicos que fizeram parte de sua história, ou foram seus amigos, apenas Jair Rodrigues compareceu. (FERREIRA, 2007).

Maria das Graças Penna Burgos, nascida em 1945, ficou conhecida internacionalmente no mundo da música como **Gal Costa**. Ficou órfã de pai aos 14 anos e acabou indo trabalhar de balconista de loja de discos em Salvador, Bahia. Foi nesse interim que ela se tornou vizinha e amiga de Dedé Gadelha, que lhe apresentou Caetano Veloso (futuro marido de Dedé). Em 1964 estreou na inauguração do Teatro Vila Velha ao lado de Caetano, Gil, Bethânia e Tom Zé. No ano seguinte mudou-se

para o Rio e novamente ao lado de Caetano, lançou seu primeiro disco; um compacto de duas músicas, uma do Caetano e outra de Gilberto Gil. No próximo ano, participou pela primeira vez do Festival da Canção, apresentando *Minha Senhora*, uma colaboração de Gilberto Gil e Torquato Neto (POMPEU, 2017).

Passando a sua fase tropicalista, lança seu primeiro disco solo; *Gal Costa*, do qual três músicas alcançaram grande sucesso e o qual apresenta influências de cantoras como Janis Joplin e artistas como Jimi Hendrix, famosos do Jazz. Esse sucesso seguiu-se de outros, como seu disco ao vivo (*Fa-Tal Gal a Todo Vapor*) e *Modinha para Gabriela*, abertura da novela *Gabriela* e composição de Dorival Caymmi. Seguidamente, em 1979 e 1980 Gal lançou *Gal Tropical* e *Aquarela do Brasil*, se consagrando como uma das maiores intérpretes de MPB da história, gravando os que se tornaram clássicos, como *Balancê*, *Força Estranha*, *Índia* e *Meu Nome é Gal*. E os de composição de Ary Barroso, como *É Luxo Só*, *Na Baixa do Sapateiro*, *Camisa Amarela* e *No Tabuleiro da Baiana* (POMPEU, 2017).

Após, foi somente sucesso, emplacando faixas como *Festa do Interior*, *Meu Bem Meu Mal* e *Açaí*, do disco *Fantasia* (1981) e depois com o disco *Bem Bom* (1985), com composição de Arrigo Barnabé (faixa-título) e da dupla, Michael Sullivan e Paulo Massadas: *Um Dia de Domingo*, em um dueto com Tim Maia. A partir daí Gal releu antigos sucessos, foi incluída no *Hall of Fame* do Carnegie Hall (a única cantora brasileira a conquistar tal feito, ocorreu por conta de sua performance no show *40 anos de Bossa Nova*) e de lá para cá, lançou mais três álbuns, em diversos formatos, relendo antigos hits e novas composições (POMPEU, 2017)

6 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Neste capítulo, apresentarei excertos transcritos e suas respectivas análises, dos improvisos e performances de: Dolores Duran em ***Fim de Caso*** (1958), Leny Andrade em ***Influência do Jazz*** (1963), Wilson Simonal e Sarah Vaughan em ***Time after time*** (1970), Wilson Simonal e Elis Regina em ***Rosa Morena*** (1971) e por fim, Gal Costa em ***Falsa Baiana*** (1971).

Quanto à segunda fase da metodologia, se deu principalmente na transcrição para partitura de trechos do material selecionado anteriormente. Foram transcritos a partir das performances referidas. Para realização desta, foi utilizado o programa *Finale*, um software de edição de partituras para computadores, produzido pela empresa *MakeMusic*. O software oferece ferramentas que possibilitam ao usuário criar, editar, imprimir e reproduzir partituras na notação musical básica. Após a seleção e transcrição de trechos, o trabalho passou a uma análise detalhada, com base em materiais bibliográficos relevantes sobre Jazz, Improviso, entre outros. Por se tratar de uma análise qualitativa, os resultados obtidos são de caráter teórico e podem levar a uma abertura sobre o tema para trabalhos vindouros.

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.

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.

6.1 Dolores Duran em *Fim de Caso* (1959)

Seguindo a ordem cronológica, iniciaremos com o improviso de Dolores Duran em *Fim de Caso* (1959), gravada no LP *A noite do meu bem/Fim de caso*. Há pouca informação sobre esse LP, e presume-se que o acompanhamento musical tenha sido do conjunto do Michel.

Exemplo musical 1 - Bordadura e notas alvo em trecho de *Fim de Caso*

Musical notation for Example 1, showing a treble clef, 2/4 time signature, and a tempo of 50. The notation includes a box labeled '1'19'. The melody is written in B-flat major. The lyrics are: Ba bm bi Ba bum ba ba rum ba be - i - o bum ba be bei-o-bo. The notation is annotated with red brackets labeled 'Bordadura' and purple brackets labeled '3ª', '5ª', and '7ª'. Chords are indicated above the staff: Bbmaj7, G7(b13), and G7(b13). Fingerings are indicated by numbers 6 and 7.

(FONTE: DURAN, 1959)

Dolores inicia seu improviso com tercinas, que é uma característica do Jazz, ornamentado com bordaduras para chegar em notas alvo como 3ªs, 5ªs e 7ªs.

Exemplo musical 2 - Pattern, bordadura e notas alvo em trecho de *Fim de Caso*

Musical notation for Example 2, showing a treble clef, 2/4 time signature, and a tempo of 50. The notation includes a box labeled '1'24'. The melody is written in B-flat major. The lyrics are: bum ba be in ba ra do - ro-rei o dn-do be-bi o dn du do bai-o-ba ba-bo. The notation is annotated with red brackets labeled 'Bordadura' and purple brackets labeled '3ª'. A green bracket labeled 'PATTERN' spans the first four notes of the second phrase. Chords are indicated above the staff: Cm7, Am7(b5), D7, and Gm7. Fingerings are indicated by numbers 6 and 3.

(FONTE: DURAN, 1959)

Ela segue utilizando as tercinas e bordaduras caminhando para notas alvo e como na figura acima (compassos 5 e 6), percebe-se que ela utiliza um *pattern*²¹, que é um padrão melódico usado na improvisação, muito comum no jazz.

Exemplo musical 3 - Bordadura, nota alvo, e motivo reduzido em trecho de Fim de Caso

1'30

Musical notation for Example 3. The staff shows a melodic line in G minor. A red bracket labeled "Bordadura" covers the first two notes (C7 chord). A purple bracket labeled "5ª" covers the next two notes. A green bracket labeled "Motivo" covers a descending eighth-note pattern. The lyrics are: "bi bo-e ba bm bm ba ba tui-du-ba tui-du-ba tui-du-ba da-ra-".

(FONTE: DURAN, 1959)

Dolores prossegue colorindo seu improviso com bordaduras (compasso 7) e como pode-se notar, apresenta redução do motivo (compasso 8 e 9). Sendo repetido 3 vezes nesse trecho.

Exemplo musical 4 - Bordadura e pattern descendente em trecho de Fim de Caso

1'37

Musical notation for Example 4. The staff shows a melodic line in G minor. A red bracket labeled "Bordadura" covers a descending eighth-note pattern. A green bracket labeled "Pattern" covers a descending eighth-note pattern. The lyrics are: "dui dui-i-tm-ba bu-ru dui-bri u-tm-ba bai-o-ba bai-o-ba bai-o-ba".

(FONTE: DURAN, 1959)

²¹ Pattern é o termo em inglês para padrão. O pattern no jazz é formado por um fragmento melódico repetido na mesma altura ou transposto. (Coker, Casale, Campbell, Greene em *Patterns For Jazz*, 1970 p. 1)

Ela prossegue utilizando tercinas e bordaduras nos compassos 11 e 12. Na segunda metade do compasso 11 e no compasso 12, vemos a utilização de um pattern descendente.

Exemplo musical 5 - Bordadura e lick em trecho de Fim de Caso

1'43

13 Am7(b5) 6 D7 Bordadura Lick Gm7 6 6

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

(FONTE: DURAN, 1958)

Dolores faz uso de um lick²² muito comum em finalização no jazz. Ela o adapta utilizando-o como passagem para resolver no próximo acorde (compasso 14).

Exemplo musical 6 - Pattern ascendente em trecho de Fim de Caso

1'48

15 C7 Pattern 6 F7 6

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

(FONTE: DURAN, 1958)

Ela utiliza outro pattern pra finalizar seu improviso.

Mas o ponto nevrálgico 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, baioiobá, babaduí, drí-u-tum-bá, do-rô-dn, são algumas das sílabas ouvidas num improviso que também inova pela complexidade rítmica e melódica [...](NESTROVISKY, 2013 pg. 133)

²² Um fragmento melódico muito utilizado no jazz para citações e finalizações de frase nos improvisos.

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

6.2 Leny Andrade em *Influência do Jazz* (1963)

Apresento agora, a transcrição do improviso de Leny Andrade na canção *Influência do Jazz*. Essa canção foi gravada por ela em 1963 no disco *A arte maior de Leny Andrade*, tendo sido acompanhada por Tenório Jr (piano e arranjo), Zezinho (contrabaixo) e Milton Banana (bateria).

Exemplo musical 7 - Introdução de *Influência do Jazz*

0'01

TCHU DA BA DA BU DE BU DI BU DA BA DA BU DE BU NO TCHU DA BA DA BU DE BU DI

7 THUP DE RE BE DO DI I I TCHU DA BA NA BU NE BU NA UM UM TCHU NA MA NA BU NE BU

12 DI EH EH TCHU BA MA NA BU NE BU DO TCHUP TE RA DE DO DI.

(FONTE: ANDRADE, 1963)

Como se pode notar na transcrição da introdução de *Influência do Jazz*, canção de Carlos Lyra, interpretada por Leny Andrade em (1963), ela faz uso de uma espécie de lick (fragmento melódico) que se repete ao longo da introdução.

No improviso de Leny, as figuras rítmicas do samba são bastante presentes; suas melodias estão repletas de semicolcheias e também do “garfo” (figura formada por semicolcheia – colcheia – semicolcheia).

Exemplo musical 8 - Arpejo e bordadura em trecho de *Influência do Jazz*

1'24

74 Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7

NA NA TU DUR NA NAP NA NA BAN TU BA BAN NA NA NA TU DA TU DI DU REI TCHU SA DA NA NA...

Arpejo Bordadura

(FONTE: ANDRADE, 1963)

Já no início do improviso, Leny faz uso da escala pentatônica e arpejo ascendente de G6, utilizando de uma bordadura para prosseguir num arpejo descendente de Em7/G6.

Exemplo musical 9 - Bordadura e 7ª menor em trecho de *Influência do Jazz*

1'29

79 D7 Gmaj7 7am Dm7 6a G7

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

Bordadura 7am 7am 9a 6a 7am

(FONTE: ANDRADE, 1963)

O arpejo de Em7/G6 acontece nos compassos 78 e 79. Nos compassos 80 e 81, Leny canta uma 7ª menor num acorde com 7ª Maior. No compasso 82, utiliza 9ª, 6ª e 7ª 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 de seu improviso.

Exemplo musical 10 - 7^{as} menores e pattern ascendente em trecho de *Influência do Jazz*

1'35

84 Cm7(b9) Cm6 7^{am} G/B B^b0 Am7 D7

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

Pattern

(FONTE: ANDRADE, 1963)

No compasso 85, podemos observar a escolha de Leny por 7^{as} menores sobre 6^{as} do acorde. 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 11 - Arpejo e deslocamento rítmico em trecho de *Influência do Jazz*

1'40

88 Gmaj7 Am7 D7(b9) Gmaj7(b9)

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

Arpejo Deslocamento

(FONTE: ANDRADE, 1963).

Agora ela canta um arpejo de D sobre o acorde de Gmaj7. No trecho acima, nos compassos 90 a 92, podemos verificar que utilizando a mesma silabação, Leny improvisa deslocando o acento rítmico.

Exemplo musical 12 - Deslocamento ritmico em trecho de Influência do Jazz

1'44

93 E7 Deslocamento Am7 D7 Gmaj7

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

(FONTE: ANDRADE, 1963).

Na metade do compasso 93 começa outra sequencia de silabação, criando deslocamento ritmico.

Exemplo musical 13 - Pentatônica em trecho de Influência do Jazz

1'55

102 G/B Bb° Am7 D7 3 Gmaj7 Bm7 E7 Bm7 E7

TCHU SA DA UM SA TA DA DAP TA TA DAP TO TUI I DE E F TCHA LA LE PA LA LE PA RA TU

(FONTE: ANDRADE, 1963)

Nos compassos 102, 103 e 104, Leny se utiliza da pentatônica de Sol.

Exemplo musical 14 - Pattern em trecho de Influência do Jazz

2'04

111 C#m7 F#7 Bm7 Bbm7 Pattern Am7 D7

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

(FONTE: ANDRADE, 1963).

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

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 aos dois estilos predecessores e o produto em questão (o 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 exprimidas, que lembram os dialetos 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.

6.3 Sarah Vaughan e Wilson Simonal em *Time after Time* (1970)

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* no programa da TV Tupi em 1970.

Exemplo musical 15 - Bordadura e pentatônica em trecho de *Time after Time*

(FONTE: VAUGHAN; SIMONAL, 1970)

Simonal e Sarah seguiram em sua performance, durante seu improviso em *Time After Time*, sempre se revezando a cada 4 compassos. Esse formato de improviso é

chamado de *trading*. Muito utilizado no jazz quando se tem vários instrumentos na jam (reunião de músicos performando juntos) e o diálogo entre eles acontece no revezamento no solo a cada 4 ou 8 compassos.

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)

Exemplo musical 16 - Arpejo, bordadura, antecipação, nota de passagem e pattern trecho de Time after time

The musical score for Example 16 shows two staves: SARAH (top) and SIMONAL (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 35. Above the staves, the following chords are indicated: Abmaj7, Fm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Fm7, and Gm7(b9). A box labeled '14'51' is positioned above the staff. Sarah's part begins at measure 36 with a red bracket labeled 'Bordadura' and a blue note circled in orange labeled 'Blue Note'. Her part continues with a purple bracket labeled 'PATTERN' and 'Jogo de 8as'. Simonal's part begins at measure 35 with a green bracket labeled 'Arpejo' and an orange bracket labeled 'Antecipação'. The lyrics 'CHA DA SA DOM DU SA DA SA UI DI UO UI UI UO DU DU UO' are written below the staves.

(FONTE: SIMONAL; VAUGHAN, 1970)

No compasso 35, Simonal finaliza sua frase com um arpejo de Ab6/Fm7 terminando em Mi bemol, antecipando assim a 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. Na segunda parte do seu improviso (compassos 38 e 39, ela usa jogadas de 8ª, o que gera um clichê característico do swing, além do deslocamento rítmico.

Exemplo musical 17 - Antecipação, tercina e terças trecho de Time after time

The musical score for Example 17 shows two staves: SARAH (top) and SIMONAL (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 40. Above the staves, the following chords are indicated: C7(b9), Fm7, Eb, Dm7(b9), G7(b9), Cm7, and F7(b9). A box labeled '14'57' is positioned above the staff. Sarah's part begins at measure 40 with the lyrics 'U U SU DU DU'. Simonal's part begins at measure 40 with the lyrics 'IAU DU UI CHE DE DO TUE O TOU CHA DI DA TA DUU... CHA SA SO DO BE SO DO UE DO DO'. Annotations include a green bracket labeled 'Antecipação' under Simonal's first measure, a green bracket labeled 'Tercina' under Simonal's second measure, and blue circles labeled 'Terças' under Simonal's third and fourth measures. A green bracket labeled 'Tercinas' is under Simonal's fifth measure.

(FONTE: SIMONAL; VAUGHAN, 1970)

Simonal retoma seu solo com uma frase blues. Ao seguir, sugere uma escala 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. Esse é um recurso bastante comum no Blues e no Jazz.

Exemplo musical 18 - Bordadura, arpejo e clichê em trecho de Time after time

(FONTE: SIMONAL; VAUGHAN, 1970)

No compasso 45, Sarah utiliza 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, ela antecipa o clichê do swing que será apresentado nos compasso 48.

Exemplo musical 19 - Bend, citação e 3ªs trecho de Time after time

(FONTE: SIMONAL; 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. Finaliza seu trading cantando uma 3ª menor sobre a 3ª maior do acorde dominante.

Também chamados de pitch bends, eles são da forma ascendente e descendente e recorrentes tanto na melodia quanto na improvisação. O bend ascendente denominado pelos americanos de scoop, o som é iniciado abaixo do tom prescrito e pressionado para cima. (ALVES, 2019, p.110)

Exemplo musical 20 - Bordadura e nota de passagem em trecho de Time after time

15'17

53 Abmaj7 Ebm7 Ab7 Db6

SARAH

U E U SA DE SA QU E U E U SI SI E DO SA BU SA DA UA SA DA UI U UI UI U

SIMONAL

(FONTE: SIMONAL; VAUGHAN, 1970)

Sarah retoma seu improviso utilizando tônica e 7ª Maior, fazendo bordadura com a 9ª Maior. No compasso 54, podemos notar a utilização da blue note (Ré natural). A melodia do primeiro compasso que se repete (apenas em formato) no segundo compasso, traz a ideia de motivo.

Exemplo musical 21 - Jogo de 8ªs, citação, arpejo e bordadura em trecho de Time after time

15'22

57 Dm7(b9) 1-25 Dbm6 Cm7 G° Bbm7

SARAH

DI IU DU DI IU DU DI IU

SIMONAL

Jogo de 8ªs Citação Arpejo Bordadura

IO IO UE RO UE RAU HO UE UE IES RN FE SE AU

(FONTE: SIMONAL; VAUGHAN, 1970)

Simonal retoma o improviso entrando com a 9ª Maior e 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, 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 22 - Ostinato trecho de Time after time

15'28

SARAH

SIMONAL

Ostinato

Tônica se torna Dominante

62

63

64

DU DI IU DU DI IU DU DI IU DO

DU

I

ON-LY KNOW WHAT I KNOW

(FONTE: SIMONAL; 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 ritmico-melódico no qual acontece o deslocamento ritmico novamente. Ao final de seu solo, ela canta a tônica e a sobe em meio tom de forma que essa nota resolve na tônica do acorde sus. Simonal volta cantando o tema no qual 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.

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 antecipadas 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 “b”s segue fluidamente em consonância com o scat de Sarah. Podemos articular tal estrutura de improvisos com o tema da 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”.

6.4 Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena* (1971)

Abaixo, apresento trechos da transcrição da performance da Elis Regina e Wilson Simonal na música *Rosa Morena*, no programa ESPECIAL ELIS, em duas claves.

Uma das características bastante marcantes deste improviso, é o jogo de imitação que ocorre em forma de conversa, entre Elis e Simonal. Ora o trecho é repetido por ambos, com a mesma notação, como no exemplo abaixo (Figura 23), ora com notação diferente e/ou movimento contrário (Figura 2).

Exemplo musical 23 - Imitação entre as vozes de Wilson Simonal e Elis Regina em trecho de *Rosa Morena*

The musical score illustrates a call-and-response between Elis Regina and Wilson Simonal. The first system shows Simonal's vocal line (bass clef) and Elis's vocal line (treble clef). The second system shows a continuation of the dialogue. A red box highlights a phrase in Elis's line, and a green box highlights the same phrase in Simonal's line, demonstrating imitation. Chords are indicated above the staff: DMIN7, G7, DMIN7, G7, DMIN7, G7, CDIM7, and Cb. A time marker '1'08' is in a box above the staff. Lyrics are written below the notes: 'AN - DAR DE MO - CA PRO - SA' and 'MO - RE - NA RO - SA'.

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Exemplo musical 24 - Repetição em movimento contrário com notação diferente entre as vozes de Elis e Simonal em trecho de Rosa Morena

1'10

ELIS

NA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA ON - DE'S TA-

SIMONAL

RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA

D MIN7

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Essa conversa (pergunta/resposta) em forma de imitação, ocorre em toda a parte A da música. Na parte B, ambos cantam em uníssono, até a frase “*Que o pessoal está cansado de esperar*” onde voltam a jogar com a imitação.

Exemplo musical 25 - Frase em uníssono na parte B da canção. Trecho de Rosa Morena

1'29

ELIS

RO - SA MO - RE - NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

SIMONAL

RO - SA MO - RE - NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

C DIM7 C^b B^b/C C⁷ F^b

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Repetindo a parte A, Elis e Simonal retomam a conversa, “chamando” pela Rosa, (figura 4) flexibilizando a letra, confluindo numa ideia de cânone (figura 26).

Exemplo musical 26 - Pergunta e resposta entre as vozes. Trecho de Rosa Morena

2'05

ELIS: RO - SA RO - SA O RO - SA MO - RE - NA ON - DE VAI

SIMONAL: RO - SA O RO - SA O RO - SA O

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Exemplo musical 27 - Ideia de cânone, iniciando-se pela voz de Elis. Trecho de Rosa Morena

2'11

ELIS: MAS ON - DE VAI MO - RE - NA RO - SA COM'ES-SA RO - SA NO CA -

SIMONAL: MAS ON - DE VAIS MO - RE - NA RO - SA

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Cantam a parte B da canção, novamente em uníssono, e então Simonal segue repetindo “*Que o pessoal tá cansado de*” alternando a acentuação rítmica, enquanto Elis prossegue cantando “*Que o pessoal tá cansado de esperar, morena Rosa*” flexibilizando a letra de forma que a repetição da frase fica fluida.

Exemplo musical 28 - Conversa – repetição, alteração da acentuação rítmica e flexibilização da letra

3'14

ELIS: MO - RE - NA RO - SA QUE O PES - SO - AL TA CAN - SA DO DE'ES - PE - RA MO - RE - NA RO

SIMONAL: QUE'O PES - SO - AL PES - SO - AL ES - TA CAN - SA - DO DE..

(FONTE: REGINA e SIMONAL, 1971).

Exemplo musical 29 - Conversa – flexibilização da letra em trecho de Rosa Morena

3'19

ELIS
SA MO - RE - NA RO - SA MO - RE - NA 'ES - TA CAN - SA - DO DE 'ES - PE - RAR MO

SIMONAL
O PES - SO - AL ES - TA CAN - SA DO DE O PES - SO - AL

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Elis canta ora “*morena Rosa*”, ora “*moreninha Rosa*” alterando o ritmo e consequentemente, a acentuação da frase, enquanto Simonal prossegue repetindo “*Que o pessoal tá cansado de esperar*”. Ambos criando uma nova atmosfera para a música, evitando monotonia e previsibilidade.

Exemplo musical 30 - Alteração do ritmo e acentuação da frase em trecho de Rosa Morena

3'23

ELIS
RE - NA RO - SA MO - RE NA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO -

SIMONAL
ES - TA CAN - SA DO DE 'ES - PE - RAR A RO -

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Ambos passam a utilizar notas novas no improviso: Elis, cantando SOL bemol sobre o acorde de C6, causando a sensação de 4^a. aumentada e Simonal, cantando SI bemol sobre o mesmo acorde, sendo sua 7^a. menor, que consequentemente passa a ser 9^a. menor (b9) no compasso seguinte sobre o acorde de A7. Essas duas notas, assim como a 3^a. menor que aparece adiante no improviso, são notas características da escala Penta menor blues.

Exemplo musical 31 - Notas (b5) passando a 7ª menor e 7ª. Menor passando a 9ª. Menor (b9); notas da escala penta menor blues. Trecho de Rosa Morena

3'30

G⁷ C^b A⁷ D^{MIN7}

ELIS

SIMONAL

SA - DO DE'ES - PE - RAR O PES - SO - AL - TA CAN - SADO

SA - DO DE'ES - PE - RAR O PES - SO - AL - TA CAN - SADO

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Elis segue utilizando o mesmo trecho da letra (substituindo “morena” por “moreninha”), usando ritmicamente a célula do samba (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), oscilando entre as notas Do e Sol, com uma sonoridade que remete ao ostinato do agogô.

Exemplo musical 32 - Ostinato do agogô e flexibilização da letra em trecho de Rosa Morena

3'40

G⁷ Agogô C^b A⁷ D^{MIN7}

ELIS

SIMONAL

RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MOR - RE - NI - NHA RO -

SA - DO DE'ES - PE.. PES - SO - AL - TA CAN -

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

A seguir, Elis utiliza uma base de 6 notas sobre uma divisão quaternária, que desloca o acento da frase pra uma vez no tempo, outra vez no contratempo. Simonal prossegue com o *vamp* em “*peçoal tá cansado*” numa célula rítmica que remete ao ostinato característico do tamborim.

Exemplo musical 33 - Uso de 6 notas sobre a divisão quaternária; ostinato do tamborim. Trecho de Rosa Morena

3'53

ELIS
RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA

SIMONAL
SA - DO DE'ES-PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

Tamborim

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Elis faz uso de um recurso bastante comum ao blues e jazz que consiste em utilizar 3ª menor na melodia sobre a 3ª Maior do acorde, conforme figura 34. Simonal segue utilizando o ostinato rítmico do tamborim.

Exemplo musical 34 - 3as. menores na melodia, sobre as 3as maiores na harmonia; ostinato do tamborim. Trecho de Rosa Morena

3'58

ELIS
RO - SA MO - RE NI - NHA RO - SA MOR - RE - NI - NHA

SIMONAL
SA - DO DE'ES-PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

Por fim, Elis e Simonal convergem no final do improviso para um *vamp* em *fade out*, valendo-se da harmonia cíclica, utilizando agora vogais e não mais trechos da letra. Elis segue cantando uma frase rítmica que se repete e que remete à linha do contrabaixo, antecipando com uma nota de aproximação cromática descendente que

de acordo com os acordes são conseqüentemente 4^{as} aumentadas e uma 7^a. menor, enquanto Simonal canta o padrão rítmico que remete ao *riff* da guitarra (figura 35).

Exemplo musical 35 - Transcrição do trecho final de Rosa Morena

The musical score for 'Rosa Morena' shows the final section. It is in 4/4 time, marked '4'18'. The top staff is for ELIS, and the bottom staff is for SIMONAL. Above the ELIS staff are chords: G⁷, A⁷, D^{MIN7}, G⁷, and C⁶. The ELIS staff has a red box around a melodic phrase. The SIMONAL staff has a green box around a rhythmic pattern. The lyrics 'SA-DO DE'ES - PE-RAR' are written below the SIMONAL staff.

(FONTE: REGINA; SIMONAL, 1971).

É possível apontar, nos trechos de Elis e Simonal, a presença de fenômenos linguísticos, tanto da estrutura conversacional, quanto do diálogo entre os gêneros musicais; aqui samba e jazz, e a própria ideia de conversa entre os gêneros linguísticos. A dinâmica “*pergunta – resposta*”, a imitação seguida de variação e por vezes até de provocação, são alguns exemplos disso. Ainda mais importante talvez, seja a contraposição e junção de elementos de intergeneidade que os artistas implementam durante suas respectivas partes.

Algumas estruturas são características do samba enquanto outras são do jazz e algumas ocorrem como referência dentro da outra. É possível notar ainda assim, que a intergeneidade musical se dá de forma diferente da linguística. Enquanto na linguística os aspectos distintos funcionam como um hipertexto e denunciam a multidisciplinaridade do autor. No âmbito musical as características são interligadas e, mesmo em meio a ideias contrastantes, uma “*harmonização*” se faz presente, tornando as passagens mais fruídas.

Por último, nota-se uma intencionalidade, por parte dos músicos, de conduzir a interação para uma confluência, o que explicita e explica ainda mais os fenômenos acima citados. Quando Elis e Simonal, após partir de ideias distintas confluem no *vamp* em *fade out*, parecem estar levando a discussão para um ponto comum,

“caminhando” das ideias diferentes expostas para uma discussão amigável, que depois se intensifica, chegando ao clímax. Dalí, as ideias parecem interagir melhor até acabarem culminando numa espécie de concordância.

Após analisarmos o improviso de Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena*, podemos perceber que apesar de utilizar-se de recursos do improviso norte americano, como por exemplo, a conversa (pergunta/resposta), imitação, escala pentatônica, escala penta menor blues, ostinato rítmico, vamp (repetir vezes seguidas uma mesma ideia ou frase), o improviso de ambos possui singularidade, pois rompe com a estética e a estrutura do scat singing, por não utilizar-se de silabação, mas sim de trechos da letra como temática do improviso, além de diferenciar-se ritmicamente.

O improviso já se destaca pelo ritmo, o samba. Neste caso especificamente, utilizam-se as variações de semicolcheias e células rítmicas características do samba, como o “garfo” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), e estas figuras ligadas em síncopa à outras figuras idênticas. No jazz, utilizam-se tercinas.

Outro ponto chave é a estrutura ritmo/melodia. A melodia e o ritmo de *Rosa Morena* na performance de Elis e Simonal, sofre alterações durante boa parte da canção. Essa é uma característica do jazz e da música improvisada: o tema principal é modificado a cada vez que é interpretado por um novo artista, de forma que este imprime suas próprias ideias à melodia. Em alguns casos, tais modificações tornam-se parte da melodia do tema a partir de então.

Sob o ponto de vista harmônico, o improviso é construído sob *turnround* (como é chamada pelos americanos), que é uma harmonia cíclica, que se repete enquanto os cantores performam suas frases. Cabe ressaltar que a cadência turnround utilizada é VI7 iim7 V7 I6, típica dos temas contruídos no rhythm blues. As ideias rítmicas são repetidas constantemente, formando pequenos ciclos. Num mesmo trecho, Wilson Simonal faz uma frase que se repete, servindo de base ao improviso de Elis Regina e, em certo ponto, o intervalo entre essas frases passa a ser regular.

6.5 Gal Costa em *Falsa Baiana* (1971)

A seguir, apresento a transcrição da performance de Gal Costa interpretando a canção *Falsa Baiana* gravada ao vivo por ela em 1971 no disco *Fa-tal Gal a Todo Vapor*.

Exemplo musical 36 - Bordadura e bemol 5 em trecho de *Falsa Baiana*

0'07

10

16

Bordadura

(FONTE: COSTA, 1971)

Gal, inicia a música citando a introdução de *Meditação* gravada por João Gilberto em 1960. 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 bemol 5 no compasso 18 (fá natural).

Exemplo musical 37 - Trecho de Falsa Baiana

(FONTE: COSTA, 1971)

Na melodia da canção, é possível perceber o uso de métrica derramada²³ Gal modifica a melodia da parte A a cada vez que a repete 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.

Exemplo musical 38 - Trecho de Falsa Baiana

(FONTE: COSTA, 1971)

²³ “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).

Nesse exemplo, Gal inclui improvisação substituindo palavras da letra. 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.

Na métrica derramada há um deslocamento do tempo forte no compasso (como acontece no samba), assim como uma flexibilização nos limites do mesmo (enquanto o acompanhamento geralmente mantém uma certa regularidade em termos do tamanho de cada compasso, a voz solista pode ampliá-lo ou comprimi-lo). (ULHOA, 1999, p.56)

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.

Exemplo musical 39 - Rudimentos em trecho de Falsa Baiana

100 E7(♯9) IMPROVISO VOCAL J A⁹ g7(add13)
 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 Bm7 Dm⁶ A⁹ Em7 Eb7
 PE SA DA PRA UM A UM SA DA SA UM SA UM SA PE SA SA PA PRA PU PE IA RA PA PU E TUI

109 Ebm7(♯5) Dmaj7 C#m7(♯5) F#7
 SA RA SU DE IA SA RA DE RA DE RA PI RA U SA RA PU SE RA PA RA SA PA PU QUI RA

(FONTE: COSTA, 1971).

Nos compassos 104 e 112, Gal canta uma célula que, por conta das fusas, lembra rudimentos percussivos.

Exemplo musical 40 - Pattern, citação e bordadura em trecho de Falsa Baiana

3'07

118 $g7(\text{add}i3)$ $g7(\text{b}i3)$ $Bm7$ 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 Dm^p Pattern $A\%$ E_m7 E_b7 $E_bm7(\text{b}5)$ $D^{\text{maj}7}$ 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

(FONTE: COSTA, 1971).

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 “/sso 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.

Exemplo musical 41 - Silabação no tema em trecho de Falsa Baiana

3'44

136 $F\#7$ $Bm7$ Dm^b $A\%$

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

140 E_m7 E_b7 $E_bm7(\text{b}5)$ $D^{\text{maj}7}$ $C\#m7(\text{b}5)$

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

(FONTE: 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.

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.

É possível notar na performance de Gal um forte caráter bossanovista, embora nessa versão o caráter improvisatório se 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.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O chamado Beco das Garrafas, durante as décadas de 1950 e 1960, foi palco das experimentações que foram responsáveis por desenvolver um novo tipo de música: o *sambajazz*. Ali, músicos como Johnny Alf, Tenório Jr., João Donato e Sérgio Mendes utilizaram seu improviso como veículo de expressão e desenvolvimento de suas linguagens musicais. Nesse ambiente, alguns cantores se aventuraram no universo da improvisação, incorporando a seu canto, procedimentos antes exclusivos aos instrumentistas.

O “surgimento” do movimento do samba moderno como *sambajazz* no país, ocorrido através do point musical que era o Beco das Garrafas, e performado primeiramente pelos instrumentistas, não favoreceu a naturalidade e espontaneidade da conversa cultural e musical no âmbito vocal. Pelo contrário, foi responsável por induzir os cantores do Beco à aderirem a estas influências de improvisação jazzística, para conquistarem seu espaço e o respeito por parte dos instrumentistas.

A improvisação vocal, além claro, da relação íntima que mantém com a linguagem, tão mutuamente plural e individual, impregnada de cultura e significação, contribui para a noção musical complexa que o scat singing apresenta, relacionando jazz americano, música brasileira, jazz cantado, improvisação instrumental e vocal e linguagem, congruentemente.

Compreende-se a interação dos aspectos característicos ao jazz e ao samba para melhor entender os estilos híbridos e o papel e encaixe da improvisação nestes. Conclui-se que as musicalidades (blues, jazz e samba) têm origem histórica semelhante; descendem dos cultos negros e sua ritmica é ritualística. Esse constitui fator que pode explicar o porquê da improvisação (seja ela vocal ou instrumental) adaptar-se tão bem a esses estilos.

É necessário também, para uma compreensão mais completa da noção de improvisação, que se entendam as formas, especificamente, através das quais esta se conecta à linguagem. Aqui, é imprescindível recorrer à metáfora da conversa. Os

participantes de uma improvisação precisam estar atentos para não apenas responder, mas corresponder ao assunto proposto, não “deixar pontas soltas”, “pegar o bonde andando”, ou mesmo “deixar a peteca cair”. Assim como na conversa, as chaves são *ouvir* e *interagir*. Na improvisação, o músico precisa atentar-se às escolhas dos outros músicos, em conjunto, para acompanhar a “montanha russa” como que com facilidade e não se perder, atrapalhando o andamento.

Já, quando falamos sobre a improvisação vocal no Brasil, precisamos entender que os artistas que levaram essa técnica em suas performances a realizaram também por meio da influência norte americana, por causa desse preconceito com a canção por parte dos instrumentistas do Beco, através de suas próprias noções musicais e vocais e em conjunto com o movimento ocorrendo no momento musical que o país vivia. Essas influências, técnicas e similaridades, foram aparecendo nas obras e performances desses cantores, a relação histórica-musical-social estabeleceu um contexto que propiciou o acontecimento da improvisação vocal brasileira de fato.

Cabe ressaltar também o estudo da geração de sentido no jazz, comentando a questão do uso de metáforas e envolvendo as noções de discurso utilizadas na descrição da Improvisação, trazendo a ideia de que o bom improvisador é aquele capaz de “dizer algo” quando toca, agora aplicada diretamente ao canto. Após, comentamos sobre as relações de empréstimo ocorridas entre voz e instrumento ao longo da história do jazz, passando por uma breve análise de improvisos de alguns dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do *scat singing* no Brasil e nos EUA.

A singularidade nas performances de Wilson Simonal e Elis Regina em *Rosa Morena* no vídeo de 1971, Dolores Duran em *Fim de Caso* de 1959, Leny Andrade em *Influência do Jazz* em 1963, Wilson Simonal e Sarah Vaughn em *Time After Time* em 1970 e Gal Costa em *Falsa Baiana* em 1971 é o que torna estes tão significativos no estudo da improvisação vocal brasileira. As performances presentes constituem registros importantes deste estilo de improvisação vocal no Brasil. Elas expõe o leque multifacetado de estruturas e possibilidades proporcionado pelo processo através do qual o improviso vocal chegou ao cenário da música brasileira, tão bem representados em tais performances, em compostos técnicos únicos.

Por último, através dos excertos presentes e suas respectivas análises, foi possível perceber nos improvisos das performances destacadas a presença marcante de elementos característicos do blues e do jazz (blue note, bemol 5, terças menores sobre acordes com terças maiores e vice-versa, pattern, clichês do swing, lick, uso de tercinas, escala pentatônica, etc.), evidenciando tal fricção da música norteamericana com o samba-canção e o samba. Demonstrando de fato, as origens e produtos da Improvisação vocal 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.

ANDRANDE, Leny. **Leny Andrade - Influencia Do Jazz**. 2013. (3m16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zYsn6eZokh4>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz**: the infinite art of improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CASA da TIA CIATA. **Quem foi Tia Ciata**. Rio de Janeiro: Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata, [2007]. Disponível em: <<https://www.tiaciata.org.br/tiaciata/biografia>>. Acesso em: 07 dez. 2020.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COKER, Jerry, CASALE, Jimmy, CAMPBELL, Gary & GREENE, Jerry. **Patterns for jazz**. 3. ed. Indiana: Studio P/R, Inc., 1970.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <dicionariompb.com.br> Acesso em 13 de outubro de 2018.

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.

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.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

MONSON, Ingrid. **Saying something**: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo** – o Poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Editora Summus, 1993.

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.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: **OPUS – Revista da ANPPOM**, ano 11, n. 11. pp. 197-207, 2005.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, n. 23, p. 103-112, jan.-jul. 2011.

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.

PRADO, Bruna Queiroz. Nas entrelinhas da performance: o papel das cantoras de MPB na produção de reflexão crítica sobre a ditadura militar. In: **Anais do XXIII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Campinas: XXIII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2016.

REGINA, Elis; SIMONAL, Wilson. **Elis Regina e Wilson Simonal 'Rosa Morena' TV Globo, 1971**. 2012. (5m09s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=etEP27PaYxw>>. Acesso em: 07dez. 2020.

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. **Estilos de improvisação vocal no Brasil**: estudo de caso. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música. Instituto Villa-Lobos e Centro de Artes. UniRio, 2017.

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>. Acesso em: 07 dez. 2020.

VENTURA, Michael. Hear that long snake moan. In: VENTURA, Michael. **Shadow dance in the USA**. New York: TarcherPerigee, 1985.

VIDAL, Erick de Oliveira (2008). As capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da ELENCO, 1963). Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas. Rio de Janeiro: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

47 $C\sharp m7(\flat 5)$ $F\sharp 7$ $g7(\text{add}\flat 9)$ Dm^6 $A\%9$

- RA QUE MEXE RE- MEXE DA NO NAS CA - DE-RAS DEI-XAN-DO.A MO - CA-DA COM A-GUA NA BO - CA

52 $F\sharp 7$ $E\flat m7$ Dm^6 $A\%9$

A FAL-SA BA-IA - NA QUAN DO.EN TRA NO SAM BA NIN-QUEM SE.IN COM-MO - DA NIN-QUEM BA-TE

56 $F\sharp 7$ $Bm7$ Dm^6 $A\%9$

PAL-MA NIN QUEM A-BRE.A RO - DA NIN QUEM GRI-TA O-BA O-BA SAL-VE.A BA - HI A SE-NHOR DO BOM FIM

60 $E\flat m7$ $E\flat 7(\text{add}\flat 9)$ F $D\text{maj}7$ Dm^6 $C\sharp m7(\flat 5)$

MAS A QEN-TE GOS-TA QUAN DO UMA BA-IA-NA SAM-BA DI REI-TINHO EM CIMA EM- BAIXO

64 $F\sharp 7$ $g7(\text{add}\flat 9)$ Dm^6 $A\%9$ $E\flat m7$

RE VI-RA.OS O-LHI-NHOS DI-ZEN-DO.EU SOU FI-LHA DE SAO SAL-VA DOR BA -

69 G $A\%9$ $g7(\text{add}\flat 13)$

IA-NA QUE EN-TRA NO SAM - BA SO FI-CA PA-RA - DA TI-RUM-BU-BA BU

73 $Bm7$ Dm^6 $A\%9$ $E\flat m7$ $E\flat 7$

BA-BUM SAM-BA NAO MEXE NAO SA-BE DEI-XAR A MO-CI-DA-DE LOU-CA BA-IA-NA.E.A

77 H $E\flat m7(\flat 5)$ Dm^6 $C\sharp m7(\flat 5)$ $F\sharp 7$

QUE-LA QUE EN-TRA NO SAM-BA DE QUAL- QUER MA-NEI RA QUE MEXE DA NO NAS CA

GLAW.NADER@GMAIL.COM

81 Bm^7 [2:11] Dm^6 $A^6/9$ $F\#7$ Bm^7 []



DEI- RAS COM A-GUA NA BO - CA A FAL-SA BA-IA - NA QUAN-DO. EN-TRA NO

86 Dm^6 $A^6/9$ $F\#7$



SAM-BA NIN- QUEM SE. IN-CO- MO DA NIN-QUEM SA- TE PAL-MA NIN- QUEM A-BRE. A RO-

89 Bm^7 Dm^6 [2:25] $A^6/9$ Em^7 Eb^7



- DA NIN-QUEM QRI-TA O-BA SAL-VE. A BA-HI - A SAL-VE. A BA-HI -A MAS A GEN-TE GOS

93 $Ebm^7(b^9)$ $Dmaj^7$ [2:31] $C\#m^7(b^9)$ $F\#7$



- TA QUAN DO. U MA BA-IA-NA SAM-BA SAM-BA SAM-BA DI-REI - TI-NHO DE CI MA. EMBAIXO RE VIRA. OS O-OLHI NHOS

97 $B7(Add9)$ Dm^6 $A^6/9$ $E7(b^9)$ IMPROVISO VOCAL [] $A^6/9$



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

102 $B7(Add9)$ [2:45] [2:47] Bm^7 [2:49] Dm^6



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

107 $A^6/9$ [2:53] Em^7 Eb^7 $Ebm^7(b^9)$ [2:55] $Dmaj^7$ $C\#m^7(b^9)$ [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 BA RA PU BE RA

112 $F\#7$ [3:00] $B7(Add9)$ Dm^6 $A^6/9$ [3:05] $E7$



PA RA BA PA PU QUI RA PA RA BU PE IA DA TEI O QU TE IA TA O BA-IA - NA BA-IA-NA

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

PA RA PU DE SA PU RU BO DE SA PA RA PEIO BU BO PO IO PU BO DE CA BO DO BUM BE IA BU DE

122 Dm^6 $A\%_9$ 3:17 $Em7$ $E\flat 7$ $E\flat m7(\flat 5)$ $Dmaj7$

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

127 $C\#m7(\flat 5)$ 3:24 $F\#7$ $g7(\text{add}9)$ Dm^6 $A\%_9$

IA-NA QUE SAM-SA QUE MEXE DA NO NAS CA - DEI-RAS DEI-XAN DO.A MO CA-DA COM A-GUA NA BO - CA

132 $F\#7$ **L** $Bm7$ Dm^6 $A\%_9$

A FAL-SA SA-IA - NA QUAN-DO.EN-TRA NA RO-DA NIN QUEM.SE.IN CO-MO DA NIN-QUEM SA-

136 $F\#7$ $Bm7$ Dm^6 $A\%_9$ 3:44

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

140 $Em7$ $E\flat 7$ $E\flat m7(\flat 5)$ $Dmaj7$ $C\#m7(\flat 5)$

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

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

BAIXO RE-VI-RA.OS O-LHINHOS SOU FI-LHA DE SAO SAL-VA-DOR 3:59 PA PA PA - A RA

151 $G\%_9$ $F\%_9$ $Bm7$ $A\%_9$ $E7(\#9)$ $A\%_9$ 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 $E7(\sharp 9)$ $A\%$ $G\%$

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

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

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

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

IA-NA HELHEI BA-IA-NA BA-IA-NA BA - IA-NA PO PO PA DA PU SE IE DU BA DA CUM SE DE CUM BA TUEI

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

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

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

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

ANEXO B - Transcrição de improviso, de Dolores Duran, do álbum "A noite do meu bem / Fim de caso", de 1959, elaborada por Glaw Nader.

Fim De Caso

Improviso de Dolores Duran, disco "A Noite Do Meu Bem/Fim De Caso (1959)"
 Transcrição: 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-ci 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 - tm - ba

ANEXO C - Transcrição de “Influência do Jazz”, performance de Leny Andrade, de 1963, elaborada por Glaw Nader.

INFLUENCIA DO JAZZ

PERFORMANCE DE LENY ANDRADE (1963)

TRANSCRIÇÃO: GLAW NADER

CARLOS LIRA

INTRO

C#m7(b9) Cm⁶ G/B Bb^o Am⁷

TCHU DA BA DA BU DE BU DI BU DA BA DA BU DE BU NO TCHU DA BA DA BU DE BU DI

7 D7(add9) Dm⁷ Ab⁷ G⁷ Db⁷ C#m7(b9) Cm⁶

THUP DE RE BE DO DI I I TCHU DA BA NA BU NE BU NA UM UM TCHU NA MA NA BU NE BU

12 G/B Bb^o Am⁷ D⁷ Eb/D^b **A** Am⁷ 0:20

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

19 D⁷ Gmaj⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

SAM - BA MEU FOI SE MIS-TU-RAN - DO SE MO-DE-R-NI ZAN-DO.E SE PER DEU

25 Dm⁷ G⁷ Cm⁷(b9)

E O RE-SO-LA DO CA-DE NAO TEM MAIS CA-DE O TAL QIN - GA-DO QUE ME-XE COM A

29 Cm⁶ G/B Bb^o Am⁷ D⁷ Eb/D^b

GENTE COI-TA DO DO MEU SAM-BA MU- DOU DE RE-PEN - TE.IN-FLU EN - CIA DO JAZZ

34 Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ E⁷ Am⁷ D⁷

QUA - SE QUE MOR - REU E.A CA-BA MOR- REN - DO.ES-TA QUA-SE MOR -RENDO NAO

40 Gmaj⁷ Dm⁷ G⁷

PER-CE - BEU QUE.O SAM-BA SA-LAN - CA DE.UM LA-DO PRO OUTRO O JAZZ E DI-FE-

44 C#m7(b9) Cm⁶ G/B Bb^o Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

REN-TE PRA FREN-TE PRA TRAS E.O SAM-BA ME-IO MOR-TO FI COU ME-IO TORTO.INFLU EN-CIA DO JAZZ

GLAW.NADER@GMAIL.COM

48 $3 C\#m7(b9) F\#7$ **B** $Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7 Bm7 E7$
 NO A-FRO-CU-BA-NO VAI COM-PLI-CAN-DO VAI PE-LO CA-NO VAI

54 $C\#m7 3 F\#7 3 C\#m7 3 F\#7 3 Bm7 E7 Am7 D7 Am7 D7$
 VAI EN TOR-TAN-DO VAI SEM DES-CAN-SO VAI SAI CAI NO BA-LAN-ÇO PO - BRE SAM - BA -

60 $Gmaj7 E7 Am7 D7 Gmaj7$
 MEU VOL-TA LA PRO MOR - RO.E PE - DE SO - COR - RO.ON-DE NAS- CEU -

65 $Dm7 G7 Cm7(b9)$
 PRA NAO SER UM SAM - BA COM NO-TAS DE MAIS NAO SER UM SAM-BA TOR-TO PRA PRE-TE PRA TRAS

69 $Cm6 G/B Bb\circ Am7 D7 Gmaj7 D/E$ **SCAT SOLO**
 VAI TER QUE SE VI - RAR PRA PO- DER SE LI - VRAR DA IN-FLU-EN-CIA DO JAZZ TCHU NA

74 $Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7$
 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 $D7 1:29 Gmaj7 Dm7 G7$
 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 $C\#m7(b9) 1:35 Cm6 G/B Bb\circ Am7 D7$
 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 $Gmaj7 1:40 E7 Am7 D7(b9) Gmaj7(b9)$
 DU DU DE DE EI TCHA SA NA MA TCHU SA SA DA TCHU SA SA DA TCHU SA SA DA DAP TU

93 $E7 1:44 Am7 D7 Gmaj7$
 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

98 1:50 Dm7 G7 C#m7(b9) Cm6

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

102 G/B Bb° Am7 D7 3 Gmaj7 C#m7(b9) F#7 Bm7 E7 Bm7 E7

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

108 Bm7 E7 Bm7 E7 C#m7 F#7

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

111 C#m7 F#7 Bm7 Bbm7 Am7 D7

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

ANEXO D - Transcrição de "Rosa Morena", de Dorival Caymmi, elaborada por Glaw Nader.

SCORE **ROSA MORENA**
DORIVAL CAYMMI

D⁷ G⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷ D⁷ G⁷ C⁶

ALTO

TENOR

C⁶ DMIN⁷ G⁷ CDIM⁷

A
RO-SA RO - SA MO - RE-NA ON-DE'ES-TAS MO - RE-NA RO - SA

T

C⁶ 0:57 DMIN⁷ EMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ G⁷

A
COM'ES-SA RO - SA NO CA-BE - LO E ESSE AN - DAR

T
1:00

DMIN⁷ G⁷ DMIN⁷ G⁷ DMIN⁷ G⁷ CDIM⁷ C⁶

A
1:08 MO - RE -

T
2:28 AN - DAR DE MO CA PRO SA MO-RE - NA RO - SA

2

ROSA MORENA
D MIN⁷

A 1:14
- NA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA ON - DE'ES TA-

T 1:10
27 8 RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA

G⁷ C DIM⁷ C⁶ D MIN⁷ E MIN⁷

A 1:18
AS MO - RE - NA RO - SA COM'ES-SA RO-SA NO CA-BE - LO'E ES-SE'AN-

T 1:15 1:20
32 8 ON - D'ES-TAS MO - RE - NA RO - SA UH! ES - SA

A⁷ D MIN⁷ G⁷ D MIN⁷ G⁷ D MIN⁷ G⁷ D MIN⁷ G⁷

A 1:22
DAR

T 1:24
38 8 RO - SA NO CA - BE - LO ES-SE'AN - DAR ES-SE'AN - DAR DE MO - CA PRO - SA MO - CA PRO -

C DIM⁷ C⁶ B^b/C C⁷ F⁶

A 1:29
RO - SA MO - RE - NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

T 1:29
43 8 - SA MO - RE - NA RO - SA RO - SA MO - RE - NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

ROSA MORENA

3

1:33 FMIN⁶ EMIN⁷ EMIN^{7(b5)}

A ES - PRE - RAN - DO PRA - TE VER DEI - XA DE LA - DO'ES - SA

T 48 8 ES - PRE - RAN - DO PRA - TE VER DEI - XA DE LA - DO'ES - SA

A 7(b9) DMIN⁷ FMIN⁷ B^{b7} C⁶

1:39

A PO - SE DE DEN - GO - SA RO - SA VEM - ME VER -

T 54 8 PO - SE DE DEN - GO - SA AN - DA RO - SA VEM - ME VER - DEI -

DMIN⁷ G⁷ C⁶ A 7(b9) DMIN⁷

1:47 1:51 QUE'O PES - SO - AL TA CAN -

A - XA DE LA - DO'ES - SA PO - SE VEM PRO SAM - BA VEM - SAM - BAR -

T 61 8 - XA DE LA - DO'ES - SA PO - SE VEM PRO SAM - BA VEM - SAM - BAR -

G⁷ C⁶ A 7(b9) DMIN⁷

1:56

A SA DO DE'ES - PE - RAR - MO - RE - NA RO - SA

T 66 8 QUE'O PES - SO - AL TA CAN -

4

G⁷ **C⁶** **A^{7(b9)}** **D^{MIN7}** **G⁷**

ROSA MORENA

1:59

A MO-RE - NA RO - SA QUE'O PES-SO-AL TA CAN - SA-DO DE'ES - PE-RAR

T SA-DO DE'ES-PE-RAR

70 8

C⁶ **C⁶** **A⁷** **D^{MIN7}**

2:05

A RO - SA RO - SA O RO-SA MO-RE-NA ON-DE VAI

T RO - SA O RO - SA O RO-SA O

75 8

G⁷ **C^{DIM7}** **C⁶** **D^{MIN7}**

2:11

A MAS ON - DE VAI MO-RE - NA RO - SA COM'ES-SA RO-SA NO CA -

T MAS ON - DE VAIS MO-RE - NA RO - SA

82 8

E^{MIN7} **A⁷** **D^{MIN7}** **G⁷** **D^{MIN7}** **G⁷**

A BELO A E'AN - DAR MO-RE -

2:17 2:22

T UH! ES-SA RO-SA NO CA-BE - LO'E ES-SE'AN - DAR AN-DAR DE MO - CA PRO - SA

87 8

ROSA MORENA

5

2:25

A *C*^{dim7} *C*⁶ *A*⁷ *D*^{min7}

- NA RO - SA RO-SA RO - SA RO - SA RO - SA MO-RE NA

T 93 *G*⁷ *C*^{dim7} *C*⁶ *D*^{min7} *E*^{min7}

E - NA RO - SA RO-SA RO-SA RO-SA RO - SA

A ON-DE VAIS ON-DE VAI MO-RE - NA RO-SA IH!

T 100 2:32 *A*⁷ *D*^{min7} *G*⁷ *D*^{min7} *G*⁷

MO-RE - NA MO-RE - NA RO - SA RO-SA NO CA-BE - LO NO

A 2:38 AH ES-SE'AN-DAR DE MO-CA PRO - SA MO - RE - NA MO-RE

T 108 *C*^{dim7} *C*⁶ *B*^{b/C} *C*⁷ *F*⁶

CA-BE LO'E ES - SE'AN-DAR ES - SE'AN-DAR DE MO - CA PRO - SA

A 2:45

NA RO - SA RO - SA MO-RE-NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

T 112

MO - RE - NI-NHA RO - SA RO - SA MO-RE-NA'O SAM - BA'ES - TA'ES - RE - RAN - DO

6 ROSA MORENA

2:50 FMIN⁶ EMIN⁷ EMIN^{7(b5)}

A ES - PRE - RAM - DO PRA - TE VER DEI - XA DE LA-DO'ES - SA

T 116 ES - PRE - RAM - DO PRA - TE VER DEI - XA DE LA-DO'ES - SA

A 7(b9) DMIN⁷ FMIN⁷ B^{b7} C⁶ A⁷

2:56

A PO - SE DE DEN - GO - SA AN - DA RO - SA VEM - ME VER DE -

T 122 PO - SE DE DEN - GO - SA AN - DA RO - SA VEM - ME VER DEI -

DMIN⁷ G⁷ C⁶ A 7(b9) DMIN⁷

3:04

A - XA DE LA-DO'ES - SA PO - SE VEM - PRO SAM - BA VEM - SAM - BAR

T 128 - XA DE LA-DO'ES - SA PO - SE VEM - PRO SAM - BA VEM - SAM - BAR QUE'O PES - SO - AL TA CAN -

G 7(b9) C⁶ A⁷ DMIN⁷

3:10

A MO - RE - NA RO - SA MO - RE - NA RO - SA

T 134 - SA DO DE'ES - PE - RAR QUE'O PES - SO - AL QUE'O PES - SO - AL

ROSA MORENA

3:14

A G⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷ DMIN⁷

MO-RE-NA RO-SA QUEO PES-SO-AL TA CAN-SA DO DE'ES - PE-RA MO-RE-NA RO-

T 138 QUE'O PES - SO - AL PES - SO - AL ES - TA CAN - SA - DO DE..

3:19

A G⁷ C⁶ A⁷ DMIN⁷

- SA MO-RE-NA RO-SA MO-RE-NA'ES-TA CAN-SA DO DE'ES - PE-RAR MO-

T 142 O PES - SO - AL ES - TA CAN - SA DO DE O PES - SO - AL

3:23

A G⁷ EMIN^{7(b5)} A⁷ DMIN⁷

RE-NA RO-SA MO-RE-NA RO-SA MO-RE-NI-NHA RO-SA MO-RE-NI-NHA RO-SA MO-

T 148 ES - TA CAN - SA DO DE'ES - PE - RAR A RO -

3:27

A G⁷ C⁶ A⁷ DMIN⁷

RE-NI-NHA RO-SA MO-RE-NI-NHA RO-SA MO-RE-NI-NHA RO-

T 150 SA A RO - SA A RO - SA O PES - SO - AL TA CAN -

ROSA MORENA

8

3:30

A *G*⁷ *C*⁶ *A*⁷ *D*^{MIN}⁷

- SA - MO - RE - NI - NHA RO - SA - MO - RE - NI - NHA RO -

T 154 - SA - DO DE'ES - PE - RAR O PES - SO - AL TA CAN SADO

3:36

A *G*⁷ *E*^{MIN}^{7(b5)} *A*⁷ *D*^{MIN}⁷

- SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO -

T 156 ES - TA CAN - SA - DO DE'ES - PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

3:40

A *G*⁷ *C*⁶ *A*⁷ *D*^{MIN}⁷

RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MOR - RE - NI - NHA RO -

T 162 SA - DO DE'ES - PE.. PES - SO - AL TA CAN -

3:44

A *G*⁷ *E*^{MIN}^{7(b5)} *A*⁷ *D*^{MIN}⁷

- SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI -

T 168 SA - DO DE'ES - PE.. PES - SO - AL TA CAN -

ROSA MORENA

9

3:49 **G⁷** **C⁶** **A⁷** **D^{MIN7}**

A NHA TA CAN - SA - DO MO - RE - NI - NHA MOR - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA

T 170 SA DO DEES - PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

3:53 **G⁷** **E^{MIN7(b5)}** **A⁷** **D^{MIN7}**

A RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA

T 172 SA - DO DE'ES - PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

3:58 **G⁷** **C⁶** **A⁷** **D^{MIN7}**

A RO - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA MOR - RE - NI - NHA

T 176 SA - DO DE'ES - PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

4:02 **G⁷** **E^{MIN7(b5)}** **A⁷** **D^{MIN7}**

A RO - SA MOR - RE - NI - NHA RO - SA

T 182 SA - DO DE'ES - PE - RAR PES - SO - AL TA CAN -

ROSA MORENA

10 **G⁷** **C^b** **A⁷** **D^{MIN}7**

4:06

A MO - RE - NI - NHA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO -

T 1868 SA - DO DE 'ES - PE - RAR - - - PES - SO - AL TA CAN -

G⁷ **E^{MIN}7(b5)** **A⁷** **D^{MIN}7**

11

A - SA MO - RE - NI - NHA RO - SA

T 1908 SA - DO DE 'ES - PE - RAR - - - PES - SO - AL TA CAN -

16 **G⁷** **C^b** **A⁷** **D^{MIN}7** **G⁷** **C^b**

4:16 4:18

A SA - DO DE 'ES - PE - RAR - - -

T 1948 SA - DO DE 'ES - PE - RAR - - -

ANEXO E - Transcrição de "Timer After Time", performance de Sarah Vaughan e Wilson Simonal, elaborada por Glaw Nader.

TIME AFTER TIME

TRANSCRIÇÃO: GLAW NADER PERFORMANCE DE SARAH VAUGHAN E WILSON SIMONAL-TV TUPI (1970)

$\text{♩} = 176$

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(b5) 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 B0 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

GLAWNADER@GMAIL.COM

2

35 $Abmaj7$ $Fm7$ $Bbm7$ $Eb7$ $Abmaj7$ $Fm7$ $Gm7(\flat 9)$

CHA DA BA DOM DU BU DU BA DA BA UI DI UO UI UI UO DU DU UO
RI DI RI DU DA UM

40 $C7(\flat 9)$ $Fm7$ $/Eb$ $Dm7(\flat 9)$ $G7(\flat 9)$ $Cm7$ $F7(\flat 9)$

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

45 $Bbm7$ $Cm7(\flat 9)$ $F7(\flat 9)$ $Bb7(add13)$ $Eb7$

CHA A UI A DA BA DU BA U BA DU BA U U DU UI UI UI IA SA DU BA U
UE DO U UI

49 $Abmaj7$ $Fm7$ $Bbm7$ $Eb7$ $Abmaj7$ $Fm7$ $Bbm7$ $Eb7$

DU CHE
U DU DAP DEI DA RE NO NO NOU SA BU DU SA BU DU DA DE DAU

53 $Abmaj7$ $Ebm7$ $Ab7$ $Db6$

U E U BA DE SA DU E U E U SE SI SE DO BA BU SA DA UA SA DA UI U UI U
O UI

57 $Dm7(\flat 9)$ $Dbm6$ $Cm7$ 8° $Bbm7$

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 3

DU DI IU DU DI IU DU DI IU DO DU 0

15:32 1 ON-LY KNOW WHAT I KNOW

66 Em7 A7(add9) Dmaj7 Bm7 Em7 A7(add9) Dmaj7 Am7 D7(add9)

THE PAS-SING YEARS WILL SHOW YOU'VE KEPT MY LOVE SO YOUNG SO

71 Gmaj7 G#m7(b9) Gm6 F#m7 F0

NEW AND TIME AF-TER TIME HEAR ME SAY THAT I'M SO

77 Em7 A7(add9) Am7 D7(add9) G#m7(b9) Gm6

LU-CKY TO BE LO-VING YOU AND TIME AF-TER TIME

83 F#m7 F0 Em7 A7(add9) Am7 D7(add9)

HEAR ME SAY THAT I'M SO LU-CKY TO BE LO-VING YOU ONE MORE TIME AND

4 89 $G\#m7(b9)$ Gm^b $F\#m7$ F^o

YOU'LL
 TIME AF - TER TIME HEAR ME SAY THAT I SO

93 $Em7$ $A7(add9)$ $Dmaj7$

LU - CKY TO BE LO - VING YOU