

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Música

Mestrado em Música

Rafael Augusto de Lima Barbosa

**OS GESTOS VOCAIS DE JOHNNY ALF E NAT KING COLE: UMA ANÁLISE
COMPARATIVA**

BELO HORIZONTE

2023

RAFAEL AUGUSTO DE LIMA BARBOSA

**OS GESTOS VOCAIS DE JOHNNY ALF E NAT KING COLE: UMA ANÁLISE
COMPARATIVA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do processo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Coorientadora: Prof.^a Dra. Clara Sandroni

BELO HORIZONTE
2023

B238g Barbosa, Rafael Augusto de Lima.

Os gestos vocais de Johnny Alf e Nat King Cole [manuscrito]: uma análise comparativa / Rafael Augusto de Lima Barbosa. - 2023.
141 f., enc.; il. + DVD.

Orientador: Clifford Hill Korman.

Coorientadora: Clara Sandroni.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Alf, Johnny. 4. Cole, Nat King, 1917-1965. 5. Performance Musical. I. Korman, Cliff, 1957-. II. Sandroni, Clara. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.15



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Rafael Augusto de Lima Barbosa**, em 28 de fevereiro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(orientador)

Profa. Dra. Clara Sandroni

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(coorientadora)

Prof. Dr. Ricardo Alexandre de Freitas Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 03/03/2023, às 08:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clara Sandroni, Usuário Externo**, em 03/03/2023, às 20:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Alexandre de Freitas Lima, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 20:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 10/03/2023, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2090352** e o código CRC **41363D9E**.

Referência: Processo nº 23072.208463/2023-74

SEI nº 2090352

*À minha mãe, Rosângela, minha avó Dirlene e ao meu pai, Délio, por me tornarem
um ser pensante, crítico e reflexivo.
A Lucas, que incorpora ao meu excesso de racionalidade a capacidade de sonhar.*

AGRADECIMENTOS

Introduzo agradecendo ao professor Cliff Korman pela orientação e disponibilidade em tornar este projeto possível. À minha coorientadora, Clara Sandroni, que desde a graduação é um importante alicerce na minha atuação enquanto *performer* e pesquisador.

Agradeço profundamente aos meus pais (Rosângela e Délio), meus avós (Dirlene e José), meus irmãos (Leonardo e Daniele) e minha família de coração (Lucas, Maria, Luiz e Laércio) pela paciência, carinho e estímulo em todos os meus anos de estudo.

A Lucas Marciano pelo companheirismo de sempre e por ser um pesquisador e professor no qual me inspiro.

A Johnny Alf e Nat King Cole por serem luz não apenas a este trabalho, mas grandiosos e impactantes à música popular.

Por fim, agradeço aos meus amigos e colegas de profissão que fazem e acreditam na potencialidade da música.

RESUMO

Esta pesquisa analisa os gestos vocais (PICCOLO, 2006) presentes nas performances de Johnny Alf e Nat King Cole, tendo por objetivo a comparação da gestualidade de cantores com características musicais próximas. Buscou-se comparar interpretações de uma mesma canção, e pelo mesmo cantor, em momentos distintos de sua carreira para compreender paridades e disparidades no comportamento vocal. A metodologia de análise foi segmentada por três meios: a escuta como principal agente analítico; a análise de elementos musicais por meio da transcrição parcial em partitura; e a análise de espectrogramas como um recurso visual e profundo da compreensão acústica dos fenômenos sonoros. Este agrupamento de recursos metodológicos foi denominado de Análise Vocal Multifacetada (AVM). Além disto, os gestos vocais são aqui dispostos de forma esquemática com base em estudos de organizações hierárquico-musicais (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006) e alimentados pela secção em níveis do comportamento vocal proposta por Machado (2017; 2012).

Palavras-chave: canto popular; gesto vocal; música popular brasileira; Jazz; acústica da voz cantada.

ABSTRACT

This research analyzes the vocal gestures (PICCOLO, 2006) present in the performances of Johnny Alf and Nat King Cole, aiming to compare the gestures of singers with similar musical characteristics. It compares interpretations of the same song, and by the same singer, at different moments of his career to understand similarities and differences in vocal behavior. The methodology of analysis was divided in three parts: listening as the main analytical agent; the analysis of musical elements through partial transcription in score format; and the analysis of spectrograms as a visual and profound resource for the acoustic understanding of sound phenomena. This resource was called Multifaceted Vocal Analysis (MVA). In addition, the vocal gestures are schematically arranged here based on studies of hierarchical-musical organizations (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006) and fed by the section on levels of vocal behavior proposed by Machado (2017;2012).

Keywords: popular song; vocal gesture; Popular Brazilian Music; Jazz; acoustics of the singing voice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema dos parâmetros e categorias utilizados nas análises de Piccolo (2006).....	24
Figura 2: Nível físico – primeiro elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.....	42
Figura 3: Classificação dos registros em função dos mecanismos laríngeos envolvidos.....	43
Figura 4: Nível técnico – segundo elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.....	43
Figura 5: Nível interpretativo – terceiro elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.....	44
Figura 6: Hierarquia gestual vocal – este esquema representa a hierarquia dos gestos vocais a partir dos três níveis conceituados por Machado (2007;2012), nível físico, nível técnico e nível interpretativo.....	45
Figura 7: Eixos do espectrograma (Frequência por Tempo) e os harmônicos gerados pela voz.....	51
Figura 8: Relação dos fonogramas analisados neste estudo.....	54
Figura 9: Nota Sol# marcada na partitura musical em vermelho e o respectivo espectrograma em branco.....	59
Figura 10: Nota Lá1 marcada em destaque no espectrograma em amarelo.....	60
Figura 11: Portamento entre as sílabas da palavra “ai”, respectivamente notas si e fá#. Este gesto vocal está demarcado de azul no espectrograma.....	61
Figura 12: Scoop na sílaba sonho [0:47] pode ser percebido visualmente pelo espectrograma, entretanto, na transcrição parcial, este gesto vocal não foi percebido. A sílaba está demarcada em roxo na transcrição parcial e em vermelho no espectrograma.....	62
Figura 13: Antecipação rítmica da nota circulada de vermelho e o retardo rítmico é demarcado pela cor azul.....	62
Figura 14: Flexibilização rítmica da nota circulada de vermelho com prolongamento da nota.....	63
Figura 15: (a) Atraso do ataque à nota na palavra “e” em vermelho da frase “e depois que a tarde”. (b) Atraso do ataque à nota na palavra “e” em azul da frase “e a madrugada acalentaria”.....	63
Figura 16: Passagem melismática na palavra fica [1:25] marcada na partitura musical em vermelho e o respectivo espectrograma em verde.....	64
Figura 17: Passagem melismática na palavra inesperado [1:34] marcada na partitura musical em azul.....	65
Figura 18: Trecho com vibrato na palavra sonho [0:38] e finalizada com vibrato. Esta ornamentação está marcada no espectrograma em azul.....	65
Figura 19: Trecho com nota si sustentada na palavra mim [1:54] e finalizada com vibrato. Esta ornamentação está marcada no espectrograma em vermelho.....	66
Figura 20: Nota Lá1 marcada na partitura musical em azul demarcando o limite grave da música na primeira exposição da parte B e a mesma nota em vermelho na reexposição da parte B.....	67
Figura 21: Nota Lá1 marcada na análise acústica em azul demarcando o limite grave da música na primeira exposição da parte B e a mesma nota em vermelho na reexposição da parte B.....	68

Figura 22: (a) temos um espectrograma melódico com a marcação do momento em que há o gesto creaking em verde. No gráfico (b) há um espectrograma geral em que o mesmo trecho está marcado em vermelho.....	69
Figura 23: QVI (Quebra Vocal Intencional) marcada em vermelho.....	70
Figura 24: Scoops consecutivos no trecho “dor de ser ser tão tão só” [0:20].....	70
Figura 25: QVI (Quebra Vocal Intencional) e portamento marcados em azul.....	71
Figura 26: Comparação entre a transcrição parcial e a análise espectrográfica do trecho “a dor de ser ser tão tão só” [0:20].....	71
Figura 27: Comparação entre a transcrição parcial e a análise espectrográfica frase melismática presente na minutagem [2:59]. Em roxo está a transcrição parcial da QVI e portamento entre as notas Mi2 e Mi3, o mesmo trecho está demarcado em vermelho na análise.....	72
Figura 28: Flexibilização rítmica da nota circulada de vermelho com prolongamento da nota e compressão do trecho “eu poderia esquecer” em roxo.....	73
Figura 29: Flexibilização rítmica da nota circulada de verde com prolongamento da nota e compressão do trecho “uma surpresa e traga alguém” em azul.....	73
Figura 30: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões.....	75
Figura 31: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões nas partes A e B.	75
Figura 32: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em vermelho a versão de 1969 e em azul a versão de 1997.....	76
Figura 33: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em vermelho a versão de 1969 e em azul a versão de 1997.....	77
Figura 34: Comparação da finalização da frase “pra ser um sonho” nas duas versões analisadas. De vermelho está a finalização na versão de 1969 e de amarelo a versão de 1997.	77
Figura 35: Limite grave na nota láb1 alcançado após salto de oitava descende (de láb2 para láb1). O salto é comparado via transcrição parcial (em azul) e em espectrograma (em laranja).	79
Figura 36: Limite aguda na nota dó3 em comparação da transcrição parcial com o espectrograma.....	80
Figura 37: Trecho com a presença de uma nota em M2 marcada de vermelho.	80
Figura 38: Aplicação de humming com vibrado na nota marcada de vermelho.	82
Figura 39: QVI (Quebra Vocal Intencional) com passagem de M1, em vermelho, para M2, em roxo.	82
Figura 40: Nota prolongada com vibrato demarcada em vermelho.	83
Figura 41: Apojatura na palavra “every” demarcada de azul na transcrição parcial e de vermelho no espectrograma.....	84
Figura 42: Combinação entre início do trecho musical com portamento (em azul) e finalização com vibrato (em vermelho).....	85
Figura 43: Fermata prolongando a palavra “my” demarcada em azul na transcrição parcial e em vermelho no espectrograma.	85
Figura 44: Alcance ao limite grave da canção demarcado em vermelho.....	87
Figura 45: Alcance ao limite agudo da canção demarcado em vermelho.....	87
Figura 46: Aplicação de humming com a consoante /n/ demarcada em laranja.....	88

Figura 47: O trecho demarcado de vermelho pertence ao fragmento sem sopro e o trecho em laranja refere-se ao fragmento com incidência de sopro.	89
Figura 48: Apojatura na palavra “night” demarcada de azul na transcrição parcial e de vermelho no espectrograma.	90
Figura 49: (a) Início de trecho com portamento na frase “I hope you do believe me”. (b) Início de trecho com scoop na frase “Please give your loving heart to me”.	91
Figura 50: Dois vibratos consecutivos no trecho “I love you for sentimental reasons” [0:00].	92
Figura 51: Prolongamento do trecho circulado em vermelho e compressão do trecho demarcado em roxo.	93
Figura 52: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões.	94
Figura 53: (a) QVI da mudança de registro no entre as palavras “meant” (M1) e for (M2) demarcada de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão da música sem QVI demarcado de verde.	95
Figura 54: (a) Portamento incidente na palavra “please” demarcada de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão da música com incidência de scoop em verde.	96
Figura 55: (a) Vibratos presentes no trecho “dream of you every night” da [1:03] demarcados de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão [1:08] da música com os vibratos demarcados de laranja.	97
Figura 56: Comparação entre a transcrição parcial e análise do espectrograma do trecho “I love you” no início da canção. (a) o primeiro exemplo é da versão de 1946 no álbum Unforgettable. (b) o segundo exemplo é referente à versão ao vivo no Live at Apollo (1955).	98
Figura 57: Prolongamento do trecho circulado em roxo ocasionado pela palavra “morning” e compressão do mesmo trecho na segunda versão demarcado em vermelho.	99
Figura 58: Limite agudo demarcado em verde.	100
Figura 59: QVI entre os mecanismos M1 e M2 demarcados de azul.	101
Figura 60: (a) Limite agudo com presença de sopro demarcado em verde. (b) Limite grave com presença de sopro demarcado em vermelho.	102
Figura 61: Apojatura na palavra “smart” demarcada em vermelho.	102
Figura 62: Incidências de portamentos demarcadas em azul.	103
Figura 63: Incidências de scoops demarcadas em laranja.	103
Figura 64: Fermatas prolongando os trechos circulados em roxo.	104
Figura 65: Vibratos do trecho circulados de vermelho.	105
Figura 66: Portamento do trecho circulados de vermelho e vibratos circulados de azul.	105
Figura 67: Passagem melismática na palavra blame [10:46] marcada na partitura musical em roxo.	108
Figura 68: Quebra vocal intencional entre as palavras “be” e “fair” no trecho “depended on you to be fair?” [10:26] marcada no espectrograma de laranja.	108
Figura 69: Portamento incidente na palavra “had” demarcada de vermelho.	109
Figura 70: Scoop incidente na palavra “blame” demarcada de laranja.	109
Figura 71: Vibrato presente no trecho “A love I’d no right to claim” [10:34] demarcado de azul.	110

Figura 72: Hammer vibrato presente no trecho “I’ve only myself to blame” [10:45] demarcado de verde.	111
Figura 73: Compressão rítmica do trecho marcado de verde.....	111
Figura 74: (a) Limite grave presente na versão de Nat King Cole de “I’ve only myself to blame” demarcado em azul. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf em nota mais aguda demarcada de vermelho.	112
Figura 75: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões.....	114
Figura 76: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões nas partes A e A’. A repetição da parte A’ na versão do Nat King Cole não está nesta tabela.....	114
Figura 77: (a) Vibrato presente no trecho “cause we’re through” demarcado de azul na versão de Nat King Cole. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf com os vibratos demarcados de vermelho.....	115
Figura 78: (a) Expansão rítmica presente na versão de Nat King Cole no trecho “what good would it do” [0:27] demarcado em verde. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf com compressão rítmica demarcada de roxo.....	116
Figura 79: Tabela da quantificação dos gestos vocais nos seis fonogramas analisados.	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – Os gestos vocais	22
1.1 – DA ETIMOLOGIA AO CONTEXTO	22
1.2 – CARACTERIZAÇÃO DOS GESTOS VOCAIS	31
1.2.1 – Qualidades, modos e efeitos vocais	31
1.2.2 – Alguns gestos vocais e suas classificações.....	33
1.2.2.1 – Apojatura.....	34
1.2.2.2 – Creak e creaking	34
1.2.2.3 – Flexibilização rítmica.....	35
1.2.2.4 – Melisma.....	36
1.2.2.5 – Quebra vocal	37
1.2.2.6 – Scoop e portamentos	37
1.2.2.7 – Soprosidade.....	38
1.2.2.8 – Vibrato.....	39
1.2.3 – Esquema de classificação	40
CAPÍTULO 2 – Acústica da voz e metodologia.....	47
2.1 – A ACÚSTICA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE.....	47
2.2 – ESCOLHA DAS CANÇÕES	53
2.3 – PROTOCOLO METODOLÓGICO	55
CAPÍTULO 3 – As análises	58
3.1 – “EU E A BRISA” – JOHNNY ALF	58
3.1.1 – “Eu e a brisa” – Ao vivo na TV Cultura	58
3.1.2 – “Eu e a brisa” – Ao vivo no álbum Cult Alf	66
3.2 – “(I LOVE YOU) FOR SENTIMENTAL REASONS” – NAT KING COLE	78
3.2.1 – “(I Love you) for sentimental reasons” – Álbum Unforgettable.....	78
3.2.2 – “(I Love you) for sentimental reasons” – Ao vivo <i>Live at Apollo</i>	85
3.3 – “I’VE ONLY MYSELF TO BLAME” – NAT KING COLE E JOHNNY ALF	99
3.3.1 – “I’ve only myself to blame” – Nat King Cole, <i>The Complete Capitol Recordings</i> ..	99
3.3.2 – “I’ve only myself to blame” – Johnny Alf, <i>Entrevista a Paulinho da Viola</i>	106
CAPÍTULO 4 – Discussão.....	116
4.1 – AS ESCOLHAS GESTUAIS DE COLE E ALF.....	116

4.2 – A VALIDADE DA ANÁLISE VOCAL MULTIFACETADA (AVM)	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
Referências bibliográficas.....	132
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS.....	139
ANEXOS	140
Anexo 1 – Transcrições parciais.....	140

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVM	Análise Vocal Multifacetada
BPM	Batidas por minuto
CHARM	Centre for the History and Analysis of Recorded Music
CVT	Complete Vocal Technique
dB	Decibéis
DCE	Diretório Central dos Estudantes
H1	Harmônico 1
H2	Harmônico 2
H3	Harmônico 3
M0	Mecanismo 0
M1	Mecanismo 1
M2	Mecanismo 2
M3	Mecanismo 3
MVL	Mecanismos Vibratórios Laríngeos
mf	Mezzo forte
mp	Mezzo piano
MPB	Música Popular Brasileira
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
QVI	Quebra Vocal Intencional
R'n'B	Rhythm and blues
8vb	Uma oitava abaixo
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

INTRODUÇÃO

Sou músico profissional desde 2010 e professor de música desde 2015. A música se fez presente na minha vida desde a minha infância, pela influência do meu próprio ambiente familiar com tios e primos músicos. Atuei desde a minha adolescência como guitarrista e cantor de bandas de Belo Horizonte onde trabalhei em casas de show da capital mineira e em gravações com outros músicos.

Graduei-me no curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais e neste período tive uma grande imersão em minha formação acadêmica: fui cantor da Geraes Big Band em 2019; membro do diretório acadêmico em 2018; bolsista do PIBIC em um projeto orientado pela professora Helena Lopes no qual trabalhamos a escuta criativa voltada ao ensino de música na educação básica (2018 – 2019); lecionei voluntariamente a disciplina História da Arte em um curso preparatório dentro da UFMG (curso Equalizar) (2016 – 2017); realizei diversas apresentações musicais nos espaços da universidade, inclusive na edição da Calourada do DCE em 2017; e me aprofundi ao meu estudo em performance.

Hoje me dedico ao ensino de música – sou professor de arte (música) na rede municipal de Contagem/MG, onde atuo com iniciação musical, regência de coral e regência de *big band* – e à performance musical: sou cantor da banda *Funjazz*, que mescla em seu repertório brasilidades ao jazz e *funk* norte-americano; e guitarrista e cantor do Rafa Barbosa Quinteto com um repertório rico em *standards* de jazz, música brasileira e pop. A performance me impulsionou a investigar mais sobre particularidades do meu cotidiano enquanto cantor e sobre as características únicas de artistas que se tornaram minha inspiração nesta jornada. Meu interesse em especial por alguns estilos de jazz (cool, bebop, fusion e modern jazz), seus cantores, instrumentistas e a sua presença na música brasileira, me apresentou insumos para esta pesquisa.

Decidi, com base em minhas vivências e anseios, pesquisar o conjunto de estudos acerca do canto popular e, em específico, os gestos vocais recorrentes na performance de cantores populares brasileiros. Então, relacionado com minhas buscas enquanto intérprete, traçamos como objetivo principal deste trabalho a comparação entre dois cantores que tenho como referência: Johnny Alf e Nat King Cole. Esta comparação (que será realizada levando em consideração os gestos vocais) é regida não apenas pela minha

admiração aos artistas, mas também pelas similaridades entre as características musicais de ambos os intérpretes (cantores-pianistas, suavidade vocal, influências acerca do jazz etc.). Buscamos compreender as paridades em escolhas de gestos vocais e as disparidades de cantores com perfis musicais próximos, e ainda, como objetivo secundário de pesquisa, procuro entender como foram modificadas as escolhas dos gestos destes dois cantores após anos de performance das mesmas canções.

Para clarear as razões da investigação, faremos uma breve contextualização histórica sobre Johnny Alf e Nat King Cole.

O Sinatra-Farney Fã-Clube, fundado em 1949 no Rio de Janeiro, homenageava os cantores Frank Sinatra e Dick Farney e é considerado o berço da influência jazzística no Brasil. O clube reunia vários jovens que apreciavam e tocavam o jazz norte-americano; muitos deles futuramente se tornaram artistas de destaque na música brasileira, como o saxofonista Paulo Moura, Nara Leão, Raul Mascarenhas, João Donato, entre outros. (ARAKAKE, 2021). O cantor e pianista Johnny Alf era um dos frequentadores do Sinatra-Farney Fã-Clube, sendo este lugar marcante para o seu desenvolvimento musical. Em 1952, Alf lança a canção “Rapaz de bem” que, tal como descrito pela crítica, foi delineada pelas características modernas presentes na composição (RODRIGUES, 2012, p. 25).

O pioneirismo de Rapaz de Bem logo se tornou evidente. Segundo o jornalista e produtor Nelson Motta, que só a conheceu dez anos depois, não só a melodia e a harmonia, mas também a letra de Rapaz de Bem era um espanto. Aquela história de a minha onda é do vai e vem, e ainda com o Johnny cantando provocava muitos comentários. Você ouve a gravação do Carlinhos Lyra, toda comportada, discreta, insegura, e depois ouve a exuberância do Johnny, e aí a música aparece. João Gilberto adorava, muita gente o ouviu cantar na época, não sei se chegou a cantar em shows (RODRIGUES, 2012, p. 26).

Johnny Alf lança em 1968 o seu disco compacto pela gravadora Rozenblit com as canções “Eu e a Brisa” e “Samba do Retorno”. A música “Eu e a brisa” é representativa pela grande complexidade melódica e harmônica pré-Bossa Nova de Alf (KORMAN, 2016, p. 11), a canção foi a que obteve o maior número de regravações da história do cantor e foi interpretada por importantes artistas da música popular brasileira, a exemplo de Tim Maia, João Gilberto, Baby Consuelo, Paulo Moura, Caetano Veloso, Maysa, entre outros (RODRIGUES, 2012, p. 130).

Gomes (2010, p. 48) considera Johnny Alf um precursor da bossa nova por instaurar o emprego de elementos jazzísticos no samba. Alf, em meados da década de 1950, transitava pelas influências proporcionadas pela obra de Dick Farney e Frank

Sinatra e passa a ser influenciado por artistas estrangeiros como George Shearing e Nat King Cole; tais influências resultaram em harmonias ainda mais sofisticadas e tons de jazz no samba (MCCANN, 2010, p. 116). McCann (2010, p. 117) ainda disserta sobre as influências na música americana que Johnny Alf sofreu: “A elegância melancólica e seu uso ocasional, mas decisivo de notas fora são extraordinariamente semelhantes aos de seus modelos Cole e Shearing, e exerceram grande influência no público inicial da bossa nova.”.

Johnny Alf citava frequentemente Nat King Cole como impactante em seu trabalho (GOMES, 2010, p. 80):

De outro lado, a admiração confessa de Johnny por Sarah Vaughan e Nat King Cole, somada a sua habilidade como instrumentista, reúne uma situação em que parece impossível que ele se atenha a apenas tocar e cantar de forma direta e econômica. Pelo contrário, improvisa do começo ao fim. Recria incessantemente a própria melodia, na maior parte delas fazendo uso da letra original. Através de melismas, malabarismos vocais, scat singing e muitas outras figuras de retórica musical, dá uma nova versão da peça a cada execução. E, se é possível notar esse tipo de procedimento numa gravação de estúdio, o que acontece ao vivo é sensivelmente multiplicado.

Em entrevista de Johnny Alf para João Carlos Rodrigues (RODRIGUES, 2012, p. 14), o cantor-pianista fala sobre suas influências musicais e destaca Nat King Cole:

Naquele tempo não havia essa facilidade de acesso ao jazz que existe hoje. Em casa só quem gostava disso era eu, nesse ponto uma pessoa sozinha. Só tive contato com o jazz por intermédio de gravações. No princípio Lennie Tristano, Lee Konitz e Charlie Parker me impressionaram muito. Ouvia bastante também Billy Bauer, Stan Keaton, Billie Holiday. Mas o principal foi o Nat King Cole, que eu ouvia muito quando era criança, o qual, antes de ser cantor, tinha um trio instrumental.

Nat King Cole foi um cantor e pianista de jazz notável para a história do gênero e para a música americana em aspectos gerais. Sua sonoridade era leve e agradável e desta forma influenciou diversos cantores e pianistas, entre eles Diana Krall, Oscar Peterson e o próprio Johnny Alf (MENEZES, 2019). Menezes (2019) destaca que, ainda antes do fim da década de 1940, Cole já havia gravado grandes sucessos como “Nature Boy” (1947) e “Mona Lisa” (1949). Entretanto, seu grande ápice foi por meio da canção “Unforgettable” em 1951. Na Enciclopédia Britannica (2022) é descrito que “[...] notável por seu tom quente e fraseado impecável, Cole foi considerado um dos melhores vocalistas masculinos, embora os críticos de jazz tendem a lamentar o seu quase abandono do piano”.

Cole teve em sua carreira dois momentos distintos que são comumente marcados um pelo cantor-pianista e outro pelo cantor-astro:

A carreira de Nat King Cole abrange duas fases muito distintas, e a maneira habitual de distingui-las é entre Cole o pianista e Cole o cantor. Isso é obviamente uma simplificação excessiva: Cole cantou na grande maioria de suas gravações durante o período inicial do Trio, e ele também continuou tocando piano até o fim de sua vida. É melhor pensar nesses dois atos como os de Cole, o líder da banda, versus Cole, a estrela. Em sua fase inicial, manter o Trio funcionando era um foco para ele tanto quanto seu próprio tocar e cantar, a ênfase estava sempre no conjunto, o Trio como um todo. No segundo ato, seus principais colaboradores foram seus maestros-arranjadores: Nelson Riddle, Gordon Jenkins, Billy May e Ralph Carmichael. No primeiro ato, ele considerou (e pagou) seu baixista e guitarrista como iguais. Na segunda fase, seus colaboradores foram incumbidos de colocar o foco exclusivamente nele, fazendo-o soar bem, ao mesmo tempo em que eram em grande parte invisíveis (FRIEDWALD, 2020, p. 39).

As carreiras, tanto de Johnny Alf quanto de Nat King Cole, são instigantes e suas obras nos abrem inúmeras possibilidades de pesquisa. Por um lado, Cole que desenvolveu sua carreira inicialmente no *swing music*¹, mas seu grande ápice foi enquanto um cantor pop. Por outro lado, Johnny Alf influenciado pela música norte-americana incorpora em suas performances e composições elementos de estilos de jazz ao samba apresentando inovações à música popular brasileira.

Os gestos vocais, que são a finalidade de pesquisa neste estudo, são definidos por Viola (2006, p. 189) como “[...]compostos pela interação (e impossível dissociação) dos elementos prosódicos (qualidade e dinâmica da voz) com os segmentos fonéticos (vogais e consoantes) e sons não verbais produzidos na comunicação (ruídos respiratórios, sons bucais e linguais)”. Piccolo (2006, p. 1) compreende que a personalidade do intérprete e a construção estilística (individual ou não) são desenvolvidas pela série de gestos vocais usados. Já Machado (2007, p. 59) entende esta gestualidade como o equilíbrio entre tensões melódicas e linguísticas que constrói diversos sentidos para uma canção.

Os conteúdos que propomos foram divididos em quatro capítulos, além da introdução e conclusão. No Capítulo 1 – Os Gestos vocais – reserva-se o espaço para uma revisão de literatura acerca dos gestos vocais no canto, de acordo com as definições apresentadas acima. No tópico 1.1, abordamos estudos anteriores e as definições de cada autor acerca dos gestos vocais. Foram revisados os trabalhos de Piccolo (2006), Viola (2006), Machado (2007, 2012), Lima (2020) e mesmo uma breve definição que realizamos em uma publicação anterior (BARBOSA; KORMAN, 2021). No tópico 1.2, caracterizamos os gestos vocais, que neste momento foram divididos em modos, qualidades e efeitos. Ressaltamos que este é um capítulo de revisão de literatura e, desta

¹ *Swing music* é um estilo musical do jazz desenvolvido nos Estados Unidos da América que teve o seu maior ápice na década de 1930 que ficou conhecida com a Era do Swing. (GRIDLEY, 2014, p. 87).

forma, a organização dada neste tópico possui diferenças em relação a esquematização que iremos propor mais adiante. No tópico 1.3, realizamos uma revisão de literatura sobre hierarquia musical partindo dos pressupostos de Lerdahl e Jackenoff (1983), Savage et al. (2012) e Tenzer (2006). A partir da definição deste termo, organizamos os gestos vocais de forma hierárquica dentro dos níveis propostos por Machado (2007; 2012), sendo divididos em: nível físico (I); nível técnico (II); e nível interpretativo (III). Desde que o foco principal deste texto é o gesto vocal em si (sem considerar as suas funções diante a poética cancional), não discutiremos a relação semiótica da canção, excluindo de nossas análises a relação melodia-letra.

No Capítulo 2 – Acústica da voz e metodologia –, nos aproximamos dos procedimentos analíticos que serão protagonizados na metodologia deste trabalho, para este fim, uma revisão de literatura sobre a acústica (em especial a acústica da voz) se fez necessária para nos aproximar da compreensão de ferramentas de análise. No tópico 2.2, traçamos o protocolo metodológico. Apresentamos uma metodologia que incorpora a escuta, a transcrição em notação convencional e a análise acústica ao processo de definição dos gestos vocais utilizados no momento da performance. Desta forma, as etapas da metodologia foram as seguintes: (I) transcrição dos fonogramas em notação convencional; (II) análise de parâmetros acústicos em espectrogramas; (III) análise a partir da escuta-notação-espectro buscando estabelecer os elementos globais e locais propostos na esquematização hierárquico-gestual descrita no Capítulo 1. Denominamos este processo composto por três matrizes analíticas (escuta-notação-espectro) de Análise Vocal Multifacetada (AVM). O tópico 2.2 deste capítulo define as canções e versões escolhidas: “(I Love you) for sentimental reasons”, por Nat King Cole (1946; 1955); “Eu e a brisa”, por Johnny Alf (1969; 1997); e “I’ve only myself to blame”, por Nat King Cole (1948), e por Johnny Alf (1990). Cada canção será analisada em duas versões sendo, cada uma delas, gravadas em momentos distintos da carreira de Alf e Cole.

No Capítulo 3 – As análises – encontra-se a aplicação das ferramentas de análise que serão responsáveis pela compreensão dos gestos vocais dos dois cantores. Este tende a ser o capítulo mais extenso de todo o trabalho pela complexidade das análises e das canções que foram escolhidas para serem analisadas. Cada análise será iniciada por uma breve introdução sobre o contexto da canção e a definição de quais serão as duas versões

analisadas. Em seguida a análise é dada pela organização hierárquica dos níveis de comportamento vocal: (I) nível físico; (II) nível técnico; e (III) nível interpretativo.

O Capítulo 4 – Discussão – propõe discussões complementares àquelas realizadas durante o capítulo de análise. Relacionamos aqui os objetivos do trabalho, tal como as revisões de literatura e metodologia anteriormente apresentadas. Em seu primeiro tópico (4.1), há a compreensão dos padrões vocais de cada um dos intérpretes, tal como a comparação entre os gestos vocais de cada um. Dedicamos o tópico 4.2 às reflexões acerca da metodologia empregada.

CAPÍTULO 1 – Os gestos vocais

Neste capítulo será tratado o conceito de gesto vocal por meio de revisões de literatura dos trabalhos de Piccolo (2006), Viola (2006), Machado (2007;2012) e Lima (2020), que apresentam aprofundamento à temática. Pretende-se realizar uma reflexão acerca dos gestos vocais e, como suporte aos protocolos metodológicos que serão abordados no Capítulo 2, a categorização de alguns deles.

1.1 – DA ETIMOLOGIA AO CONTEXTO

Apesar das definições acerca do conceito do gesto vocal serem tão recentes em estudos acadêmicos (PICCOLO, 2006; VIOLA, 2006; MACHADO, 2012; LIMA, 2020; BARBOSA; KORMAN, 2021), faz-se necessário o resgate daquilo que já foi escrito na literatura, mesmo que, por vezes, tais conceitos não tenham sido aprofundados. Em respeito aos que nos antecederam e aos que irão nos suceder nesta área ainda nova, investigamos aqueles que dedicaram parte de seus trabalhos à definição ou aplicação contextual de gesto e/ou gestualidade vocal. Definir e refletir sobre os gestos vocais são objetivos específicos do presente estudo e em especial deste capítulo, já que tal definição e sua consequente organização esquemática irão incorporar os protocolos metodológicos e as reflexões provindas deles. Antes que possamos conceitualizar e sugerir a categorização dos gestos dentro do canto popular, trataremos os estudos que culminaram em reflexões das quais dissertaremos ao fim deste tópico.

Piccolo (2006) compreende os gestos vocais como a relação e reação da voz cantada aos fatores “intra” e extramusicais em jogo durante a performance. A autora realizou em seu estudo análises acústicas e performáticas dos gestos vocais presentes em interpretações de Elis Regina, Caetano Veloso e Milton Nascimento. Naquele momento, o termo “gesto vocal” ainda era raro na literatura brasileira.

A música popular brasileira urbana é composta por diversos gêneros e a sua interpretação é bastante variada. Podemos reconhecer um cantor sertanejo, um cantor de axé music, um cantor lírico, um cantor evangélico, um cantor de bossa nova e tantos outros. E o que faz com que possamos reconhecer esses estilos? Sabemos que, numa execução vocal, estão em jogo dezenas de fatores que interagem e se influenciam entre si, desde as características da própria canção, do seu arranjo, do gênero musical, da formação instrumental, do andamento e da elaboração rítmica e melódica, até as interferências do intérprete, que somará a tudo isso toda uma série de gestos vocais que cada um carrega com sua própria personalidade interpretativa tais como improvisações rítmicas e melódicas, que incluem portamentos, apojaturas e vibratos, entre outros, recursos vocais como o

uso de respirações e ainda a maneira peculiar de utilização do aparato vocal (PICCOLO, 2006, p. 1).

Piccolo (2006, p. 82) estabelece a personalidade vocal² como um dos elementos base para uma coesa interpretação no canto popular, podendo se dizer que esta é a “impressão digital” intransferível da performance vocal (PICCOLO, 2006, p. 84).

A pesquisa de Piccolo é composta pela investigação por meio de entrevistas em torno da compreensão dos gestos vocais por professores de canto popular brasileiro que, desta forma, ajudaram a compor seu arcabouço teórico e processo metodológico para as análises de algumas canções da Música Popular Brasileira³ (MPB, doravante) analisadas no trabalho. Além das entrevistas, a autora também recorreu aos trabalhos de Marta Andrada e Silva (2001), John Laver (1980) e Alan Lomax (1968) como referências para a escolha dos gestos vocais empregados em seu estudo. A **Figura 1** é um esquema dos gestos vocais empregados por Adriana Piccolo em seu método e grande parte dos termos incorporam a literatura supracitada, entretanto, algumas nomenclaturas foram criadas pela autora para suprir a carência de terminologias nas pesquisas daquele momento. Fazem parte deste último caso os seguintes gestos: inspiração sonora, expiração sonora, breque, voz full, voz suja, voz gritada, nota improvisada e fonema alterado.

²Tal personalidade vocal é entendida por Zumthor (2005, p. 63) com o termo vocalidade em que “voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença independente do que diz, propicia um gozo”

³A autora analisa cantores e cantoras que, segunda ela, pertencem à MPB (Elza Soares, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso, Gal Costa e Maria Bethânia). Em sua definição de MPB Piccolo (2006, p. 3) conclui que “Para definirmos a MPB, hoje, devemos considerá-la como um produto da história, um produto globalizado que, em decorrência da crescente competitividade e acirramento do mercado, verificada ininterruptamente principalmente a partir do surgimento do rádio no final da década de 1920, contribuiu para a profissionalização do canto popular.”

Figura 1: Esquema dos parâmetros e categorias utilizados nas análises de Piccolo (2006).

Som respiratório	Mudança na qualidade da voz	Manobras de intensidade ou amplitude	Manobras articulatórias	Manobras melódicas e temporais
Inspiração Sonora	Registros - Fry - Falsete ou Voz de cabeça	Varição dinâmica	Articulação - Exagerada - Cerrada - Pastosa	
Expiração Sonora - Durante a emissão - Na finalização - Na finalização acompanhada de suspiro	Varição dos parâmetros de produção vocal - Growl - Voz nasal - Voz falada - Voz tensa - Voz gritada - Voz rouca - Voz “suja” - Voz com a laringe abaixada - Voz com ar - Voz <i>full</i>	Acento	Fonema alterado	Ornamentos: - Vibrato - Portamento - Antecipação - Retardo - Apojatura - Mordente - Escapada - Nota de passagem - Nota improvisada - Grupeto
Breque				

Fonte: (PICCOLO, 2006)

No campo da linguística aplicada, a pesquisadora Izabel Viola (2006) realiza na sua tese um estudo vasto acerca das relações entre o som e o sentido da fala. A autora relaciona também a natureza evidencial ao significado de determinada expressão falada.

De forma objetiva, podemos dizer que há um fluxo contínuo de informações de natureza evidencial acompanhando o significado direto da expressão falada (informação semântica), revelando características pessoais do falante, como marcas físicas (sexo, idade, condições físicas e estado de saúde), marcas sociais (afiliação regional, social e nível educacional, ocupação e papel social) e marcas psicológicas (personalidade, de estado afetivo e de humor). Ao mesmo tempo, a informação regulativa é usada pelos participantes para controlar a interação, pelo canal visual, como, movimentos de cabeça e contato de olho e/ou pela própria fala (VIOLA, 2006, p. 4).

Abeirar-se da expressividade que se faz presente na fala, Viola (2006, p. 26) exemplifica que “[...] dois sons podem ser idênticos na medida em que representam o mesmo fonema, e diferentes, quando comportam como gestos vocais, duas mensagens

diferentes: ameaça e carícia, tristeza e alegria etc.” A autora recorre ao “Modelo de Comunicação à Viva Voz” proposto pelo húngaro Ivan Fónagy (1983) em que a vivacidade da fala é discernida em possibilidades de variação do sentido de um texto por variações na pronúncia em uma mesma sequência de fonemas (VIOLA, 2006, p. 24). Apesar da liberdade expressiva inerente às mensagens sonoras gestuais, estas não fogem das convenções sendo “[...] pré-fabricadas pelas convenções que desempenham um papel mais importante na expressão das atitudes complexas sociais e intelectuais, do que na expressão das emoções mais simples” (FÓNAGY, 1977 apud VIOLA, 2006).

Segundo Viola (2006, p. 189), os gestos vocais são compostos pela interação da qualidade e dinâmica da voz com os segmentos fonéticos e sons não verbais presentes na comunicação. Os gestos vocais são representações sintomáticas por proporcionarem a reprodução voluntária de uma emoção, além disto, sob uma ótica fisiológica, tal gestualidade se dá a partir da movimentação de estruturas presentes no trato vocal que “[...] se deslocam no tempo e no espaço, movidos pelos ajustes permanentes e temporários da qualidade e da dinâmica da voz e pelo jogo temporal entre silêncio e fala” (VIOLA, 2006, p. 190).

A palavra é para a canção popular um componente essencial da interpretação. Segundo Machado (2007, p. 16), “À voz, portadora do conteúdo melódico da canção, somam-se o som e a rítmica da palavra, criando um terceiro ambiente sonoro resultante da fusão do componente musical com o linguístico [...]”. O intérprete possui papel crucial na junção do conteúdo do texto e melodia por meio de aspectos somados da expressividade, características vocais individuais e o carisma como componente cênico da performance (MACHADO, 2007, p. 17).

Machado (2007, p. 51) estruturou uma terminologia específica relacionada ao comportamento vocal, sendo a voz dividida nos níveis físico, técnico e interpretativo.

Abordamos o comportamento vocal a partir dos níveis físico, técnico e interpretativo, respectivamente. Entendemos que essa ordem para configuração do estudo trata a voz a partir de elementos naturais, passando pelo desenvolvimento das competências físicas através da elaboração técnica, e chegando, por fim, ao nível interpretativo, que exige do cantor a elaboração intelectual e sensível. (MACHADO, 2007, p. 53)

O nível físico é compreendido por meio de aspectos inatos à natureza da voz. Esta é a primeira classificação dada pela autora pela sua primitividade em relação ao fazer vocal. A existência dos elementos traçados neste nível independe da expertise do cantor

ou aspirante a tal. Assim, identificamos os seguintes subsídios como componentes do nível físico: a extensão vocal, que é todo o conjunto de notas musicais capazes de serem produzidas pelo cantor independentemente da qualidade; a tessitura vocal que, apesar de facilmente ser confundida com a extensão vocal, é a gama de notas musicais produzidas pelo intérprete com qualidade, naturalidade e menor esforço físico; o registro vocal, que é composto por ajustes musculares (ao nível das musculaturas laríngeas) que proporciona a voz a sua eficácia não apenas na tessitura da fala. Os registros vocais possuem classificações e nomenclaturas que variam de acordo com o autor, porém, no trabalho de Machado, os registros vocais são classificados em basal (*fry*), modal e elevado (em nosso trabalho os registros vocais serão apresentados como Mecanismos Vibratórios Laríngeos); o quarto elemento a nível físico é o timbre, este componente é a característica individual de cada voz ou instrumento (MACHADO, 2012).

Retomemos ao termo Mecanismos Vibratórios Laríngeos (MVL, doravante) citado no parágrafo anterior, a sua compreensão é necessária para os próximos capítulos. Os Mecanismos Vibratórios Laríngeos (MVL) são uma formalização e padronização do conceito de registro vocal que, há muitos anos, é discutido e sugere divisões em relação aos pesquisadores. Entende-se aqui que a laringe se configura de diferentes formas em que os registros vocais são produzidos em determinados mecanismos (LACERDA, 2018, p. 22). Lacerda (2018, p. 25) determina quatro mecanismos laríngeos: M0 – neste mecanismo são produzidos os sons mais graves e as pregas vocais estão curtas e muito grossas; M1 – na voz masculina este MVL é considerado o registro “normal”, sendo que a prega vocal está grossa e vibra em todo o seu comprimento; M2 – é correspondente, em vozes masculinas, ao falsete e, nesta configuração, a massa da prega vocal e seu comprimento são reduzidos; M3 – este mecanismo é empregado em regiões muito agudas com pregas vocais finas, tensionadas e com amplitude vibratória muito reduzida em relação ao M2.

Como estratégia didática, o nível técnico vem depois do nível físico (que aqui encaramos como a base do fazer vocal). Machado (2007; 2012) protagoniza a emissão como aspecto elementar e norteador do nível técnico. Compreende-se então que a emissão “[...] está relacionada à ressonância e envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida sobre a coluna de ar para obtenção do som desejado” (MACHADO, 2007, p. 57). A emissão sonora aqui é compreendida como: frontal, com

sonoridade mais compacta, presença marcante de harmônicos agudos e metalização do timbre; e posterior, em que há maior projeção dos harmônicos graves. (MACHADO, 2012, p. 51)

O nível interpretativo é o último categorizado por exigir do cantor “[...] a elaboração intelectual e sensível” (MACHADO, 2007, p. 54) de sua performance vocal. A articulação rítmica, um dos elementos deste nível, é traduzido como a forma em que a voz traduz os componentes rítmicos da canção associados ao discurso linguístico presente na canção; o timbre natural do cantor, a partir do domínio do nível físico e técnico, pode neste momento, ser manipulado de acordo com sua intenção interpretativa.

A partir do momento em que o cantor faz uso da técnica vocal, dos campos de emissão e da variação consciente de registro, ele pode produzir alterações significativas em seu timbre natural. Essas alterações, inseridas numa interpretação, podem produzir efeito de descontinuidade na escuta, gerando uma nova informação, que atua como elemento de atração na escuta, gerando uma nova informação, que atua como elemento de atração na relação com o ouvinte, ainda que de certa forma o convoque à uma participação indireta. (MACHADO, 2012, p. 53)

Por fim, presente no nível interpretativo, está o gesto interpretativo ou gestualidade vocal (MACHADO, 2007, 2012). A autora (MACHADO, 2012, p. 53) entende o gesto interpretativo como uma ação de impressão do entendimento do cantor sobre a composição na interpretação vocal. Machado (2007, p. 59) ainda define a gestualidade vocal como “[...] a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas”.

Os trabalhos de Machado (2007; 2012) desenvolvem a teoria da Semiótica da Canção (TATIT, 1996) em uma ótica direcionada ao comportamento vocal e não apenas sob a visão global apresentada por Tatit. A complementação sugerida pela autora busca investigar os significados intrínsecos ao canto, os recursos técnicos por trás da sua performance e os resultantes emocionais. Tatit (1996, p. 20), a fim de definir a semiótica cancional, propõe três eixos básicos da manifestação de canções: figurativo, passional e temático que são, tal como definido pelo autor, tensões melódicas.

As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte. Mas a definição do tipo de conteúdo investido nos contornos melódicos depende do tratamento dado à frequência e à duração (TATIT, 1996, p. 14).

Ainda dentro do campo da semiótica da canção, Pietroforte (2021) busca um estudo semiótico que transcende o duo letra-melodia. O autor analisa o papel e as resultantes da instrumentação e do ato teatral da performance. A performance da canção engloba minimamente três semióticas (PIETROFORTE, 2021, p. 41): “[...] a do sistema verbal, quer dizer, as letras faladas ou cantadas; a do sistema musical, que pode ser modal, tonal, serial, concreto, eletrônico...; a da encenação teatral, com seus muitos sistemas de atuação”.

Assim como discutido por Pietroforte (2021, p. 30), Tatit enfatizou em suas análises, canções e intérpretes de uma vertente da música brasileira em que a voz, a letra e os contornos melódicos da canção estão em destaque, não sendo objeto da pesquisa de Tatit a instrumentação.

Sob a luz da teoria da Semiótica da Canção (TATIT, 1990;1996) e o seu direcionamento à gestualidade vocal (MACHADO, 2007;2012), chegamos ao recente trabalho de Ricardo Lima (2020). A tese intitulada “Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo” tem como ponto de partida os gestos vocais na canção popular brasileira na tradição da MPB em relação a artistas da contemporaneidade. Como a gestualidade vocal é um importante insumo do estudo de Lima, o autor revisa os trabalhos de Tatit (1990;1996) e Machado (2007;2012) para conceitualizar o termo norteador.

Julgamos necessário, já na introdução, orientar o entendimento conceitual daquilo que em diante seguiremos chamando de gesto interpretativo vocal, de gestualidade vocal ou, simplesmente, de gesto vocal. Tal gesto é conhecido quando distinguimos a “maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção” (MACHADO, 2011: 59). O fazer interpretativo, ainda, para além do permanente equilíbrio entre “os diversos elementos articulados do cantar”, segundo Regina Machado, muitas vezes desejam algum “desequilíbrio como expressividade dramática”. Assim, o gesto vocal, algo próprio do nível interpretativo da realização vocal, – pressupõe a elaboração e domínio também daquilo que é considerado como o nível físico (timbre, extensão, tessitura, registro) e técnico (emissão, articulação rítmica), que se veem “somados à compreensão dos conteúdos da canção”, resultando numa expressividade particularmente providenciada pela “capacidade sensível de cada intérprete”. (LIMA, 2020, p. 18)

Jameson (2021, p. 47) compreende, entre as resultantes da gestualidade, que “[...] um gesto vocal constrói sentido” e que a gama gestual que cada intérprete dispõe “[...] contribui significativamente à expressividade de uma performance e, portanto, a comunicação de sentido entre o cantor e o ouvinte”.

Iluminados pela semiótica, compreendemos os signos pela relação recíproca entre o significante e o significado⁴ no ato da linguagem (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 422). Greimas e Courtés (1979, p. 422) apresentam o conceito de signo mínimo referindo-se à esta que pode ser compreendida como unidade semiótica. Em síntese, Pignatari (1971, p. 26) compreende que um signo é uma representação de algo, ou ainda, “[...] pode ser definido como toda coisa que substitui outra, de modo a desencadear (em relação a um terceiro) um complexo análogo de reações”.

Uma compreensão que pode clarear e nos proporcionar o aprofundamento acerca dos gestos vocais vem da epistemologia dos gestos. Ao discorrer acerca dos gestos humanos e o estudo por trás de tais gestos, Flusser (2014, p. 16) os compreende como “[...] o movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro”. A palavra “liberdade”, ao qual Flusser se refere ao definir os gestos (quaisquer que sejam), pode dar ao leitor a compreensão dos gestos enquanto atos involuntários e distantes de uma programação técnica. Flusser (2014, p. 28) entende que esta aplicação técnica, daquela nomeada como Teoria Geral dos Gestos, admite ao autor da ação a consciência teórica dos seus gestos.

Gesto é um conceito filosófico, e como tal, um virtual, um incorporeal autorreferente, é uma função científica quando se consideram as variáveis e os limites fisiológicos do corpo humano relacionado com a idade e o sexo. Gesto, portanto, é uma expressão corporal perceptiva e afetiva enquanto Arte. Neste sentido, poderia se afirmar que o gesto, adotando a virtualidade filosófica, a funcionalidade científica e a percepção e afetividades artísticas, expressa a sua específica heterogênesse, ou seja, o cruzamento, o entrelaçamento de conceitos, funções, percepções e afetos, todavia, cada uma das três formas de pensar e criar preserva a sua especificidade. (MAGNAVITA, 2017, p. 210)

Buscamos contribuir com um campo de estudos que está sendo desenvolvido acerca principalmente da canção popular brasileira. As definições e aplicações introduzidas pelos autores supracitados conversam entre si (apesar do consenso definitivo ainda não ter sido realizado), entretanto, pela definição ampla intrínseca à palavra “gesto”, é possível que outras compreensões sejam possíveis. Mazzola et al. (2017), por exemplo, propõem a Teoria dos Gestos Vocais. Nesta não são os fatores expressivos e estéticos que estão em voga, mas sim o gesto fisiológico do aparelho fonatório durante a execução vocal. Não ousamos dizer serem apenas os estudos aqui citados como significantes ao campo da gestualidade vocal, porém são estudos que

⁴ O significante e o significado são definidos por esta união que efetiva uma significação. O significado é o conceito e o abstrato do signo, sendo o significante a sua materialização.

apontam uma interessante discussão a este trabalho e à compreensão deste campo aplicado à expressão vocal.

Foram elencadas definições de importantes fontes e autores acerca do gesto vocal e da gestualidade vocal que são alicerces dos saberes da área do canto popular. Resolvemos, como fundamento para nossos estudos, tornar a compreensão dos gestos vocais de Piccolo (2006) como nosso referencial teórico. Neste sentido, os gestos vocais são unidades das ações do comportamento vocal, sejam tais fatores efeitos, ornamentos ou outros recursos mutáveis da voz, escolhidos conscientemente ou não.

Já a gestualidade vocal, proposta por Machado (2007;2012), que aqui será tratada de forma distinta ao gesto vocal, é a resultante do emprego dos gestos vocais. Não trataremos da gestualidade vocal como norteadora neste trabalho, da mesma forma que aqui não serão consideradas as relações semióticas da canção em que o elo melodia-letra é expoente. Isto não quer dizer que não é compreendida a importância de tais relações (relações semióticas da canção) nem que há discordância em relação às outras propostas, porém a escolha nesta pesquisa é por um tratamento mais pontual, de uma análise da voz em ação durante a performance e a compreensão de cada elemento pertencente ao elenco de escolhas de cada cantor.

Piccolo (2006) em nenhum momento cita o termo gestualidade, a autora utiliza “gesto”, “gestos”, “gesto vocal” e “gestual” para se referir aos elementos do comportamento vocal. Isso nos dá abertura para nos restringirmos a estes termos ao tratar do assunto. Em contrapartida, são citados por Machado (2012) “gesto interpretativo”, “gesto vocal”, “gesto” e “gestualidade”, sendo este último termo vastamente utilizado por Lima (2020). Tais menções fortalecem a nossa concepção da restrição do gesto como unidade e a gestualidade como a resultante da aplicação destes gestos ao contexto da canção.

1.2 – CARACTERIZAÇÃO DOS GESTOS VOCAIS

1.2.1 – Qualidades, modos e efeitos vocais

As qualidades, modos e efeitos vocais, são parâmetros importantes a serem discutidos, pela sua relevância ao meu estudo. Propomos a tradução de cada um destes elementos a partir da compreensão de trabalhos anteriores que aqui fomentarão os posteriores processos de categorização dos gestos vocais que hão de ser empregados na metodologia. Ressaltamos que este caminho metodológico de classificação é pensado também para uma possível aplicação em contextos pedagógicos em relação ao canto que, mesmo não sendo um objetivo específico do estudo, pode dar pistas para futuros pesquisadores que queiram condicionar tais classificações a métodos de ensino de canto.

A compreensão de Laver (1980, p. 1) sobre as qualidades vocais foge do exclusivo entendimento da atividade laríngea como delimitadora da produção sonora, mas também entende-se que elas (as qualidades vocais) são resultantes sonoras deste elemento estruturante: “[...] a qualidade da voz é concebida aqui em um sentido amplo, como a coloração auditiva característica da voz de um falante individual”. As qualidades vocais também gozam de sua função para-linguística (GOBL; CHASAIDE, 1992, p. 482) em que a ação vocal do locutor em relação ao interlocutor complementa o significado da mensagem por trás da comunicação. Desta forma, ao empregar tais significados à voz cantada, podemos entender que a qualidade da voz do intérprete é intrínseca a ele e seria a sua identidade mais básica e primária, mas não imutável, uma vez que suas intenções de acordo com a canção, o contexto, e todos os agentes em jogo durante a performance musical, podem influenciar a plasticidade desta qualidade da voz.

Neste trabalho determinamos como sinônimo do termo qualidade vocal o termo timbre. Viera e Lignelli (2018, p. 10) partem dos parâmetros gerais do som para englobarem ao mesmo significado timbre e qualidade, além das definições, os autores, ao tratarem da voz, presumem que “[...] além da constituição do corpo (dimensões, densidades de ossos, quantidade de gordura, condutibilidade nervosa, etc.), também interferem na qualidade deste som características vocais predominantes do meio em que se vive, assim como estados de saúde, humor e disponibilidade física”. Loureiro (1999, p. 1), além de dar o mesmo significado a timbre e qualidade do som, também incorpora à definição o termo “cor” como equivalente às duas nomenclaturas supracitadas.

De acordo com Sadolin (2012, p. 177), sob a qualidade da voz do intérprete, é possível serem aplicados ornamentos ou efeitos vocais. A qualidade da voz em si é independente de qualquer outro aspecto classificatório da voz (efeitos ou ornamentos), porém o caminho inverso não é real: para que um efeito ou ornamento possam acontecer é necessário que exista a produção básica da voz (ibidem). Laver (1980) engloba à terminologia qualidade da voz, não apenas os aspectos relacionados ao timbre, mas também efeitos vocais, porém, neste trabalho utilizaremos uma organização que nos parece mais didática.

Dentro de sua metodologia em canto (o *Complete Vocal Technique*), Sadolin (2012) organiza os esquemas vocais em efeitos vocais (que também englobam, no caso deste método, os ornamentos vocais) e os modos vocais. Os modos vocais, tal como descritos por Sadolin, são qualidades da voz categorizadas pela quantidade do caráter metálico presente na voz e que, por sua vez, descrevem uma voz em uso em que este pode ser compreendido como um recurso mutável de acordo com as escolhas do cantor. Hanayama (2003, p. 3) revisa que “[...] o termo voz metálica veio sendo utilizado para caracterizar a voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina (Van Dusen, 1941), voz áspera (Van den Berg, 1955), voz brilhante, limpa aguda, picante (Laver, 1974).”

Uma parte vital do Complete Vocal Technique (CVT) é a categorização de qualquer som de voz em um dos quatro modos vocais que possuem diferentes características de som, limitações individuais de acordo com o tom e os sons das vogais e diferentes configurações do trato vocal. Os quatro modos vocais são: neutral - que é um som 'não-metálico' geralmente caracterizado de forma suave que pode ter uma qualidade soprosa; *curbing* - que é uma qualidade de som 'meio-metálica', levemente melancólica ou contida; *overdrive* - que é um som completamente metálico, geralmente direto, alto e com um caráter mais gritante; e *edge* - que é também um som completamente metálico, brilhante, um tanto agressivo e com um caráter mais gritante. (Este modo era anteriormente conhecido como “Belting”). Esses modos são claramente identificados tanto pela audição quanto pela inspeção visual laringográfica das cordas vocais e da área circundante do trato vocal. Além disso, os modos em grande parte podem ser reconhecidos visualmente a partir de gravações de formas de onda laringográficas (BRIXEN; SADOLIN; KJELIN, 2013, p. 2).

Em resumo, os modos vocais propostos por Sadolin (2012) são quatro: *neutral* – o único modo vocal não metálico e que possui sonoridade mais suave em relação aos outros modos, além disto, é o único em que é possível a incorporação de sopro à voz; *curbing* – é um modo vocal considerado pela autora como meio-metálico e sua intensidade é um pouco mais forte que o neutral, sua sonoridade, segundo Pedersen (2013, p. 13), é próxima a um choro ou lamento; *overdrive* – é o primeiro modo vocal totalmente metálico sendo a voz produzida geralmente em média ou alta intensidade. Pedersen (2013, p. 14)

define que tal modo possui um limite físico para a sua realização, sendo C5 (522 Hz) para homens e D5 (587 Hz) para mulheres. Sadolin (2012, p. 106), sobre o modo *overdrive*, diz que “[...] seu caráter é muitas vezes direto, alto e gritado, como quando você chama 'ei' para alguém [distante] na rua”; *edge* – este também é um modo completamente metálico e pode acontecer em toda extensão vocal. Sua diferença em relação ao *overdrive* é o maior estreitamento do tubo epilaríngeo (*twang*) que produz uma sonoridade mais estridente e brilhante (SADOLIN, 2012, p. 116).

Sadolin (2012, p. 18), ao introduzir aos seus leitores os efeitos vocais, afirma que “[...] estes são sons que não estão ligados à melodia ou texto, mas são sons que sublinham a expressão ou estilo de um cantor”. Em seu método – Complete Vocal Technique – Sadolin (2012, p. 18) define alguns efeitos vocais: distorção; *creak*⁵ e *creaking*; *rattle*; *growl*; gutural; *screams*; quebras vocais intencionais; voz soprosa; vibrato; e técnica de ornamentação (execuções rápidas de notas). Mariz (2013, p. 132) compreende os efeitos vocais como gestos que modulam qualidades vocais.

Os efeitos vocais são aqueles que envolvem mudanças de qualidade vocal, não em seu parâmetro mais evidente - o timbre propriamente dito - mas também pela variação de intensidade vocal, pelo uso da acentuação ou pelos diferentes modos de articulação das frases. Esses parâmetros estão envolvidos tanto na parte musical e expressiva do canto quanto na parte técnica (MARIZ, 2013, p. 132).

Ao se referir aos efeitos vocais (ou efeitos interpretativos), Piccolo (2006, p. 85) compreende os seguintes recursos como pertencentes à este agrupamento gestual: “[...] a qualidade vocal [...], a inspiração sonora, a expiração sonora, o breque, a variação dinâmica, o acento, a articulação e o fonema alterado.” No presente trabalho, discordamos neste ponto do agrupamento realizado por Piccolo. Utilizaremos aqui a organização esquemática sugerida por Sadolin (2012) em que os efeitos vocais e qualidades vocais (e modos vocais) estão em grupos distintos, mas que conversam entre si. Esta é uma opção de organização que torna nossa metodologia possível, entretanto compreendemos que na ação vocal estes agrupamentos acontecem sobrepostos sem que, na maior parte da vezes, o intérprete busque uma lógica gradativa para a realização vocal.

1.2.2 – Alguns gestos vocais e suas classificações

⁵ Tais termos não são comumente traduzidos ao português em metodologias acerca do canto popular.

Não seria possível detalhar ou mesmo listar todos os gestos vocais existentes no canto popular. Tais recursos são mutáveis e a todo o tempo temos novidades e particularidades em relação a recursos vocais que podem ser utilizados no momento da performance. Desta forma, a fim de selecionar gestos vocais para descrever neste tópico, serão priorizados aqueles utilizados por Johnny Alf e Nat King Cole nas performances analisadas durante este período de pesquisa no mestrado, porém outros gestos vocais serão descritos como suporte para futuras pesquisas acerca da temática. As definições são apresentadas no decorrer das análises das performances.

1.2.2.1 – *Apojatura*

A *apojatura* não é um gesto exclusivo da voz cantada, podemos perceber a sua execução como comum em muitos instrumentos melódicos, sendo uma das ornamentações melódicas mais comumente aplicadas. “Consiste em suspender ou retardar uma nota de uma melodia por meio de uma nota apresentada antes dela; o tempo necessário para sua execução – seja longo ou curto – é sempre descontado do valor da nota alvo.” (GROVE, 2009, p. 75).

Em princípio, esse grupo compreende aquelas notas ornamentais que se “apoiam” na nota seguinte, que é a nota “principal”, está escrita na notação tradicional. Se a nota acessória está localizada acima da nota principal, é chamada de *apojatura descendente* ou *apojatura superior*. Se está abaixo da nota principal, é chamada de *apojatura ascendente* ou *apojatura inferior*. Nessa família estão incluídas a nota de retardo, a nota de antecipação, a nota de passagem e a *apojatura simples*. Esta última se diferencia das notas de retardo e de antecipação apenas por não ser uma repetição da nota anterior (KREITNER, 1980 apud PICCOLO, 2006, p. 101).

1.2.2.2 – *Creak e creaking*

O *creak* é um gesto vocal comumente empregado em inícios e finalizações de frases musicais, a sua aplicação é geralmente relacionada a aspectos de intimidade e proximidade ou até mesmo de sensualidade durante a performance. Este gesto é uma espécie de rangido que acontece sem muita projeção vocal e sem nota vocal definida (SADOLIN, 2012, p. 187). A voz, portando o gesto vocal do *creak*, possui três principais

características: (1) baixa taxa de vibração das pregas vocais, (2) f_0 ⁶ irregular e (3) glote⁷ constricta: um pequeno pico de abertura glótica, fase fechada longa e baixo fluxo de ar glótico (KEATING; GARELLEK; KREIMAN, 2015, p. 2). Estudos mais aprofundados acerca da acústica vocal (KEATING; GARELLEK; KREIMAN, 2015, p. 3). diferem o registro *fry* do *creak*, porém – para nossa construção didática de tais saberes – manteremos, neste estudo, a basicidade necessária para a compreensão básica de tal gesto.

Segundo Sadolin (2012, p. 187) o *creaking* é quando o rangido do *creak* ocorre durante a voz cantada como se fosse uma distorção vocal suave. Ou seja, não é um rangido no início ou fim de uma frase cantada, mas durante a emissão de cada palavra de forma suave, porém distorcida.

1.2.2.3 – Flexibilização rítmica

Um termo musical conhecido entre músicos é o tempo *rubato* – que traduzido do italiano para o português significa “tempo roubado” – em que algumas propriedades rítmicas são ignoradas pelo intérprete em prol de uma performance mais expressiva e livre (ROSENBLUM, 1994, p. 33). O *rubato* – como iremos nos referir a tal gesto doravante – possui funções de flexibilização rítmica diante da redistribuição ou flexão melódica ou, ainda, a flexão de toda a textura musical.

Como alguns outros termos musicais, este tem sido aplicado a usos amplamente divergentes – quase opostos – e atualmente é objeto de confusão suficiente para justificar uma apresentação ordenada. A frase *rubare il tempo* originou-se com Tosi em 1723. Desde então, o *rubato* tem sido usado para dois tipos básicos de flexibilidade rítmica: a de uma melodia para mover-se em valores de notas sutilmente redistribuídas ou flexionadas contra um pulso constante no acompanhamento, e a flexibilidade do toda a textura musical para acelerar, desacelerar ou alongar ligeiramente uma única nota, acorde ou pausa. Na maioria dos casos, o *rubato* implica uma elasticidade rítmica que logo retornará ao pulso ou tempo original (ROSENBLUM, 1994, p. 33).

A canção popular brasileira é, em sua maioria, uma representação de um canto acompanhado, ou seja, a melodia vocal tem como suporte um acompanhamento instrumental, desta forma, a flexibilização rítmica que temos por aqui pode dificultar a

⁶ f_0 é a sigla que representa a frequência fundamental da voz que, por sua vez, é a primeira frequência sonora produzida pela glote e “é o menor componente periódico resultante da vibração das pregas vocais” (KREMER; GOMES, 2014, p. 30).

⁷ A glote é o aparelho vocal da laringe que corresponde às pregas vocais e a rima da glote, ou seja, o espaço maleável entre as pregas vocais. (BORGES, 2015).

sincronização entre melodia e acompanhamento. A liberdade da voz cantada em relação ao acompanhamento ritmicamente regular encontram neste ponto certa incompatibilidade (ULHÔA, 1999, p. 52).

A estruturação temporal de uma música a partir de um compasso musical, como é feita na música de concerto, pode ser mantida na música popular brasileira, porém com flexibilizações em seus limites e estrutura. “O exemplo mais evidente deste ‘derramamento’ é o samba, em que se tem um compasso binário, mas com a acentuação transferida do início do compasso para a sua segunda metade” (ULHÔA, 1999, p. 53). Abrimos aqui a conceitualização do termo métrica derramada que, segundo Ulhôa (2006, p. 2), “[...] tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, em que o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes ‘descolados’ um do outro, numa sincronização relaxada.”.

Em termos rítmicos, a concepção de métrica derramada tem a ver com as noções de metro tanto africanas quanto ocidentais. Na música medida de tradição europeia todas as partes tendem a se sincronizar precisamente; o tempo é contado em pulsações regulares, geralmente contidas em compassos binários ou ternários, cujos limites são representados por barras de compasso, com uma acentuação no começo de cada compasso. Na música africana que teve um impacto na música brasileira popular industrializada, partes independentes se entrelaçam. Os tempos dinamicamente mais fortes não tem uma função divisiva, ocorrendo mais pela adição em volume quando algum instrumento tem uma nota do seu período musical circular coincidente com a de outro instrumento. 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) (ULHÔA, 1999, p. 56).

Uma diferença importante entre a flexibilização rítmica pela métrica derramada em relação ao rubato é que no caso da métrica derramada está em jogo a lógica musical e a lógica prosódica, a partir da divisão das palavras em variações rítmicas irregulares (ULHÔA, 2006, p. 8).

“Derramar” a métrica não é uma idiosincrasia numa interpretação singular; é um traço estilístico marcante, principalmente entre intérpretes de samba. Ou seja, a métrica derramada mais do que um gesto de estilo individual (como o rubato de Chopin) é uma característica cultural mais ampla (ULHÔA, 2006, p. 8).

1.2.2.4 – *Melisma*

O melisma é definido, a partir das tradições do canto erudito, como a emissão de qualquer sílaba em pelo menos duas notas distintas (MARIZ, 2013b, p. 241). Há outros autores, como Elme (2019), que consideram que o melisma é constituído por pelo menos cinco notas:

Melisma corresponde a um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico. O estilo melismático também foi usado com regularidade na música vocal polifônica a partir do séc. XIV [...]. Melisma também designa, genericamente, qualquer abordagem improvisatória de espírito oscilante e sinuoso (melismático), característica da música das culturas árabe e judaica. De forma geral, entende-se que há um melisma quando uma mesma sílaba do texto é entoada com diversas notas [...] (ELME, 2019, p. 33).

1.2.2.5 – Quebra vocal

A quebra vocal é tida como a região de passagem de um registro vocal para outro ou de um modo vocal para o outro (SEDA, 2021). Sadolin (2012, p. 76) compreende que quebras vocais inconscientes e indesejáveis são resultado da não escolha do modo vocal a ser utilizado naquela performance.

Um *passaggio* ou quebra vocal é uma faixa de extensão vocal descrita como um evento de transição entre os registros vocais (peito, misto ou cabeça)[não estamos usando estas definições neste trabalho, optamos pelos mecanismos vibratórios laríngeos] que é propenso a desafios significativos e pode criar uma rachadura ou interrupção temporária da voz se atravessada sem sucesso (SANDAGE e EMERICH, 2002 apud SEDA, 2021, p. 1).

Uma quebra vocal intencional (QVI, doravante) é definida pela passagem abrupta de um modo vocal para outro. Tal tipo de quebra vocal é realizada pela escolha do intérprete como uma forma intencional de expressão artística e, desta forma, requer prática do cantor e controle dos modos vocais. Quanto mais diferentes as características de um modo, mais distinta é a quebra vocal (SADOLIN, 2012, p. 202).

1.2.2.6 – Scoop e portamentos

O portamento é uma técnica, não exclusiva da voz cantada, em que o intérprete emprega um deslizamento audível entre notas musicais para agregar mais expressividade à sua performance (KATZ, 2006, p. 211). É comum que o portamento seja confundido com o glissando, porém, no caso do glissando, a conexão entre duas notas não é a intenção musical:

Glissandi são também utilizados em performance de uma maneira diferente de portamento, uma vez que não são exatamente conexões entre duas notas, mas gestos musicais autônomos. Quando [o pianista] Moriz Rosenthal converte uma escala pentatônica em um glissando apenas pelo prazer de fazê-lo, é mais um gesto composicional do que um gesto de performance. Isto é tão claro para o ouvinte que é percebido como se ele pertencesse à estrutura musical, que incorpora as sutilezas de sua interpretação. Glissandi geralmente duram mais tempo e cobrem uma distância intervalar maior, de tal forma que, os glissandi nos compassos 265–272 da *Havanaise Op.83* para violino e orquestra (1887) de SAINT-SAENS (2005) não devem ser confundidos com portamenti, mesmo sem a partitura à mão (LEECH-WILKINSON, 2007, p. 9).

Apesar do portamento poder acontecer em até uma oitava de extensão, este ornamento geralmente ocorre em pequenos intervalos musicais. Tal movimentação melódica possui rápida duração (cerca de 0,15 segundos) sendo que em intervalos maiores a duração do ornamento é maior (SEASHORE, 1938, p. 272). Potter (2006, p. 549) reflete que “[...] deslizar de nota para nota tem implicações retóricas para o tempo: o cantor pode controlar o ritmo da frase deslizando e tem a possibilidade de introduzir tropos para-linguísticos⁸ [...]”.

O scoop, por sua vez, é um ornamento em que há também a modulação da altura (assim como no portamento e glissando), porém, neste caso, “[...] o cantor inicia a nota com afinação sutilmente abaixo da mesma e gradativamente atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias” (RIBEIRO; BORÉM, 2017, p. 11).

1.2.2.7 – Soprosidade

A voz soprosa é também chamada de voz sussurrada (*whisper voice*) (LAVIER, 1980), ar adicionado à voz (SADOLIN, 2012) e soprosidade (termo principal que utilizaremos neste trabalho) (FRITZEN et al., 1986). Segundo Barsties (BARSTIES V. LATOSZEK et al., 2017, p. 1) este tipo de voz caracteriza-se por ruídos do escape excessivo de ar durante a fonação e, quando involuntários, são definidos como uma disfonia vocal. “Na laringologia e na vocologia, uma parte importante na avaliação da voz é a avaliação da qualidade vocal. A soprosidade é um dos principais subtipos de qualidade vocal que se refere à qualidade anormal da voz.” (ibidem).

⁸ Tropo é uma palavra que sugere uma figura de linguagem que retrata ideia de desvio do sentido. Já a paralinguagem são modificações gestuais na voz do interlocutor que exprimem seu estado afetivo.

Fisiologicamente, a voz soprosa é resultante do fechamento incompleto das pregas vocais durante seu ciclo vibratório (FRITZEN et al., 1986, p. 549). “Quase todos os autores concordam que a principal característica fisiológica do *whisper* é uma abertura triangular da glote cartilaginosa [...] A forma da glote no sussurro é muitas vezes referida como uma letra Y invertida.” (LAVER, 1980, p. 121).

A voz soprosa, quando aplicada ao canto, produz uma sonoridade mais íntima e próxima do cantor com o ouvinte, além disto, a soproidade pode ser aplicada em todas as regiões e cores da voz⁹ desde aconteçam por meio do modo neutral (SADOLIN, 2012, p. 206).

1.2.2.8 – *Vibrato*

O vibrato é um fenômeno acústico presente em diversas culturas e de diferentes formas. A estética deste gesto vocal pode variar de uma cultura para outra considerando parâmetros como intensidade, variações da frequência, velocidade e outros aspectos constituintes (MARQUÉS GIRBAU et al., 2006, p. 131). Pensando na música ocidental, o vibrato é caracterizado pela modulação da frequência fundamental de um som (SUNDBERG, 1994, p. 45) e pode ser adquirido a partir do maior desenvolvimento técnico do cantor.

Do ponto de vista puramente físico, o vibrato pode ser definido como uma oscilação ou modulação regular na frequência de fonação, em um padrão aproximadamente senoidal. Essa modulação será mais regular quanto mais treinado for o cantor. O vibrato de um cantor profissional, em geral, não sofre alterações notáveis, ainda que ele não ouça a própria voz, como quando exposto a um ruído de mascaramento. O vibrato pode ser descrito por pelo menos dois parâmetros distintos: sua taxa de modulação e sua extensão. A taxa de modulação do vibrato indica quantas oscilações ou ciclos de vibrato ocorrem por segundo e pode ser medida em Hz. A extensão do vibrato indica a variação máxima da frequência de fonação acima e abaixo da frequência de referência, e pode ser expressa em percentuais, em Hz ou em intervalos musicais (cents, semitons, ou outras medidas) (SUNDBERG, 2015, p. 225).

Em resumo, “O vibrato é um fenômeno do canto caracterizado por uma variação na altura do som cantado como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem a partir de uma relação bem coordenada e balanceada entre os mecanismos respiratório e fonatório.” (FERNANDES, 2009, p. 278).

⁹ Uma vez que o som é produzido, inicialmente, pelas pregas vocais, a cor deste som é desenvolvida posteriormente no trato vocal. Quanto maior for o espaço do trato vocal, mais escuro será o som e quanto menor o trato vocal, mais clara será a voz. (SADOLIN, 2012, p. 158)

Sadolin (2012, p. 209) compreende a existência do vibrato laríngeo e hammer vibrato (vibrato martelo) em que “[...] o vibrato de martelo é particularmente caracterizado pela pulsação, enquanto o vibrato laríngeo é caracterizado tanto pela pulsação e diferença de tom”. Neste trabalho usaremos, para definir o vibrato laríngeo, apenas o termo vibrato e manteremos a nomenclatura hammer vibrato.

1.2.3 – Esquema de classificação

A organização proposta por Savage et al. (2012, p. 93) compreende uma hierarquia de elementos musicais, na qual a forma, a textura e a frase são os elementos ordenadores deste esquema analítico. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 13) entendem que em uma estrutura hierárquica um elemento ou uma região se subordinam a outros elementos ou regiões. Segundo Kimchi (2015, p. 129), uma estrutura hierárquica é composta por elementos globais, que são de larga escala, e elementos locais, que, neste âmbito, são menores.

A hipótese de precedência global foi testada estudando a percepção de padrões hierárquicos em que figuras maiores são construídas por arranjo adequado de figuras menores (introduzidas primeiramente por Asch 1962, e mais tarde por Kinchla 1974, 1977). Um exemplo é um conjunto de letras grandes construídas a partir do mesmo conjunto de letras menores com a mesma identidade da letra maior ou uma identidade diferente [...]. Esses padrões hierárquicos satisfazem duas condições, que foram consideradas por Navon (1977, 1981, 2003) como críticas para testar a hipótese: primeiro, as estruturas globais e locais podem ser equacionadas em familiaridade, complexidade, codificação e identificabilidade, de modo que diferem apenas em nível de globalidade e, segundo, as duas estruturas podem ser independentes, de modo que uma estrutura não pode ser prevista pela outra (KIMCHI, 2015, p. 130).

Para Tenzer (2006, p. 6), “[...] a análise, como falaremos dela, é o encontro entre a mente que busca a hierarquia e o evento música-som”. Este encontro é constituído por uma escuta atenta da estrutura musical que é seguida pela síntese e reflexão que depende da perícia do analista. Em nosso caso, estreitaremos as análises apenas aos parâmetros pertinentes às frases musicais já que a textura e a forma não estão diretamente relacionadas aos gestos vocais (que são limítrofes no presente estudo), mesmo estando impactando a resultante sonora.

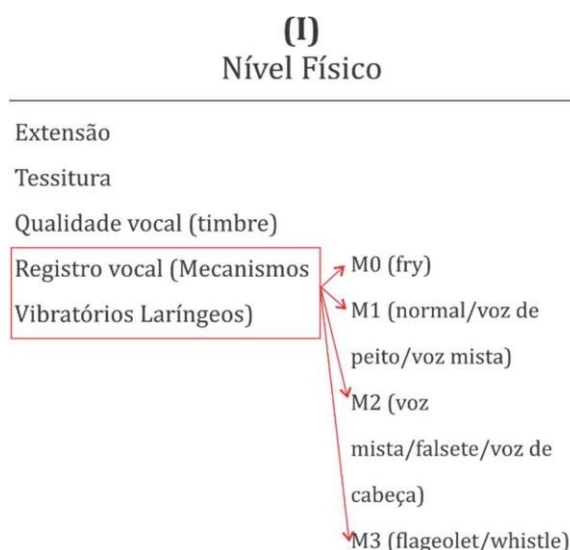
A proposta de esquematizar os gestos vocais introduz a metodologia que será apresentada no próximo capítulo. Consideramos, neste trabalho, os níveis físico, técnico e interpretativo propostos por Machado (2007;2012) como aspectos do comportamento

vocal. Apesar de tratar dos níveis de comportamento vocal na proposta apresentada por Machado (2007;2012), enfatizamos que neste trabalho não consideramos a semiótica da canção como norteadora da nossa pesquisa. A definição acerca dos gestos vocais, que nos direciona, está no trabalho de Piccolo (2006) que entende como gesto cada elemento do comportamento da voz e não a resultante de todos estes elementos a partir da interpretação da canção, ou seja, o vibrato, as distorções vocais, os melismas são exemplos de gestos vocais. Nosso entendimento não anula as compreensões semióticas, apenas estamos direcionando nossas análises a outro âmbito. Sendo assim, os níveis do comportamento vocal serão compreendidos aqui de forma pontual e metodológica para que possamos analisar cada canção compreendendo estes níveis que dialogam entre si.

Buscaremos, desta forma, abordar tais níveis do comportamento vocal em uma organização hierárquico-musical (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006).

Apesar do nível físico (I) (**Figura 2**) não estar relacionado às escolhas do cantor durante o exercício da sua voz, incluiremos este nível ao conjunto de elementos que compõe a gama de gestos vocais (ou gestualidade, se pensarmos na resultante), já que tais aspectos são componentes cruciais da identidade vocal de cada intérprete. A extensão vocal é compreendida por todas as notas (da mais grave à mais aguda) que o cantor pode alcançar independente da qualidade de emissão (HANAYAMA; CRUZ, 2004, p. 424). Já a tessitura “[...] corresponde ao número de notas da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade vocal, em que se encontra a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, conseqüentemente, a maior expressividade” (ibidem, p. 424).

Figura 2: Nível físico – primeiro elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.



Fonte: autoria própria.

No nível físico são apresentados os registros vocais, que em nosso estudo são dados como mecanismos vibratórios laríngeos. Segundo Roubeu et al. (2009, p. 425), os mecanismos são descritores das diferentes configurações da laringe em cada faixa de frequência da voz. Os autores relacionam aos mecanismos vibratórios laríngeos a compreensão acerca dos registros vocais:

Os mecanismos vibratórios laríngeos são as diferentes configurações do vibrador glótico que permitem a produção de toda a faixa de frequência da voz humana. Esses mecanismos, quatro ao todo, são classificados de baixo a alto e numerados de zero a três. As faixas de frequência produzidas por dois mecanismos vizinhos podem se sobrepor parcialmente. Os sons produzidos por um mesmo mecanismo podem apresentar grandes variações de timbre e intensidade. A modificação do timbre e as sensações proprioceptivas a que se associam contribuem para a determinação dos registros. Com base nessas definições, as noções de registros e de mecanismos são diferentes, embora às vezes possam ser consideradas como sinônimos. O mesmo mecanismo pode contribuir para a produção de vários registros. É fácil estabelecer uma correspondência entre a terminologia dos registros e os mecanismos laríngeos associados à sua produção, mas somente se observar grande rigor no uso de cada um dos dois termos: "mecanismos" e "registros", porque cada um tem sua própria definição específica (ROUBEAU; HENRICH; CASTELLENGO, 2009, p. 437).

Desta forma, foi estabelecida uma relação entre os mecanismos e algumas das principais nomenclaturas para os registros vocais:

Figura 3: Classificação dos registros em função dos mecanismos laríngeos envolvidos.

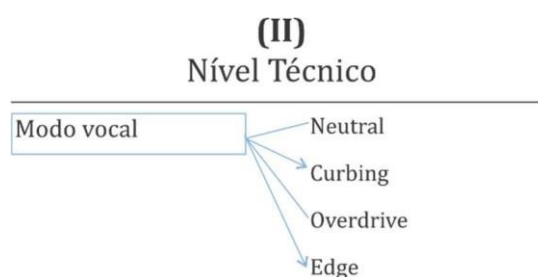
Classificação dos registros em função dos mecanismos laríngeos envolvidos			
Mecanismo	Mecanismo	Mecanismo	Mecanismo
M0	M1	M2	M3
Fry	Modal	Falsete	Whistle
Pulso	Normal	Voz de cabeça (M)	Flageolet
Stroh bass	Voz de peito	Loft	Flauta
Voix de contrebasse	Voz pesada	Voz brilhante	Sifflet
	Grossa	Fina	
	Voix mixte (H)	Voix mixte (M)	
	Mista (H)	Mista (M)	
	Voce finta (H)		
	Voz de cabeça operística (H)		

Abreviações: H, homens; M, mulheres.

Fonte: (ROUBEAU; HENRICH; CASTELLENGO, 2009, p. 437).

O nível técnico (II) (**Figura 4**) é compreendido por Machado (2012, p. 62) como alterações na emissão que alteram as características do timbre e acesso aos diferentes registros ou mecanismos vocais. Porém, neste trabalho, optamos por, ao invés de utilizar o elemento emissão empregado pela autora, usar os modos vocais propostos por Sadolin (2012) que possuem compreensão próxima ao entendimento de Machado sobre emissão e conversa com a literatura principal apontada para os efeitos e ornamentos vocais no presente estudo.

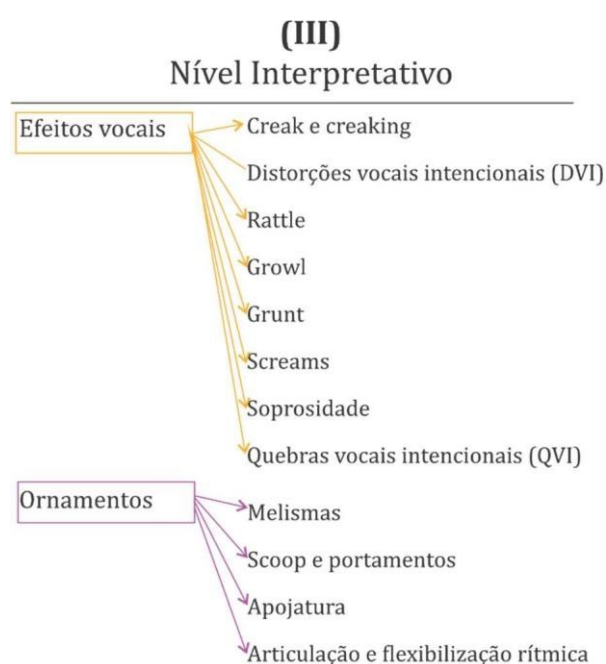
Figura 4: Nível técnico – segundo elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.



Fonte: autoria própria.

O nível interpretativo (III) (**Figura 5**) é composto por elementos locais que fazem parte das escolhas do *performer* para estabelecer um elo com os aspectos musicais e semânticos da canção (MACHADO, 2007, p. 53). Hierarquicamente este não é um nível inferior aos outros, porém, é o último escolhido e depende da expertise do intérprete, quanto mais experiente, melhor e mais possíveis serão os elementos locais do nível interpretativo.

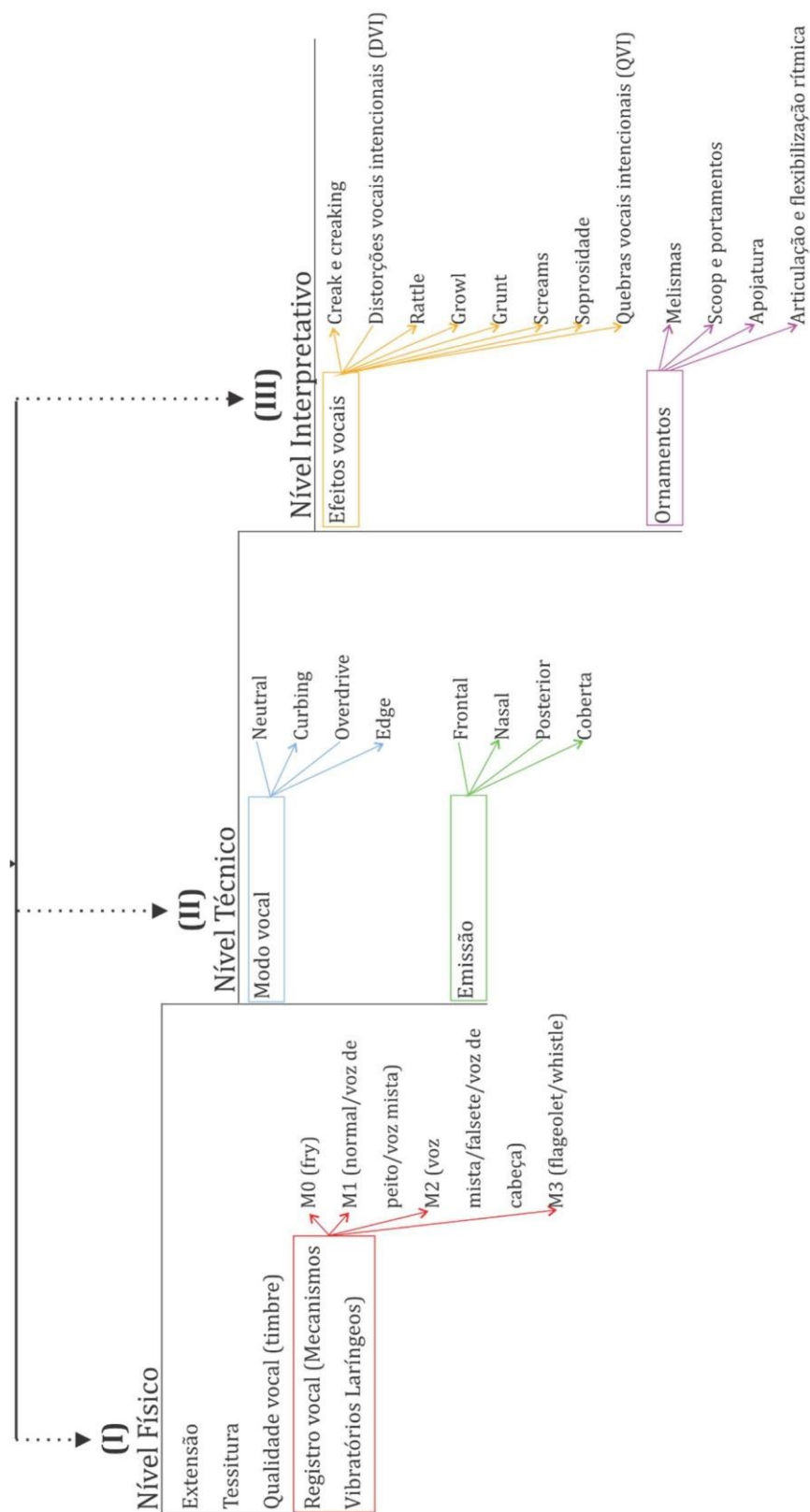
Figura 5: Nível interpretativo – terceiro elemento global pertencente à hierarquia musical do comportamento vocal.



Fonte: autoria própria.

Por fim, na **Figura 6**, os gestos vocais são colocados no cerne do esquema analítico. O nível físico pode ser visto como primeiro plano no esquema seguido pelos níveis técnicos e interpretativos. Seguimos, para a análise, a mesma ordem da construção vocal: o nível físico são os pontos elementares dos fazer vocal; depois o nível técnico incorpora o desenvolvimento vocal do intérprete; e, por fim, o nível interpretativo é o componente que agrega à performance personalidade e intenção. Em cada um dos níveis, houve elementos que foram esmiuçados em outros elementos locais que podem ser percebidos no momento da performance vocal.

Figura 6: Hierarquia gestual vocal – este esquema representa a hierarquia dos gestos vocais a partir dos três níveis conceituados por Machado (2007;2012), nível físico, nível técnico e nível interpretativo.



Fonte: autoria própria.

O esquema proposto é uma junção de trabalhos até aqui revisados, porém não é a nossa proposta listarmos e esquematizarmos o máximo possível de gestos vocais, já que consideramos esta tarefa interminável pela vastidão de possibilidades inerentes à voz cantada. Como mencionado anteriormente, priorizamos gestos vocais que possivelmente estarão presentes nas análises que faremos com base em análises prévias durante o período do mestrado.

Em síntese, neste capítulo revisamos obras acerca dos gestos vocais (principalmente em relação à canção popular brasileira) como os trabalhos de Piccolo (2006), Viola (2006), Machado (2007;2012) e Lima (2020). Abordamos a definição de alguns gestos vocais que pressupomos que serão mais recorrentes nas análises vocais que realizaremos. Por fim, revisamos a definição de hierarquia musical (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006) e assim trataremos os níveis do comportamento vocal por meio de relações hierárquicas.

O Capítulo 2 (acústica da voz e metodologia) indica uma revisão de literatura acerca da acústica da voz cantada e sobre a aplicação deste tipo de análise em estudos sobre música. Neste próximo capítulo também haverá a construção de protocolos metodológicos condizentes aos objetivos desta pesquisa, em que a relação escuta-notação-acústica será incorporada à hierarquia dos níveis de comportamento vocal.

CAPÍTULO 2 – Acústica da voz e metodologia

2.1 – A ACÚSTICA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE

Para iniciar este capítulo levaremos em consideração a importância das transcrições em notação convencional para as análises musicais. A música popular na atualidade, diferentemente das concepções da composição da música erudita, tem como grande produto de registro as gravações (quaisquer que sejam) que podem ser ou não um produto real na música clássica (DOLL, 2019, p. 3).

A transcrição é um processo comum no estudo de instrumentistas populares, principalmente ao se tratar de estudos acerca da linguagem da improvisação. Segundo Rusch et al. (2016, p. 2), as transcrições no jazz possuem duas finalidades: documentar as performances; e para que os músicos possam aprender detalhes sobre a performance e compreender a linguagem de determinado solista. Os autores ainda definem a transcrição como contingente, em que:

As perspectivas mudam de transcritor para transcritor, e de um ato de transcrição para o seguinte pelo mesmo transcritor; contato empírico com um objeto de investigação é fugaz, até certo ponto; muitos fatores contribuem para a contingência da audição, incluindo o ponto de vista auditivo do ouvinte (como o tipo de equipamento usado) e a influência percebida de fatores de impacto sobre o objeto de foco (como outra camada na música mitigando como o principal objeto de investigação é percebido); as subjetividades da escuta estratégica têm influências formativas, intencionais ou não, em qualquer ato de representação (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 3).

Chase e Nettl (1965, p. 98) definem duas principais abordagens em processos de descrição musical. A primeira é uma ótica na qual é delineado aquilo que é percebido auditivamente, já a segunda abordagem, descreve aquilo que é visto a partir de transcrições musicais. Tais transcrições são produtos do processo de notação do som e de sua redução ao signo musical (CHASE; NETTL, 1965, p. 98). Os mesmos autores ainda consideram a incapacidade do ouvido e da mente humana perceberem, em sua totalidade, os conteúdos acústicos presentes na expressão musical. Seeger (1958, p. 184) apresenta três possíveis erros oriundos deste desvio perceptivo na prática da escrita musical:

O primeiro reside na suposição de que o parâmetro auditivo completo da música é ou pode ser representado por um parâmetro visual parcial, isto é, por um com apenas duas dimensões, como em uma superfície plana. A segunda consiste em ignorar o atraso histórico da escrita musical por trás da escrita da fala, e a consequente interposição tradicional da arte da fala na combinação de sinais auditivos e visuais na escrita musical. A terceira reside em não termos conseguido distinguir entre os usos prescritivos e descritivos da escrita musical,

ou seja, entre um projeto de como uma peça específica de música deve soar e um relatório de como uma execução específica realmente soou.

As transcrições no jazz são simultaneamente prescritivas e descritivas já que elas existem para se “[...] aprender aspectos de uma performance e aplicar essas ideias na própria performance”, além disto, a distinção proposta por Seeger (1958) não pode ser claramente aplicada no caso das transcrições do jazz, já que “[...] as transcrições de jazz geralmente não são empreendimento transculturais” (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2). Boretz (1992, p. 282) indica uma perspectiva descritiva-atributiva em que o descritivo compreende a forma na qual o significado é obtido a partir da experiência e o atributivo entende o significado como encontrado na arte do objeto. Rusch et al. (2016) compreende que a descritiva-atributiva de Boretz (1992) é mais ética que a prescritiva-descritiva de Seeger (1958) já que “Boretz afirma que qualquer empreendimento teórico ou analítico da música é menos sobre um movimento em direção a um relato essencializado de um enunciado musical do que sobre a experiência cuidadosamente considerada desse enunciado”. Assim chegamos à suma de que:

Uma transcrição, portanto, é um ato analítico que diz tanto sobre a experiência do transcritor do objeto transcrito quanto sobre a música que está sendo transcrita. Além disso, este segundo ponto pode referir-se tanto aos dados sonoros brutos que compõem uma faceta da música-como-experimentada quanto a quaisquer alegações de procedência performática sobre o que está sendo tocado ou por quê. Dito de outra forma, a transcrição é um processo fenomenológico que envolve uma relação contínua e em desenvolvimento entre o experimentador (o transcritor) e o que é experimentado (neste caso, um solo de saxofone de jazz e alguns de seus contextos mais imediatos). Isso se aplica a qualquer ato de transcrição, não apenas ao jazz. A transcrição, então, deve ser sempre entendida como uma forma de interpretação (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 2).

Percebemos que, no canto popular, processos de aprendizagem de recursos vocais tendem a ser estudados pelo intérprete a partir da escuta e execução. De certa forma, estes dois pontos devem ser considerados primários e cruciais para a performance, entretanto, pode ser percebido que o cantor popular pode acoplar às suas etapas de estudo uma compreensão analítica que, por vezes, é facilmente perceptível por meio de recursos visuais a exemplo de partituras e gráficos de espectrogramas acústicos.

Já a escuta é um ponto crucial da análise em música e, desta forma, deve estar presente nos procedimentos metodológicos acerca da realização musical. Buscamos esclarecer sobre a percepção sonora a partir da descrição que Schaeffer (1966, p. 81) que define quatro funções da percepção sonora: *écouter* (escutar); *ouïr* (ouvir); *entendre*

(entender); e *comprendre* (compreender). Salgado (2005, p. 29) define cada um destes verbos apresentados por Schaeffer:

Escutar é uma função que se dirige ativamente ao evento ou acontecimento que está por trás do som. Nesse sentido, o som é um indício que, ao franquear a entrada a uma rede de experiências e associações, nos informa sobre o que queremos saber daquilo que o causou. [...]. Ouvir é uma recepção passiva do som. Não podemos deixar de ouvir, pois nossos ouvidos não têm pálpebras e o mundo que habitamos é forçosamente ruidoso. Mesmo o silêncio se faz aparente porque ouvimos o assovio do vento, o tic-tac do relógio ou um sussurro à distância. A imprevisão de um som nos impacta e chama nossa atenção sem que possamos evitá-lo. [...]. Entender é um procedimento por partes, no qual é destacado um som entre vários, ou uma propriedade específica de um som em detrimento de outras. Entender implica selecionar e, portanto, é uma atividade que depende das nossas experiências e interesses particulares. [...]. Compreender envolve assim uma abstração. O exemplo característico é o som de uma palavra, mas também o da nota musical inserida em um sistema referencial, como o tonal.

Ferraz (2001, p. 21) entende que a escuta musical não se dá apenas pela compreensão do som e do silêncio, “[...] mas na forma de blocos de movimento e duração, e uma série de intensidades (ora nomináveis, ora não) cujo objeto não é o som, mas a qualidade de sensação musical”. Barbosa (2008, p. 74), ao propor um diálogo entre as concepção de escuta e escritura defende que tais elementos presentes em música possuem dinâmicas congruentes já que “[...] a escritura potencializa a escuta; a escuta ressignifica a escritura”. Trata-se de potenciais analíticos de naturezas distintas em que:

A escuta está para o “sentir” como a escritura para o “pensar”. Não há correspondência escrita entre esses pares, mas há convergência. O olho da escritura está mais próximo do “pensar”. Ele arquiteta formas “pensando” nas sensações associadas. A escuta tem suas referências e balizas geradas pelo “pensar”, mas é ela que recebe o impacto vital da sensação que movimenta e faz circular sua linha (BARBOSA, 2008, p. 73).

Como mencionado, publicamos no livro “Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6” (BORÉM; CASTRO; CAMPOLINA, 2021) um capítulo intitulado “Uma Perspectiva analítica da performance vocal de Johnny Alf em *Eu e a brisa*” (BARBOSA; KORMAN, 2021), no qual realizamos uma análise comparativa entre performances do compositor-cantor Johnny Alf em duas versões de uma mesma música. As análises se tornaram eficientes pela ação tripla da notação convencional, análises acústicas por meio de espectrogramas e pela escuta como principal agente metodológico. Na realidade este estudo foi um incentivo para que pudéssemos traçar uma metodologia em uma amostra daquilo que pretendemos tornar um conciso trabalho de mestrado. Foram encontradas dificuldades iniciais no uso de notação convencional como única ferramenta, desta forma, a partir da revisão de outros trabalhos, como o livro “Practical

vocal acoustics” de Bozeman (2013) e a pesquisa de Ribeiro e Borém (2017), percebemos grande potencial no uso de análises acústicas, por meio de espectrogramas, e desta forma decidimos pelo emprego deste recursos.

Uma das pretensões é compreendermos as eficiências e ineficiências de cada um destes três fatores metodológicos durante análises vocais. Daremos maior ênfase aos gestos vocais e aqui discutiremos a complementariedade de cada um destes elementos durante uma análise. Mesmo pressupondo aplicações imediatas à pedagogia vocal, neste estudo nos limitaremos apenas a processos metodológicos de pesquisa acadêmica.

Em contraponto, em seu estudo, List (1974, p. 376) comparou transcrições realizadas de forma direta, apenas a partir de percepção auditiva, às transcrições corrigidas a partir de espectros sonoros e concluiu que “[...] as primeiras [transcrições puras] exibem proporcionalmente mais precisão do que imprecisão e as modificações feitas com base nas informações oferecidas pelo gráfico são mínimas”. Pressupomos, desta forma, ser impossível obtermos uma transcrição fidedigna da real interpretação artística e, mesmo que seja a intenção do editor conseguir exatidão durante a transposição, há parâmetros aos quais a escrita musical não é capaz de imprimir suas características de forma exata. Vale ressaltar que a subjetividade do editor faz parte do resultado daquela escrita. Arom (1991, p. 171) relata acerca da impossibilidade de transcrição de certos parâmetros em partitura:

Todos os aspectos da realidade acústica não podem, é claro, ser transcritos. Existem certos parâmetros que são essencialmente impossíveis de reduzir à forma escrita. Isso é verdade, por exemplo, para o timbre. Uma partitura marcada por 'oboé' ou 'trompa' indica as notas que cada instrumento deve tocar, mas deixa para a memória e imaginação do leitor restaurar a dimensão ausente sugerida pelos meros nomes dos instrumentos, cada um com seu timbre característico. As partituras ocidentais se restringem ao essencial.

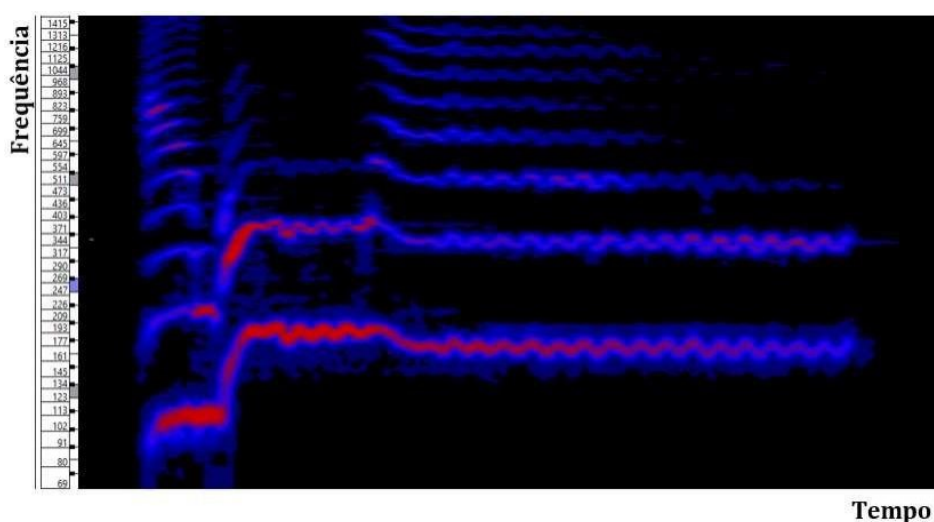
Calvo-Manzano (1991, p. 167) define a acústica musical como o estudo que relaciona a ciência acústica à arte musical. O autor ainda descreve que este campo de estudo “[...] lida particularmente com os princípios físicos de diferentes teorias musicais, com os problemas de acústica física colocados pelas vibrações dos corpos sonoros e com a constituição e operação dos instrumentos musicais”. Um dos recursos presentes na acústica é a análise espectrográfica que, segundo (GARCIA, 2005, p. 2), denota um estudo claro e objetivo dos parâmetros psico-acústicos e físicos do som.

Não nos aprofundaremos em todas as possibilidades de interpretação de um espectrograma acústico, entretanto, se faz necessário o entendimento de alguns conceitos básicos da sua leitura e, desta forma, muitas conclusões ou indagações descritas neste trabalho poderão ser compreendidas por vocês, leitores. O espectrograma, como pode ser visualizado no exemplo da **Figura 7**, é um gráfico frequência por tempo, em que a curva presente na região de frequências mais baixas é denominada frequência fundamental ou f_0 . Essa curva – a frequência fundamental – é o primeiro harmônico registrado em um som que também é atualmente tratado como H1 (primeiro harmônico). Os sons são formados por mais harmônicos (H1 ,H2, H3 etc.) como descrito por Bozeman (2013, p. 24):

Tons musicais são sons geralmente feitos de muitas frequências, todas elas são múltiplas de uma frequência de denominador comum mais baixo, chamada de frequência fundamental. Cada um desses componentes de frequência é chamado de harmônico. Juntos, eles formam um padrão de pressão sonora (forma de onda de pressão) que se repete na frequência desse denominador comum mais baixo. Nossa percepção dessa frequência fundamental é chamada de tom. A força relativa de todos os componentes de frequência - a fundamental e as frequências mais altas ou harmônicos – determina a “cor” ou “qualidade” do som. Os harmônicos são numerados a partir dos mais baixos como H1, H2, H3 etc.

Ainda acerca dos harmônicos, Hartmann (2013, p. 71) compreende que “[...] dois ou mais componentes de um tom são chamados de harmônicos se suas frequências são pequenos múltiplos inteiros de alguma frequência base. Por exemplo, 150, 300 e 450 Hz são todos múltiplos inteiros de 150 Hz”. No exemplo dado por Hartmann (2013, p. 71) H1 seria 150Hz, H2 = 300Hz e H3 = 450Hz.

Figura 7: Eixos do espectrograma (Frequência por Tempo) e os harmônicos gerados pela voz.



Fonte: autoria própria.

Ao traduzirmos os harmônicos para a voz entendo que o sinal sonoro é produzido na laringe sendo a frequência fundamental (H1), segundo Gusmão et al. (2010, p. 44), “[...] determinada pelo tamanho das pregas vocais, pela velocidade de vibração e por diversas frequências parciais, que são múltiplos integrais da frequência fundamental.” Gusmão et al. (2010, p. 44) ainda compreende que alguns harmônicos da voz, ao alcançarem os ressonadores¹⁰ apresentam compatibilidade com a frequência do trato vocal e, desta forma, estes sons são amplificados e transformados em formantes.

A ideia de um formante não é nova. Um formante é uma banda de frequências que é proeminente na saída de uma fonte acústica. Esta banda de frequências é proeminente porque a fonte inclui um filtro, ou ressonador, que enfatiza essas frequências. O conceito de um formante pode ser ilustrado em um contexto de fala ou música em que a banda de frequências fortes permanece constante enquanto a frequência fundamental do som muda. Por exemplo, se um cantor canta três notas diferentes, todas com a vogal “AH”, existem três fundamentos diferentes, mas a faixa de frequências enfatizadas permanece a mesma. Um formante próximo a 1.000 Hz enfatiza fortemente o oitavo harmônico de um tom de 125 Hz, ou o quinto harmônico de um tom de 200 Hz, ou o terceiro harmônico de um tom de 333 Hz. Uma surdina inserida na boca de um instrumento de metal (por exemplo, trompete ou trombone) introduz um formante nos sons do instrumento. Isso altera a cor do tom de cada nota tocada. Por exemplo, uma surdina de trompete chamada “cup mute” introduz um pico de ressonância que se estende de 800 a 1.200 Hz. Embora o trompete possa tocar dezenas de notas diferentes, cada uma com sua própria frequência fundamental e série harmônica, o formante, 800-1.200Hz, se aplica igualmente a cada nota e leva a uma coloração inconfundível do som. (HARTMANN, 2013, p. 231)

“A visualização [por meio da notação convencional] pode auxiliar o processo analítico, assim como as gravações podem desempenhar um papel coadjuvante na análise de obras clássicas” (DOLL, 2019, p. 5). É importante ressaltar que o desenvolvimento das partituras para a música erudita faz parte do processo inicial que é a composição e, desta forma, as análises estão realmente de acordo com o trabalho original do compositor, mas, no caso da música popular, as partituras são comumente transcritas e editadas pelo próprio analista (Ibidem, p. 5). A análise da música popular se baseia em diferentes pressupostos em relação à música erudita.

A razão para isso é que embora a notação possa ser um ponto de partida viável para grande parte da análise da música erudita, uma vez que foi a única forma de sua preservação por mais de um milênio, a música popular, nem ao menos em suas formas afro-americanas, nem é concebida ou designada para ser preservada ou distribuída enquanto notação, uma vez que um número grande de importantes

¹⁰ Os ressonadores são os espaços internos em que a voz é amplificada depois da frequência ser produzida pelas pregas vocais. Elme (2019, p. 39, *apud* ABREU, 2008, p. 127) relata que a “ressonância conduzida pelos ossos do crânio, com reforço dos ressonadores faciais (boca, cavidades nasais) e da ressonância simpática subglótica (vibração no peito, na traqueia, etc.)”.

parâmetros de expressão musical são difíceis ou impossíveis de serem codificados na notação tradicional. (TAGG, 2003, p. 13 *apud* TAGG, 1979, p. 29-31)

2.2 – ESCOLHA DAS CANÇÕES

Neste estudo serão analisadas uma canção interpretada por Johnny Alf, “Eu e a brisa”, e uma canção interpretada por Nat King Cole, “(I Love you) for sentimental reasons”, cada uma das canções será analisada em duas versões diferentes em momentos distintos das carreiras de tais cantores, além disto, analisarei um trecho da canção “I’ve only myself to blame”, sendo ela uma canção encontrada com interpretações dos dois cantores.

“Eu e a brisa” foi composta por Johnny Alf, esta canção foi regravada por diversos cantores e em 1967 esteve no III Festival de Música Brasileira da TV Record, nesta ocasião a canção foi interpretada pela cantora Márcia¹¹. Diferentemente de Johnny Alf, grande parte da obra de Nat King Cole é a partir de interpretações de canções de outros compositores. A canção “(I Love you) for sentimental reasons”, composta por William Pat Best e Ivory Deek Watson, alcançou o primeiro lugar nas classificações da Billboard em sua performance com o “King Cole Trio”.





Em 1990, em entrevista ao músico Paulinho da Viola na TV Cultura, Johnny Alf apresenta um trecho da canção “I’ve only myself to blame”. Esta canção, composta por David Mann, possui gravação de estúdio em 1948.

O quadro abaixo faz uma listagem das canções que analisarei, as versões, o intérprete (Johnny Alf ou Nat King Cole), ano de gravação e um *QR Code* para rápido acesso ao *hiperlink* com os áudios que foram analisados.

¹¹ Márcia é uma cantora brasileira que interpretou durante a sua carreira canções de importantes compositores como Ary Barroso, Tom Jobim, Baden Powell e Johnny Alf.

Figura 8: Relação dos fonogramas analisados neste estudo.

CONTINUA

“(I Love you) for sentimental reasons”			
Versão	Intérprete	Ano	QR Code para acesso rápido
Álbum Unforgettable ¹²	Nat King Cole	1946	
Live at Apollo ¹³	Nat King Cole	1955	
“Eu e a brisa”			
Versão	Intérprete	Ano	QR Code para acesso rápido
Ao vivo na TV Cultura ¹⁴	Johnny Alf	1969	
Ao vivo no álbum Cult Alf ¹⁵	Johnny Alf	1997	
I've Only myself o blame			

¹² (I Love you) for sentimental reasons - Nat King Cole - Versão do álbum Unforgettable (gravação em 1946) <https://www.youtube.com/watch?v=TnEtvtnFcgo>

¹³ (I Love you) for sentimental reasons - Nat King Cole - Versão ao vivo – Live at Apollo (gravação em 1955) <https://www.youtube.com/watch?v=Xs8wKxezNn8>

¹⁴ Eu e a brisa – Johnny Alf – Versão ao vivo na TV Cultura (gravação em 1969) <https://www.youtube.com/watch?v=c0CCAlDtkfo>

¹⁵ Versão ao vivo no álbum Cult Alf (gravação em 1997) <https://www.youtube.com/watch?v=LTZGcfe6A4w>



Versão	Intérprete	Ano	QR Code para acesso rápido
Álbum The Complete Capitol Recordings ¹⁶	Nat King Cole	1948	
Em entrevista a Paulinho da Viola (TV Cultura) ¹⁷	Johnny Alf	1990	

Figura 8: Relação dos fonogramas analisados neste estudo.

A escolha das canções que serão analisadas foi realizada pela relevância nas carreiras Johnny Alf e Nat King Cole, além disto, buscamos músicas em que houvesse gravações em diferentes momentos nas carreiras dos cantores. Nat King Cole viveu até os 45 anos, desta forma não foram encontrados fonogramas com longos intervalos de tempo como foi possível com a obra de Alf.

2.3 – PROTOCOLO METODOLÓGICO

Como primeira etapa do protocolo metodológico trataremos da transcrição em partitura que serão transcritas uma *svb*, ou seja, na oitava abaixo. As versões das canções serão transcritas em notação convencional e parcial, ou seja, serão transcritas apenas as melodias vocais já que, para o nosso intuito analítico, não nos convém a transcrição dos acompanhamentos instrumentais. Vale ressaltar que buscaremos, principalmente, identificar os gestos vocais presentes nas canções em análise. A compreensão destes elementos será realizada também por meio de análises de espectrogramas acústicos. A presença de softwares de visualização de espectrogramas sonoros é razoavelmente

¹⁶ I've Only Myself to Blame – Nat King Cole – <https://www.youtube.com/watch?v=fVsntQwjVU0>

¹⁷ I've Only Myself to Blame – Johnny Alf – <https://youtu.be/tMK95oy9bIw?t=612>

recente em pesquisas musicológicas. O *Sonic Visualizer*¹⁸, programa que escolhemos utilizar em nossa pesquisa, foi desenvolvido por pesquisadores do Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM). O software analisa recursos multidimensionais da música. O *Sonic Visualizer* proporciona diferentes formas de visualização do som e para o nosso objetivo a possibilidade de análise de diferentes parâmetros em um mesmo fragmento se fez um recurso essencial.

Para as análises, partimos da hierarquia dos níveis de comportamento vocal (MACHADO, 2007;2012). Desta forma, inicialmente são observados a extensão, a tessitura da melodia, descrição do timbre e registros vocais. Além disto, nesta primeira fase analítica, cabem também outros aspectos relacionados ao fonograma, a exemplo de: andamento, instrumentação e tonalidade. Serão confrontadas versões de uma mesma música interpretada pelo mesmo cantor a fim de compreender a manutenção, ou não, da escolha dos gestos vocais. O andamento, instrumentação e a tonalidade são parâmetros importantes em serem percebidos ao se tratar da mesma música em diferentes versões, já que revelam diferentes condições para a performance vocal.

O segundo nível de análise é técnico e envolve compreensão dos modos vocais e as características da emissão de cada um dos cantores em cada canção e versão. Esta etapa envolve principalmente a escuta e a percepção atenta de tais elementos técnicos, a partir da análise espectrográfica que podem nos fornecer importantes informações a partir da análise dos harmônicos. Já o terceiro nível, o nível interpretativo, envolve os efeitos e ornamentos vocais presentes na performance. Cada efeito e ornamento possui suas peculiaridades e por isso esta é uma etapa de maior complexidade analítica, por incluir três recursos de análise (escuta, partitura e espectrograma).

Após a análise de cada fonograma a partir dos níveis hierárquicos, iremos comparar as mesmas canções a partir do confronto de mesmos trechos nas distintas versões, procurando congruências e incongruências em uma versão em relação à outra. Na canção "I've only myself to blame", interpretada por Nat King Cole e Johnny Alf, faremos uma análise semelhante, porém considerando apenas a primeira exposição da canção já que na versão de Johnny Alf ele não reexpõe a música.

¹⁸ Sonic Visualizer é um *software* desenvolvido pelo CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music) e está disponível para download no link: <https://www.sonicvisualiser.org/download.html>. Acesso em 25 jul. 2022.

Em todas as etapas da análise estarão presentes a escuta, as transcrições em partitura e a análise do espectrograma, cada um destes protocolos analíticos estarão presentes em maior ou menor intensidade a depender do parâmetro e suas particularidades. Pressupomos que a compreensão por três vias pode suprir déficits de uma análise com apenas um meio analítico.

Os dados obtidos em relação ao comportamento vocal de Alf e Cole serão tratados na discussão deste estudo em que buscaremos entender quais são os gestos presentes nas performances de cada um deles e como tais escolhas gestuais mudaram com o tempo. Além disto, nos dedicaremos a abarcar nesta discussão o objetivo principal do trabalho que é perceber traços da influência de Nat King Cole nos gestos vocais de Johnny Alf, e confrontaremos os quantitativos de incidências gestuais a partir dos dados resultantes das análises.

CAPÍTULO 3 – As análises

3.1 – “EU E A BRISA” – JOHNNY ALF

3.1.1 – “Eu e a brisa” – Ao vivo na TV Cultura

Extensão: Lá1 - Sol#3

Forma: Introdução – A – B

Andamento: \cong 76 bpm (semínima)

Tonalidade: Mi Maior.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico e bateria.

Ano: 1969.

A canção “Eu e a brisa” foi composta por Johnny Alf e teve sua gravação realizada pelo cantor-compositor em 1967, esta tornou-se a música com maior número de regravações de Alf sendo interpretada por músicos de diversas gerações e estilos a exemplo de: Maysa, Tim Maia, João Gilberto, Nelson Gonçalves, Wanderléa, Paulo Moura, Ed Lincoln etc. (RODRIGUES, 2012, p. 114). A versão que será analisada neste tópico foi gravada dois anos após o lançamento da canção por Johnny Alf, e trata-se de uma apresentação ao vivo no programa Música Brasileira, transmitido pela emissora TV Cultura em 1969. É uma versão reduzida da canção em que há apenas uma exposição do tema musical com a estruturação formal composta por INTRODUÇÃO – PARTE A – PARTE B. A introdução da canção acontece de ritmicamente forma livre pelo piano solo executado pelo próprio cantor, já a instrumentação do restante da canção inclui, além da voz e do piano, o contrabaixo acústico e a bateria.

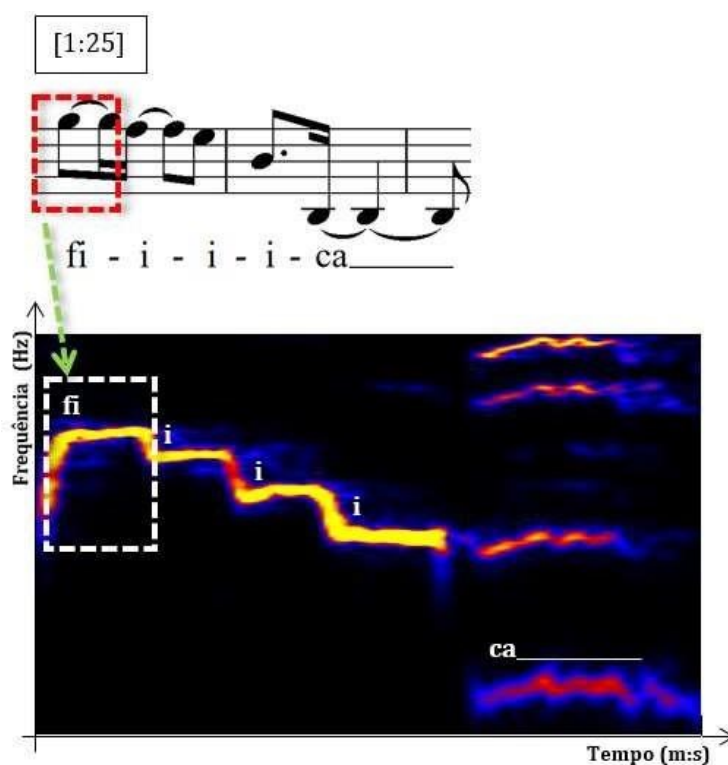
Analisando a transcrição parcial da canção pode-se perceber a presença das notas mais graves e mais agudas presentes nesta interpretação. O limite agudo da canção é a nota sol#3 que aparece uma única vez e está presente na palavra **f**ica [1:25] da frase “[...]f**í**ca, oh brisa fica pois talvez quem sabe [...]”, o mecanismo vibratório laríngeo (MVL¹⁹) aplicado por Alf nesta nota é o M2²⁰, já que a nota soa leve a partir de um falsete. Nesta

¹⁹ Os Mecanismos Vibratórios Laríngeos (MVL) são uma formalização e padronização do conceito de registro vocal que, há muitos anos é discutido e sugere divisões em relação aos pesquisadores. Entende-se aqui que a laringe se configura de diferentes formas em que os registros vocais são produzidos em determinados mecanismos. (LACERDA, 2018, p. 22)

²⁰ **M2** – é correspondente, em vozes masculinas, ao falsete e a massa da prega vocal e seu comprimento são reduzidos

palavra, há a transição do M2 para o M1²¹ que acontece na sílaba **fi**ca. É possível perceber na **Figura 9** a diminuição da frequência (altura) da nota principal e a proximidade dos outros harmônicos²² nesta mesma nota.

Figura 9: Nota Sol# marcada na partitura musical em vermelho e o respectivo espectrograma em branco.



Fonte: autoria própria.

O espectrograma ainda permite inferir que o limite agudo produzido por Johnny Alf possui estabilidade de frequência, já que não há irregularidade em destaque na sustentação da nota, e grande energia vocal na emissão desta e das demais notas produzidas neste mecanismo (M2).

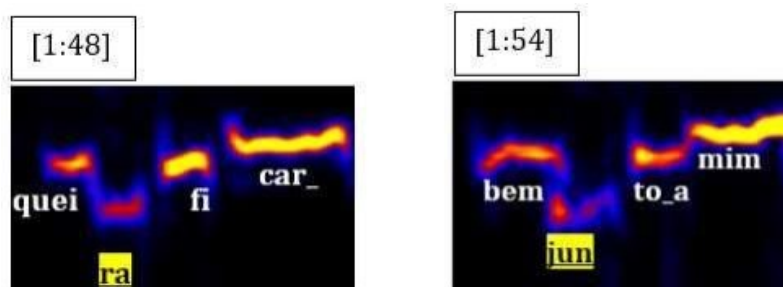
O limite grave desta performance é a nota lá1 que aparece em dois pontos próximos. O primeiro é a sílaba “**ra**” do trecho “que**ira** ficar” em que a nota aparece rapidamente e com uma energia vocal normal em relação a todo o trecho. O segundo ponto em que esta nota é encontrada é na sílaba **junto** do fragmento “[...] bem **junto** a mim [...]” em que a nota possui ainda menos presença energética em virtude da menor projeção possível na vogal **u**. Em ambos os casos as notas encontram-se no M1 que pode ser

²¹ **M1** – na voz masculina este MVL é considerado o registro “normal”, sendo que a prega vocal está grossa e vibra em todo o seu comprimento

²² Os harmônicos constituem a sonoridade de um único som. Os sons são formados por mais harmônicos (H1, H2, H3 etc.).

comumente percebida como voz de peito. As duas incidências estão ilustradas no espectrograma da **Figura 10**.

Figura 10: Nota Lá1 marcada em destaque no espectrograma em amarelo.



Fonte: autoria própria.

O estilo vocal adotado por Johnny Alf é composto de sonoridades mais escuras para a voz, com o reforço dos harmônicos mais graves, desta forma, apesar do espectrograma exprimir uma razoável energia da frequência fundamental nesta nota (lá1), ela tem pouca potência, já que os harmônicos mais agudos, que manifestam brilho sonoro, não possuem energia significativa para a qualidade sonora.

Para um tom complexo típico, a frequência fundamental (recíproca do período) determina o tom, e as amplitudes dos componentes determinam a cor do tom ou o timbre de estado estacionário do tom. Harmônicos de alta frequência com grandes amplitudes levam a uma cor de tom brilhante (HARTMANN, 2013, p. 91).

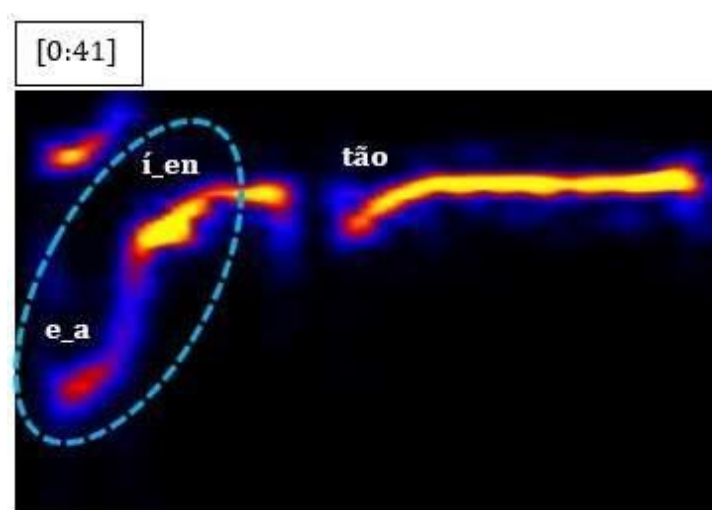
Segundo Sadolin (2012, p. 18) “[...] se o trato vocal for grande, a cor do som será mais escura com mais 'corpo'. Se for pequeno, o som será mais leve e mais fino.” A autora ainda compreende que a forma do trato vocal pode ser alterada de diversas maneiras e direções, proporcionando, desta forma, diferenciadas cores vocais para um mesmo cantor.

Em um estudo realizado por Brixen e Sadolin (2013, p. 10) os autores tinham por objetivo a caracterização acústica dos modos vocais, porém os pesquisadores perceberam a ineficiência dos métodos conhecidos, já que com o aumento da altura “[...] o nível do segundo harmônico no tom mais alto é afetado pelo formantes de certas vogais.” Desta forma, considerando a dificuldade metodológica em se aplicar análises acústicas, e compreendendo que a transcrição em notação convencional não é capaz de revelar dados acerca dos modos vocais, optamos por trabalhar estes gestos (integrantes do nível técnico do comportamento vocal) apenas pela escuta analítica.

É possível perceber a homogeneidade na escolha dos modos vocais, pois o cantor opta pela suavidade presente no modo neutral (SADOLIN, 2012) em toda a canção. Como mencionado anteriormente, os MVL utilizados são o M1 e M2 e, mesmo com as mudanças de mecanismos, o modo permanece sendo o neutral que é um modo vocal sem características metálicas. No neutral foi possível que o cantor mantivesse a dinâmica vocal em baixos volumes mesmo em regiões mais agudas.

Partimos, a partir deste ponto, para o nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012), que contempla os últimos tópicos do nosso protocolo metodológico²³. Acerca dos efeitos vocais, pode-se perceber a presença, em alguns pontos, de portamentos e scoops. Neste primeiro exemplo sobre esta tipologia de gestos vocais, Alf inicia um portamento na nota si e conclui na nota fá#, ou seja, um deslocamento de uma quinta justa ascendente realizado por este deslizamento estético no trecho “e **ai** então quem sabe alguém chegasse” [0:41].

Figura 11: Portamento entre as sílabas da palavra “ai”, respectivamente notas si e fá#. Este gesto vocal está demarcado de azul no espectrograma.



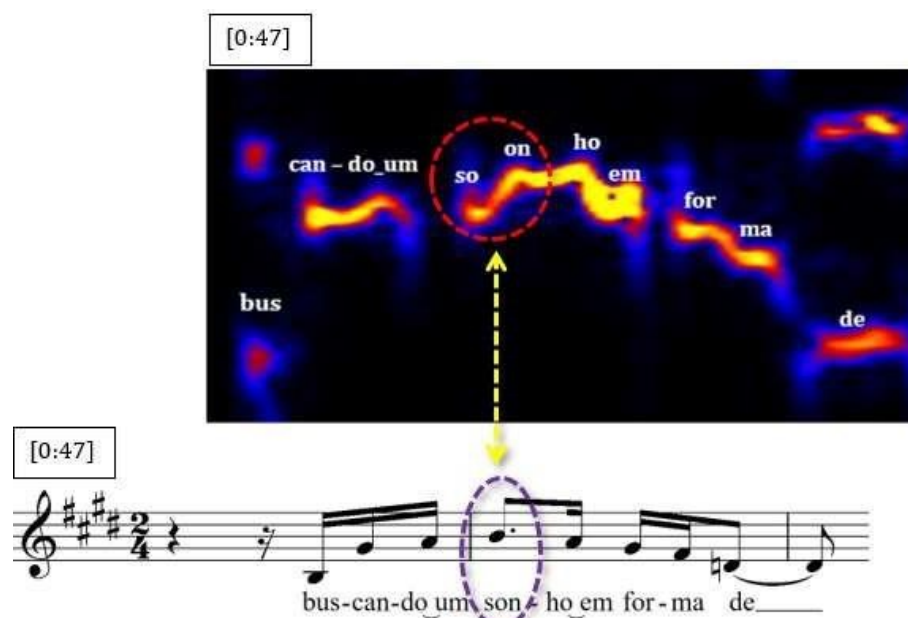
Fonte: autoria própria.

Uma incidência de scoop que escolhemos como exemplo, aparece na frase “buscando um **son**ho em forma de desejo” [0:47] em que o gesto vocal não foi percebido nas primeiras escutas e, desta forma, ao transcrever para notação convencional, não registramos a presença deste efeito. Na **Figura 12** pode-se visualizar uma pequena ondulação em formato de colher (por isso scoop) com uma passagem de um tom (de lá

²³ O protocolo metodológico foi sistematizado no Capítulo 2 deste trabalho.

para si). Reduzimos a velocidade de execução pelo Sonic Visualiser e percebemos, pela escuta, a execução do scoop com ágil e definida interpretação.

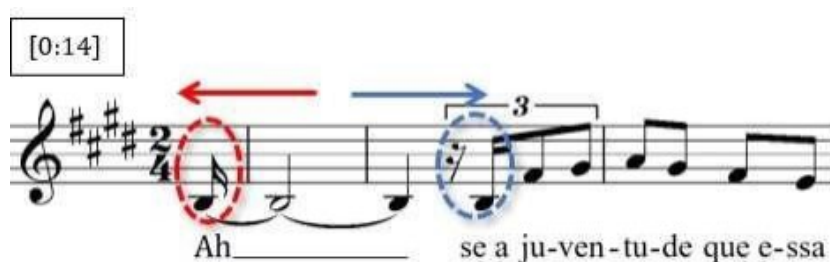
Figura 12: Scoop na sílaba sonho [0:47] pode ser percebido visualmente pelo espectrograma, entretanto, na transcrição parcial, este gesto vocal não foi percebido. A sílaba está demarcada em roxo na transcrição parcial e em vermelho no espectrograma.



Fonte: autoria própria.

Ainda pertinente ao nível interpretativo estão os ornamentos. Nas análises, encontramos incidências de flexibilizações rítmicas. Alf incorpora esta ornamentação em sua interpretação de forma natural e independente da seção rítmica. Já no início da canção [0:14], o intérprete utiliza de uma antecipação rítmica na palavra “Ah” da frase “Ah, se a juventude que essa brisa canta”. Nesta mesma frase, o cantor contrapõe esta antecipação rítmica com o retardo da palavra “se” que vem logo em seguida, criando uma espécie de compensação rítmica.

Figura 13: Antecipação rítmica da nota circulado de vermelho e o retardo rítmico é demarcado pela cor azul.



Fonte: autoria própria.

Ainda na parte A da canção, Johnny Alf flexibiliza ritmicamente aumentando a duração da sílaba **aqui** na frase “ficasse **aqui** comigo mais um pouco”, como é possível perceber na **Figura 14**. A aplicação do recurso neste trecho proporciona deslocamento da melodia em relação ao acompanhamento rítmico ocasionando ao restante da frase uma série de sínopes.

Figura 14: Flexibilização rítmica da nota circulada de vermelho com prolongamento da nota.

[0:23]

fi-ca-sse a - qui co-mi-go mais um pou - co

Fonte: autoria própria.

O retardo rítmico pode ser percebido na parte B desta performance principalmente em duas frases: “**E** depois que a tarde nos trazer a lua” e “e a madrugada **acalentaria** a nossa paz”. Em ambos os casos os ataques às notas acontecem em partes de tempo fracas ocasionando contratempos.

Figura 15: (a) Atraso do ataque à nota na palavra “e” em vermelho da frase “e depois que a tarde”. (b) Atraso do ataque à nota na palavra “e” em azul da frase “e a madrugada acalentaria”.

[1:03]

(a) E de- pois que

[1:16]

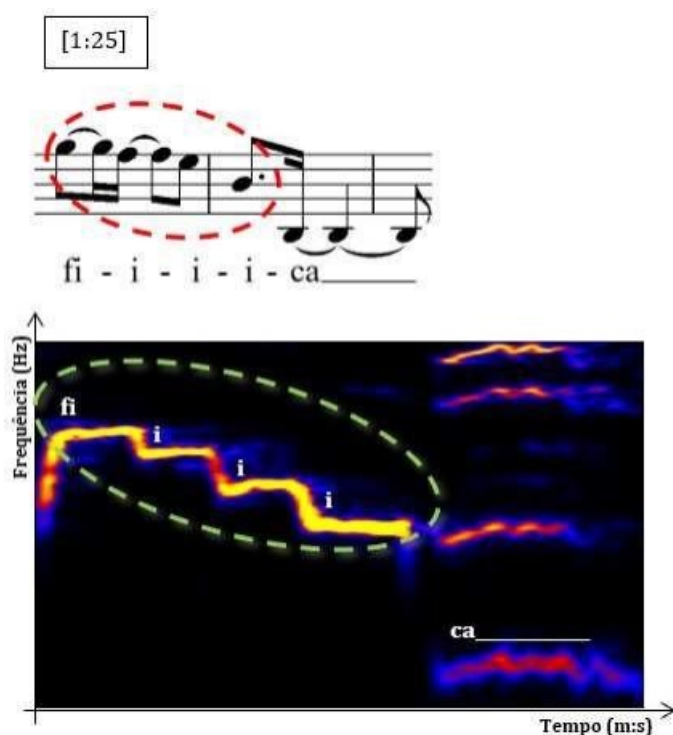
(b) e a ma-dru - ga - da a - ca-len-ta - ri - a

Fonte: autoria própria.

Um outro ornamento encontrado nesta performance é o melisma que, segundo Johnson et al (2014, p. 3), é uma passagem em que uma única sílaba é sustentada por diferentes notas. O primeiro registro do uso deste recurso nesta performance se dá na palavra “fica” [1:25], e para analisarmos este melisma confrontamos a análise acústica (a partir do espectrograma) à transcrição parcial em partitura (**Figura 16**). Um movimento

descendente é percebido de forma inicialmente diatônica (sol#, fá# e mi) e depois com um salto de quarta justa descendente (mi para si), se considerarmos toda a melodia da palavra “**fica**”, podemos ainda perceber um segundo salto melódico, da nota si para a nota si (uma oitava acima). Vale lembrar que a primeira nota deste melisma é o limite agudo da canção, Alf trabalha de forma técnica a passagem do M2 para M1 com bastante leveza nos ajustes.

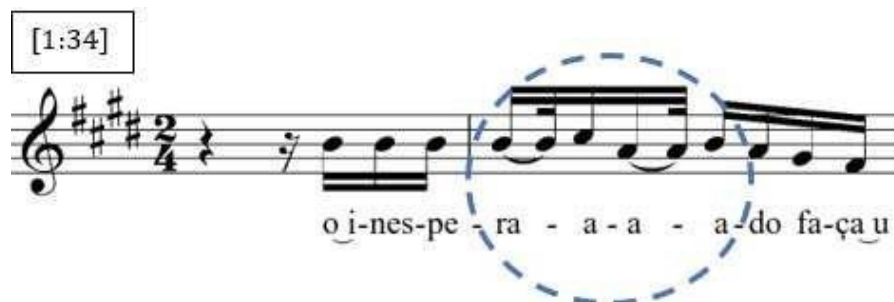
Figura 16: Passagem melismática na palavra fica [1:25] marcada na partitura musical em vermelho e o respectivo espectrograma em verde.



Fonte: autoria própria.

Há apenas mais uma incidência melismática nesta interpretação e ela acontece na palavra inesperado [1:34]. Neste caso, apesar da direção também ser descendente, o padrão da melodia não é linear, possuindo ascendência de 1 grau (si para dó# e lá para si) que descendem sem um padrão estabelecido, de dó# para lá (uma terça maior descendente) e de si para lá (uma segunda maior descendente). Na segunda nota do melisma (dó), há a aplicação do efeito de quebra vocal em que há a mudança brusca e técnica do M1 para o M2 que retorna para o M1 na terceira nota.

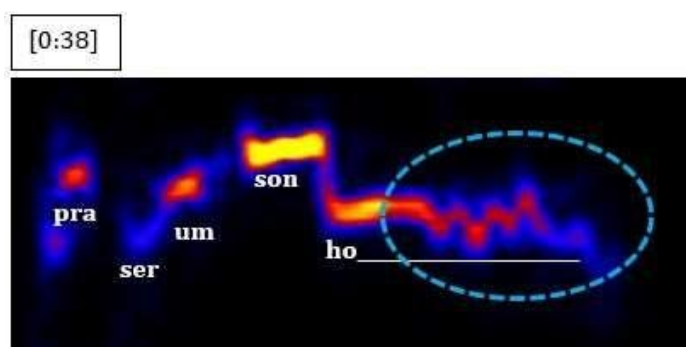
Figura 17: Passagem melismática na palavra inesperado [1:34] marcada na partitura musical em azul.



Fonte: autoria própria.

Pelo fato da maior parte dos vibratos aplicados por Johnny Alf terem sido muito leves com pouca intensidade sonora e variações de frequência pequenas, o espectrograma foi a ferramenta de maior uso na análise deste gesto. Como trata-se de uma gravação antiga, há grande presença de ruídos que dificultaram a análise dos diversos parâmetros que buscamos compreender com este trabalho, porém a análise acústica, via espectrograma, trouxe uma visualização mais nítida de diversos quesitos como é o caso do vibrato. No exemplo da **Figura 18**, o vibrato presente na fase “pra ser um sonho” [0:38] não foi percebido com clareza a partir da escuta em virtude aos ruídos presentes na gravação, porém o espectrograma revela a variação da frequência na nota, caracterizando o vibrato.

Figura 18: Trecho com vibrato na palavra sonho [0:38] e finalizada com vibrato. Esta ornamentação está marcada no espectrograma em azul.

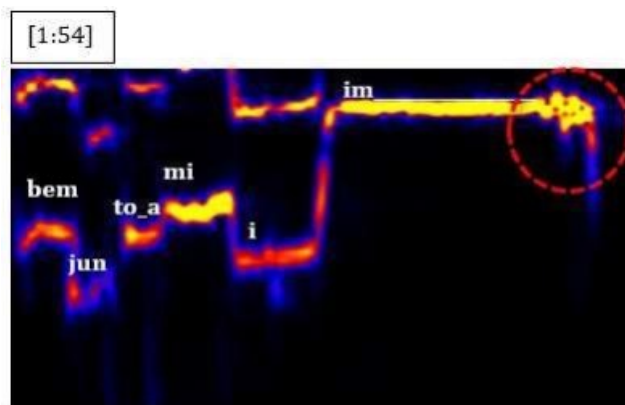


Fonte: autoria própria.

O cantor contrasta o uso de vibrato leves com notas finais retas (sem a presença deste ornamento). Nesta canção, a aplicação destes dois recursos se encontra de maneira equilibrada. Em algumas frases, Johnny Alf finaliza com notas longas e lineares que se tornam vibratos apenas em suas finalizações. Um exemplo desta aplicação é na frase “bem

junto a **mim**” [1:54], em que a última nota, si, é prolongada de forma linear e nos últimos 0,62 segundos da nota é aplicado um vibrato (demarcado em vermelho). O mesmo padrão gestual havia sido utilizado na frase imediatamente anterior, [1:48] “queira **ficar**”, em que a nota aplicada também é a nota si.

Figura 19: Trecho com nota si sustentada na palavra mim [1:54] e finalizada com vibrato. Esta ornamentação está marcada no espectrograma em vermelho.



Fonte: autoria própria.

3.1.2 – “Eu e a brisa” – Ao vivo no álbum Cult Alf

Extensão: Lá1 - Mi3

Forma: A – B – solo de saxofone (Parte A) – B

Andamento: \cong 72 bpm (semínima)

Tonalidade: Mi Maior.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico, saxofone soprano e bateria.

Ano: 1997.

Esta versão de “Eu e brisa” foi gravada vinte e oito anos depois da primeira versão analisada e trata-se de uma apresentação ao vivo para a gravação do álbum ao vivo “Cult Alf” em 1997. Supomos, desta forma, uma performance mais madura e com novas influências e vivências resultantes de décadas de interpretação de uma mesma canção. O primeiro parâmetro observado, antes mesmo de discutirmos o comportamento vocal, foi o andamento escolhido que interpreta a canção em aproximadamente 72 bpm (semínima), porém este andamento varia por se tratar de uma versão ao vivo e sem o controle mecânico via metrônomo. A forma da música é composta por parte A, parte B,

parte A (com solo instrumental de saxofone) e parte B. A bateria, contrabaixo acústico e piano são acompanhamentos presentes em toda a canção, já o saxofone está presente apenas na repetição da parte A, em que há a ausência de melodia vocal, e com alguns fraseados na última exposição da parte B contrapondo a linha vocal de Alf.

Iniciamos a análise dos parâmetros vocais considerando o nível físico (MACHADO, 2007, 2012). O limite agudo presente na extensão vocal²⁴ de Johnny Alf, nesta canção, é a nota mi₃ que foi emitida na passagem melismática da frase “e depois que a tarde nos trouxesse a lua” [2:59], a nota é emitida a partir do MVL M2, emitido em forma de falsete. Já o limite grave presente nesta performance está na nota lá₁, que foi encontrada na exposição [1:54] e reexposição [4:03] do trecho “bem junto a mim”, presente na parte B. Como é possível perceber na **Figura 20**, o comportamento melódico em ambas as partes é semelhante, porém com diferentes padrões rítmicos.

Figura 20: Nota Lá₁ marcada na partitura musical em azul demarcando o limite grave da música na primeira exposição da parte B e a mesma nota em vermelho na reexposição da parte B.

The figure displays two musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff, labeled [1:54], shows the lyrics "bem jun-to a mim a mim" with a blue circle around the note 'jun' and a triplet bracket above it. The second staff, labeled [4:03], shows the same lyrics with a red circle around the note 'jun' and a triplet bracket above it. The notes are: bem (quarter), jun (quarter), to (quarter), a (quarter), mim (quarter), a (quarter), mim (quarter).

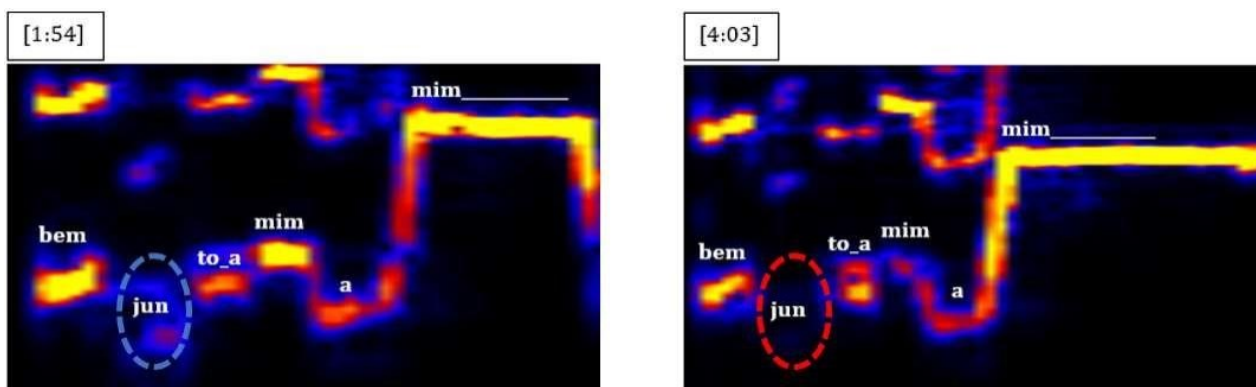
Fonte: autoria própria.

Analisando o mesmo trecho via espectrogramas e pela própria escuta, percebemos que em ambos os casos a emissão da nota Lá₁ acontece fraca e com baixa qualidade, muito próxima ao mecanismo M0. Pressupomos que esta nota, neste momento vocal de Johnny Alf, não pode ser considerada pertencente à sua tessitura vocal, uma vez que “[...] tessitura

²⁴ Consideramos a extensão qualquer nota emitida vocalmente, independentemente da qualidade vocal de cada uma.

vocal corresponde ao número de notas da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade vocal” (HANAYAMA; CRUZ, 2004, p. 424). Na **Figura 21**, podem ser visualizada tais notas (em ambas as exposições) com cores menos intensas ou apagadas.

Figura 21: Nota Lá1 marcada na análise acústica em azul demarcando o limite grave da música na primeira exposição da parte B e a mesma nota em vermelho na reexposição da parte B.



Fonte: autoria própria.

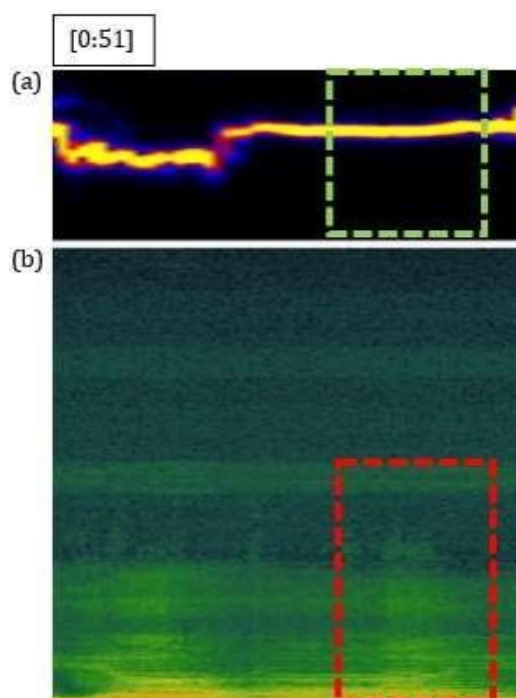
Apesar desta proximidade com o M0 na incidência da nota lá1 presente nesta versão, não iremos considerar este mecanismo como ocorrente nesta performance, desta forma percebemos que a performance de Alf permaneceu entre M1 e M2 durante toda a música. Ao partir para a compreensão do timbre, Johnny Alf mantém a coloração da voz principalmente escura, com baixa ou mediana intensidade vocal na maioria dos trechos. Podemos caracterizar este timbre como aveludado e suave.

Ao considerar o nível técnico (MACHADO, 2007, 2012), observa-se inicialmente os modos vocais presentes nesta interpretação. O modo neutral é dominante e pode ser percebido em grande parte do fonograma, mesmo que com variações na dinâmica vocal dentro dos limites deste modo. Vale salientar que, segundo Sadolin (2012, p. 87), “[...] o neutral é limitado pelo volume. Em geral é um modo silencioso, mas há exceções. É possível obter maiores volumes com o neutral sem ar do que no neutral com ar”, desta forma, a tendência ao se utilizar o neutral é permanecer em menores volumes, até porque ele possui caráter de suavidade vocal, ocasionado pela ausência de metal na voz. Johnny Alf opta por tal suavidade em grande parte da música, entretanto, na finalização da reexposição de parte B, há a mudança no emprego dos modos. No trecho final, “ficar ê ê

ê ê ê ê ê” [4:15], Alf aplica o modo overdrive que exprime maior intensidade e estabelece carácter metálico ao comportamento vocal.

Apresentamos, neste ponto, ao terceiro nível (MACHADO, 2007, 2012) da nossa análise do comportamento vocal de Johnny Alf na interpretação de “Eu e a brisa” na versão ao vivo para o álbum Cult Alf. Introduzimos investigando a presença de efeitos vocais nesta interpretação. O primeiro que decidimos apontar foi o uso de *creaking* na performance de Alf. Na frase “felicidade então pra nós seriaa”, na última vogal (letra “a”) [0:51] há a constatação da presença de *creaking* na emissão do cantor. Não identificamos este gesto vocal pelo espectrograma melódico (**Figura 22.a**), desta forma, utilizamos o recurso do espectrograma geral (**Figura 22.b**) para visualizar alguma variação durante a emissão deste efeito vocal. Percebemos uma maior intensidade de outras frequências em forma de ruído, comportamento esperado para este gesto vocal. A incidência do *creaking* acontece também em um trecho da performance mais adiante, na palavra “ficar” [2:01]. Considerarmos apenas a análise visual do ruído como parâmetro analítico não é preciso, percebemos que o sotaque carioca de Alf possui acentuada incidência da emissão da letra “s” que possui o mesmo comportamento visual no espectrograma que o ruído presente no *creaking*.

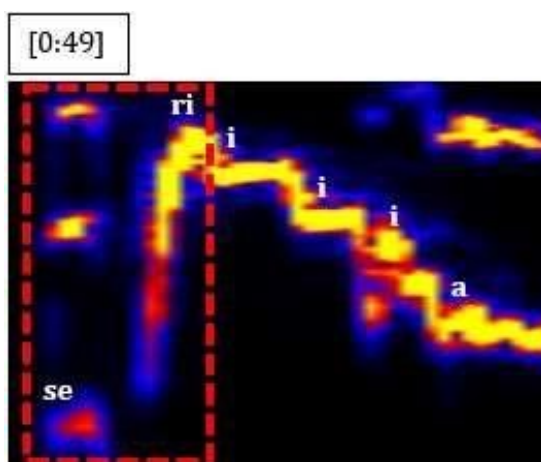
Figura 22: (a) temos um espectrograma melódico com a marcação do momento em que há o gesto *creaking* em verde. No gráfico (b) há um espectrograma geral em que o mesmo trecho está marcado em vermelho.



Fonte: autoria própria.

As quebras vocais intencionais (QVI) são percebidas em alguns trechos da interpretação. Na palavra “**seria**” [0:49], também analisada anteriormente ao se tratar do *creaking*, há um comportamento vocal em que há a transição de M1 para M2 em uma mesma emissão vocal (**Figura 23**) com uma pequena elevação na intensidade de emissão de uma nota para outra (de -39 dB à -34 dB). Mais à frente na música, em um melisma para a reexposição da parte B [2:49], Alf realiza uma outra QVI do M1 para o M2 com ainda mais controle da uniformidade da intensidade vocal (de -27 dB para -29 dB).

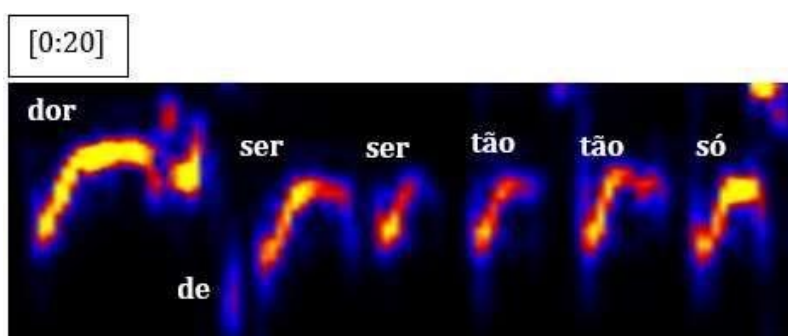
Figura 23: QVI (Quebra Vocal Intencional) marcada em vermelho.



Fonte: autoria própria.

O scoop aparece em alguns pontos da interpretação. No trecho “na dor de ser ser tão tão só” [0:20], há uma sucessão de seis scoops que são interpretados por Johnny Alf em um jogo rítmico entre a prosódia e o contorno melódico gerado pela sucessão de empregos desta ornamentação. Em um outro trecho, “e traga **alguém**” [1:36], o uso do scoop possui caráter mais enfático já que o resultado sonoro na nota alvo é de uma nota com maior intensidade e mais longa.

Figura 24: Scoops consecutivos no trecho “dor de ser ser tão tão só” [0:20].



Fonte: autoria própria.

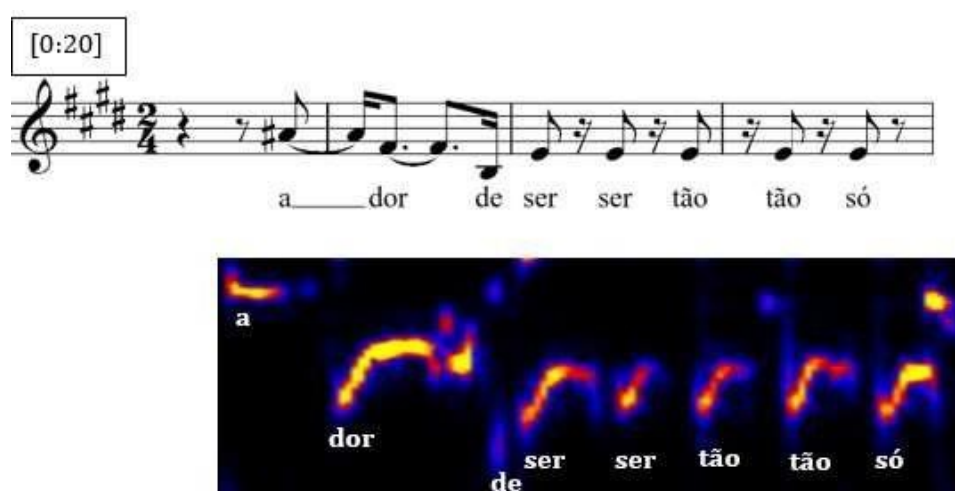
O portamento é um ornamento vocal que está presente em trechos que já foram analisados. Na **Figura 24**, na qual analisamos anteriormente a presença de uma QVI [0:49], a mesma variação de MVL na palavra “seria” também contém um rápido portamento com a transição entre as notas lá#1 e dó#3, na transcrição em notação convencional, este portamento não foi marcado, já que não foi, inicialmente, captado auditivamente (**Figura 25**), porém após uma escuta ainda mais atenta, com redução de velocidade do áudio e com a análise espectrográfica, foi possível perceber esta transição. No exemplo em que analisei a presença de uma sucessão de scoops [0:20], na palavra “dor” do trecho “dor de ser ser tão tão só”, Alf executa um portamento da nota ré2 à nota fá#. Na transcrição parcial não foi registrado o portamento e a sucessão de scoop presente no fragmento (**Figura 26**).

Figura 25: QVI (Quebra Vocal Intencional) e portamento marcados em azul.



Fonte: autoria própria.

Figura 26: Comparação entre a transcrição parcial e a análise espectrográfica do trecho “a dor de ser ser tão tão só” [0:20].

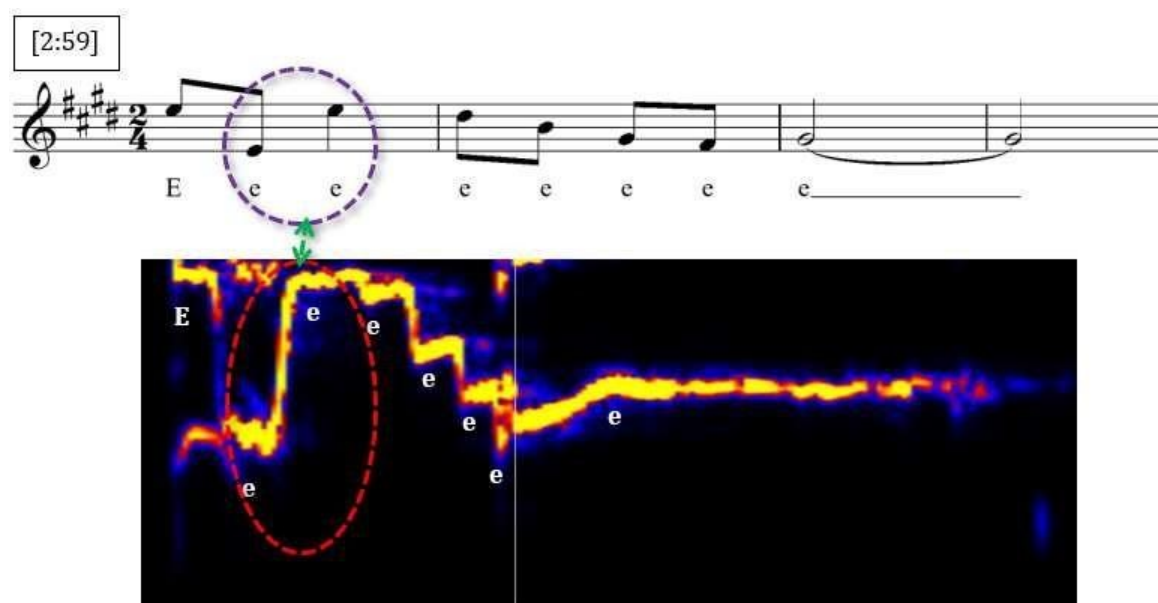


Fonte: autoria própria.

Um fragmento importante para a nossa compreensão das nuances gestuais de Alf, está na reexposição da parte B. Na **Figura 27**, confrontei a transcrição parcial com o

espectrograma deste trecho. Tanto pela partitura quanto pelo espectrograma, pode-se perceber a variação de frequência sob uma mesma vogal “e” configurando, desta forma, uma frase melismática. Além do melisma, o trecho também possui uma QVI do M1 para M2 acoplado a um portamento que faz a transição da nota mi2 para a nota mi3.

Figura 27: Comparação entre a transcrição parcial e a análise espectrográfica frase melismática presente na minutagem [2:59]. Em roxo está a transcrição parcial da QVI e portamento entre as notas Mi2 e Mi3, o mesmo trecho está demarcado em vermelho na análise.



Fonte: autoria própria.

Esta versão da canção possui uma grande quantidade de incidências de flexibilização rítmica. Um exemplo deste comportamento vocal está no trecho “ficasse aqui comigo mais um pouco eu poderia esquecer” [0:09] (**Figura 28**), Johnny Alf sustenta a nota si presente na palavra “ **aqui**” por mais que dois tempos, desta forma, é realizada uma compensação rítmica excluindo a pausa entre a primeira frase (“ficasse aqui comigo mais um pouco”) e a segunda frase (“eu poderia esquecer”). O mesmo comportamento rítmico aparece em outros trechos da canção, como o exemplo da **Figura 29**, em que há o prolongamento da nota si na palavra “inesper**ado**” e há uma exclusão da pausa entre as duas frases: “o inesperado faça uma surpresa” e “e traga alguém”. Este modelo de flexibilização utilizado por Johnny Alf pode ser entendido como a principal escolha rítmica do cantor nesta versão da canção.

Figura 28: Flexibilização rítmica da nota circulado de vermelho com prolongamento da nota e compressão do trecho “eu poderia esquecer” em roxo.

[0:09]

fi-ca-sse a - qui___ co-mi-go mais um pou-co eu po-de - ri-a es-que-cer

Fonte: autoria própria.

Figura 29: Flexibilização rítmica da nota circulado de verde com prolongamento da nota e compressão do trecho “uma surpresa e traga alguém” em azul.

[1:31]

o i-nes-pe - ra - do fa - ça___ u - ma sur-pre-sa e tra-ga al-guém___

Fonte: autoria própria.

Além dos vibratos laríngeos presentes em algumas finalizações desta versão, percebe-se também a presença de hammer vibrato que é um ornamento em que há a pulsação em uma mesma nota (SADOLIN, 2012, p. 209). Na frase “buscando um sonho em forma **de** desejo” [0:37] identificamos o hammer vibrato aplicado na palavra “**de**”, que é antecedida por uma apojatura.

Para compreendermos as mudanças em relação às escolhas gestuais, vamos apresentar, a partir deste ponto, comparações de trechos equivalentes nas duas versões de “Eu e a brisa” (1969 e 1997). A tonalidade da canção é mantida em mi maior e o andamento escolhido em ambas as versões são próximos ($\cong 76$ bpm na primeira versão e $\cong 72$ bpm na segunda versão). Vale lembrar que as duas versões analisadas são ao vivo e os andamentos modificam-se suavemente durante a performance. Apesar da instrumentação ser muito próxima, na versão de 1997, além do piano, voz, contrabaixo acústico e bateria também presentes na versão de 1969, há o saxofone soprano. As formas das duas canções também são divergentes, na versão da TV Cultura há uma redução da estrutura composta por Introdução – Parte A – Parte B, sendo que na versão do Cult Alf não há a presença de introdução, mas a forma é dada por Parte A – Parte B – Parte A (solo de saxofone) – Parte B.

Levando em conta a extensão vocal de Alf em ambas as versões, percebe-se que o limite grave é mantido em Lá1, porém há menor qualidade vocal desta nota na versão de 1997. Em relação ao limite agudo, na primeira versão conclui-se em sol#3 e na segunda versão em mi3, possuindo uma diferença de quatro semitons nas notas mais agudas. Os mecanismos vocais laríngeos são basicamente M1 e M2, na segunda versão, pelo uso de *creaking* (não podemos concluir se intencionais ou se foram empregados pela mudança da fisiologia do aparelho vocal do intérprete) pode-se compreender que houve um sutil uso do M0.

A coloração vocal nas versões é predominantemente escura. É possível percebermos, por meio da escuta, ajustes laríngeos que aumentam o espaço do trato vocal do cantor. Alf mantém tais características vocais tanto em M1 quanto em M2, mesmo com a variação da posição em relação à altura na extensão vocal. A primeira versão, apesar de ser predominantemente escura vocalmente, contém mais brilho vocal ocasionado pelo ajuste de *twang*²⁵. A dinâmica vocal permanece uniforme em grande parte da música nas duas versões analisadas, sendo uma dinâmica mais baixa em geral. O modo neutral é predominante nas duas versões na música, sendo aplicada integralmente na versão da TV Cultura e em quase toda a versão do Cult Alf que possui apenas uma incidência do modo *overdrive*.

Em relação ao nível interpretativo, quantificou-se na **Figura 30** as incidências gestuais em ambas as versões analisadas.

²⁵ O *twang* é um recurso vocal produzido a partir do afunilamento do funil epiglótico. As sonoridades produzidas são sons mais claros, estridentes e com maior volume. (SADOLIN, 2012, p. 51)

Figura 30: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões.

	Ao vivo na TV Cultura, 1969	Ao vivo <i>Cult Alf</i>, 1997
Apojaturas	2	3
Creak	0	2
Hammer vibrato	1	4
Melismas	4	4
QVI	6	10
Portamentos	6	18
Flexibilização rítmica	5	13
Scoop	0	2
Vibratos	4	3
Voz soprosa	4	0

Fonte: autoria própria.

Ainda neste processo quantitativo, confrontamos as quantidades de gestos vocais nas partes A e B de cada uma das versões. Na versão da TV Cultura, há um adensamento dos gestos vocais da **parte A** (incidência de 11 gestos) para a **parte B** (com 20 gestos). Na segunda versão, temos uma proximidade maior na quantidade de gestos vocais de uma parte com a outra, sendo que temos na **parte A** 18 incidências e na **parte B** 19.

Figura 31: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões nas partes A e B.

	Parte A		Parte B	
	TV Cultura, 1969	<i>Cult Alf</i>, 1997	TV Cultura, 1969	<i>Cult Alf</i>, 1997
Apojaturas	1	1	1	0
Creak	0	1	0	1
Hammer vibrato	0	1	0	2
Melismas	0	1	4	1
QVI	3	4	3	2
Portamentos	2	4	4	5
Flexibilização rítmica	2	6	3	7
Scoop	0	0	0	1
Vibratos	2	0	2	1
Voz soprosa	1	0	3	0

Fonte: autoria própria.

Para exemplificar algumas diferenciações no tratamento rítmico de uma versão para a outra, iniciamos com a análise do trecho “o inesperado faça uma surpresa e traga alguém [...]”, em que o cantor utiliza comportamentos rítmicos diferentes e diferenciações nas escolhas melódicas. Na versão do Cult Alf, o cantor comprime o trecho “uma surpresa

e traga alguém” em mais de dois compassos para compensar as notas mais longas do primeiro trecho da frase (“o inesperado faça...”). Na primeira versão analisada, o mesmo fragmento ocupa 3,5 compassos. Algo também a ser percebido na versão do *Cult Alfé* que o cantor evita notas mais longas nas finalizações de cada parte, dando mais espaço para as intervenções instrumentais, principalmente as respostas do piano à melodia vocal.

Figura 32: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em vermelho a versão de 1969 e em azul a versão de 1997.

The image displays two musical staves in 2/4 time, both in the key of D major. The top staff, marked [1:35], represents the 1969 version. It features a red dashed oval around the phrase 'uma surpresa e traga alguém'. The notes are relatively long, and there are significant rests between the phrases. Red arrows above the oval point outwards, indicating the duration of the phrase. The bottom staff, marked [1:31], represents the 1997 version. It features a blue dashed oval around the same phrase. The notes are shorter and more closely spaced, with fewer rests. Blue arrows above the oval point inwards, indicating the condensed duration. The lyrics for the 1969 version are 'o i-nes-pe-ra - a-a - a-do fa-ça u ma sur - pre - sa e tra-ga al-guém'. The lyrics for the 1997 version are 'o i-nes-pe-ra - do fa-ça u - ma sur-pre-sa e tra-ga al-guém'.

Fonte: autoria própria.

Essa condensação, na segunda versão em relação à primeira, se torna um padrão em toda a canção. No fragmento “se o amor chegaste (chegasse) eu não resistiria” há uma redução da quantidade de compassos na segunda versão em relação à primeira, o cantor exclui as pausas e diminui a duração de notas que na primeira versão eram mais longas a fim de criar esta compressão rítmica. (Fig. 33)

Figura 33: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em vermelho a versão de 1969 e em azul a versão de 1997.

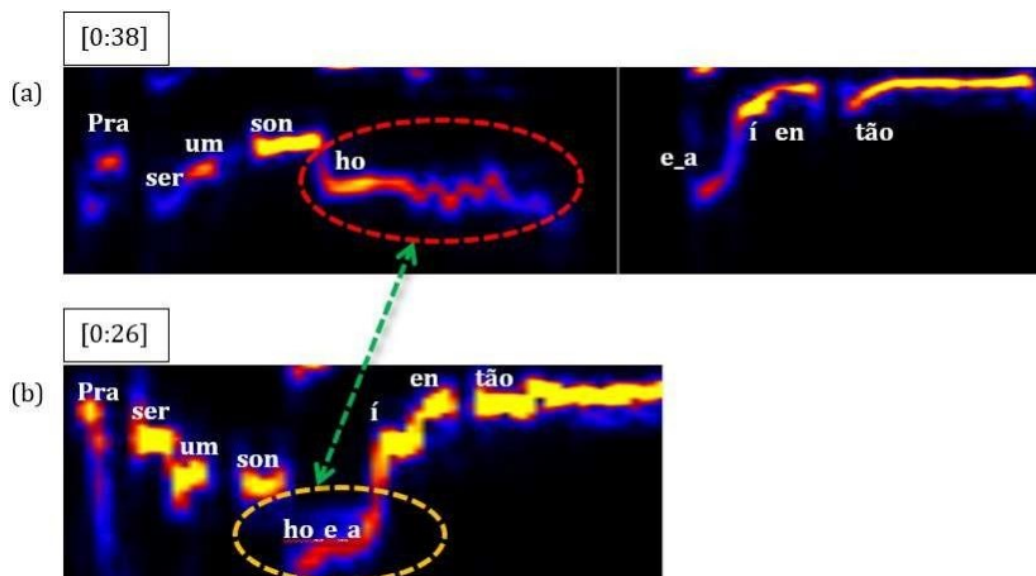
[1:10] se o a-mor chegas-te eu não re-sis-ti ri-a

[1:07] se o a-mor che-ga-sse eu não re-sis-ti-ria

Fonte: autoria própria.

Quanto às finalizações, há diferenciações nítidas entre uma versão e a outra. Um exemplo pode ser percebido no trecho “pra ser um **sonho** e aí então...”. Na versão da TV Cultura, Alf finaliza a palavra “**sonho**” com um vibrato (**Figura 34.a**) e precedida por uma pausa antes do fragmento “e aí então”, porém, na versão do Cult Alf, não há a presença do vibrato, nesta sílaba “**sonho**” o cantor utiliza um scoop e conecta um fragmento ao outro sem prolongamento de notas e nem adição de pausas (**Figura 34.b**).

Figura 34: Comparação da finalização da frase “pra ser um sonho” nas duas versões analisadas. De vermelho está a finalização na versão de 1969 e de amarelo a versão de 1997.



Fonte: autoria própria.

3.2 – “(I LOVE YOU) FOR SENTIMENTAL REASONS” – NAT KING COLE

3.2.1 – “(I Love you) for sentimental reasons” – Álbum Unforgettable

Extensão: Lá \flat 1 – Dó3

Forma: A – A' – B – A – B (solos de piano e guitarra) – A

Andamento: \cong 77 bpm (semínima)

Tonalidade: Ré \flat Maior.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico e guitarra.

Ano: 1946.

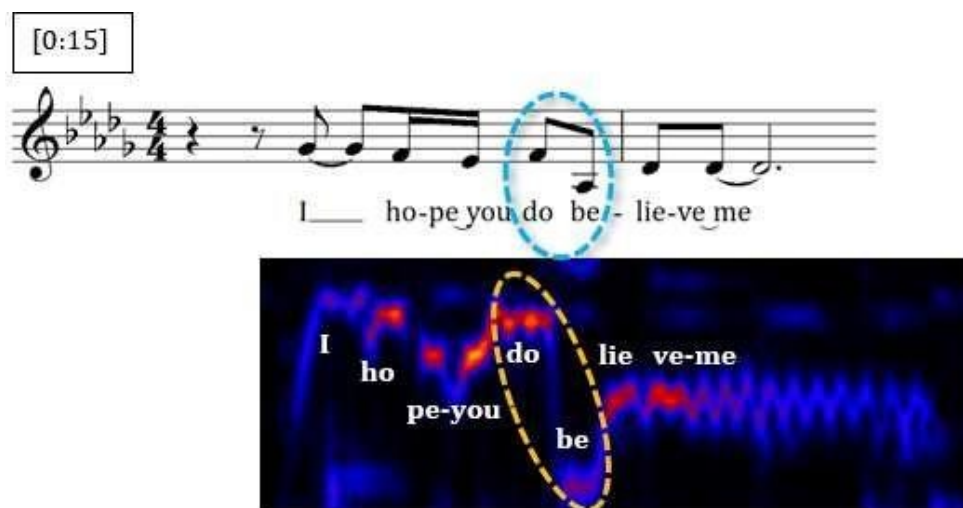
A canção “(I Love you) for sentimental reasons” foi composta por Pat Best e com letra de Ivory "Deek" Watson em 1945 (WHITBURN, 1986, p. 515). Segundo Whitburn (1975), a versão mais vendida, entre as diversas gravações da canção, foi do The King Cole Trio (trio formado originalmente por Nat King Cole, Oscar Moore e Johnny Miller). Cole alcançou pela primeira vez a parada dos mais vendidos da *Billboard* em 22 de novembro de 1946 permanecendo por 12 semanas nesta posição com esta canção.

Esta primeira versão analisada é dada por uma forma musical estruturada por Parte A, Parte A', Parte B, Parte A, Parte B (em uma seção instrumental com solos de piano e guitarra) e Parte A finalizando a música. O andamento da versão está inicialmente em 77 bpm, com variações durante a interpretação. A tonalidade é ré bemol maior e a formação instrumental é a presente no The King Cole Trio (piano, voz, contrabaixo acústico e guitarra).

A partir da análise da transcrição parcial da versão foi possível identificar os limites graves e agudos da canção, o que nos dá uma melhor compreensão da extensão vocal aqui presente. O limite grave utilizado por Cole é a nota Lá \flat 1 e possui quatro incidências nesta versão da música. A primeira incidência (**Figura 35**) acontece no fragmento “I hope you do believe me” [0:15] em que a sílaba “**bel**ieve” alcança este limite grave. Na **Figura 35** comparamos a transcrição parcial e o espectrograma a fim perceber o salto melódico descendente de uma oitava (entre Lá \flat 2 e Lá \flat 1), é importante salientarmos que, como pode ser percebido no espectrograma, entre as notas do trecho, o Lá \flat 1 é a nota com menor energia (perceba a menor intensidade pela coloração no gráfico). As demais aparições deste limite grave também são precedidas por grandes saltos. No segundo

fragmento com este registro – em “please give your loving heart to me” [0:40] –, há um salto de sexta maior descendente entre o fá² e lá^{♭1}. Os outros dois casos de incidência do limite grave aparecem no mesmo salto intervalar.

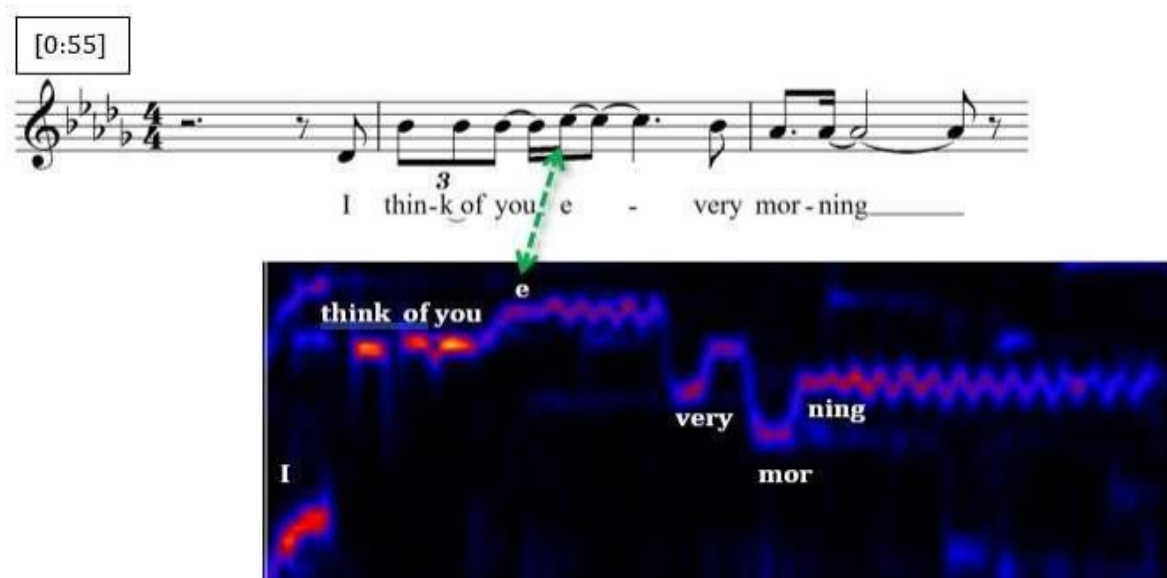
Figura 35: Limite grave na nota lá^{♭1} alcançado após salto de oitava descendente (de lá^{♭2} para lá^{♭1}). O salto é comparado via transcrição parcial (em azul) e em espectrograma (em laranja).



Fonte: autoria própria.

Quanto ao limite agudo, há apenas uma incidência que aparece na parte B da música na frase “I think of you every morning” [0:55] na sílaba “every” em um salto de segunda maior ascendente da nota si^{♭2} para a nota dó³. Percebe-se no espectrograma da **Figura 36** que, apesar da energia vocal de Cole ser inferior que nas notas anteriores, ela se mantém coesa à energia das notas posteriores. Mais adiante analisaremos a presença dos vibratos nas notas mais longas do fonograma, porém já pode-se perceber a aplicação deste recurso nesta nota e na nota final do fragmento (lá^{♭2}). Um ponto a ser entendido nesta análise é que a transcrição parcial não contempla uma das notas presentes na canção, como dito anteriormente, nesta metodologia propusemos a transcrição parcial anteriormente à análise espectral e, desta forma, alguns elementos menores passaram despercebidos como é o caso da nota anterior à nota si^{♭2} presente na palavra “every”.

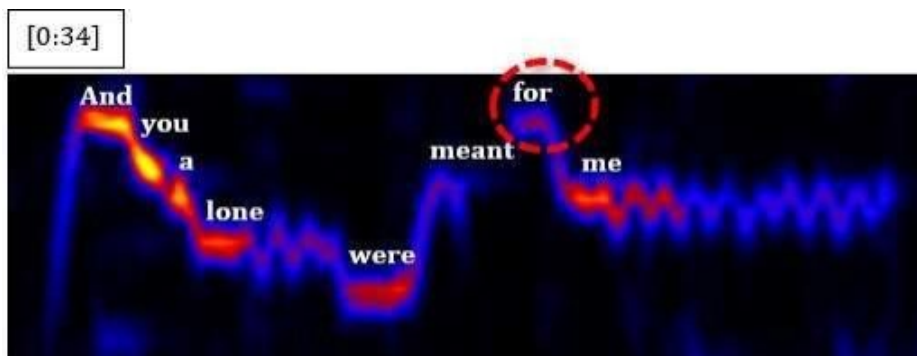
Figura 36: Limite aguda na nota dó3 em comparação da transcrição parcial com o espectrograma.



Fonte: autoria própria.

Os mecanismos vocais laríngeos apresentados na versão são bem estáveis, permanecendo na maior parte da interpretação em M1, porém Cole realiza passagens para um registro mais leve de *mix voice* tendo, desta forma, acesso ao M2. Um exemplo desta transição está no trecho “and you alone were meant for me” [0:34], em que o cantor permanece em M1 no fragmento, porém, apenas na palavra “**for**” o M2 é acessado, sendo que na palavra seguinte (“**me**”) Nat King Cole retorna para o M1. Este padrão confere suavidade nas transições para notas mais agudas. Os mecanismos M0 e M3 não estão presentes nesta versão da canção.

Figura 37: Trecho com a presença de uma nota em M2 marcada de vermelho.



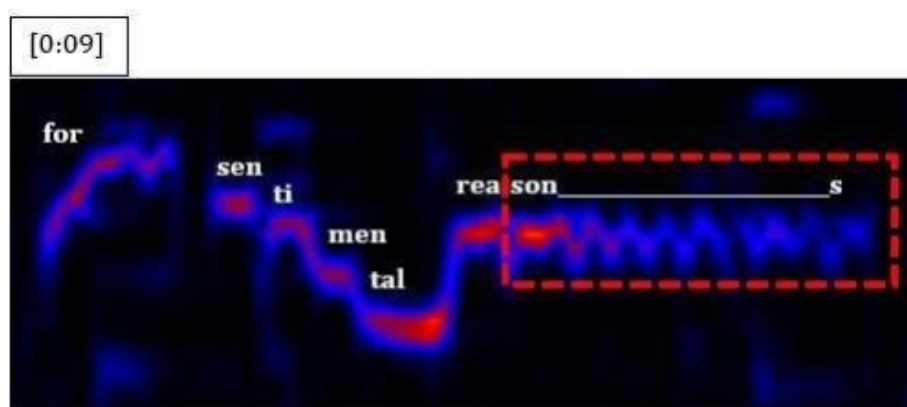
Fonte: autoria própria.

O timbre de Cole nesta interpretação possui majoritariamente coloração mais clara, mesmo considerando que a região da extensão vocal utilizada seja mais grave. Percebe-se também que o cantor opta por sonoridades mais suaves mantidas ao longo da interpretação, as dinâmicas vocais são leves e não ultrapassam o *mezzo piano* (mp). Esta característica mais leve vocalmente e instrumentalmente é derivada do *cool jazz* que, segundo Gridley (2014, p. 200), “[...] é de fato mais simples, suave e obviamente melódica do que as improvisações de Charlie Parker e Dizzy Gillespie. O que tem sido chamado de “cool jazz” também exhibe uma ênfase um pouco maior nas contra melodias”.

Buscamos então, ao ingressar no nível técnico (MACHADO, 2007, 2012) da nossa análise, compreender o comportamento vocal de Cole relacionado à escolha dos modos vocais. Como dito anteriormente, o cantor buscou suavidade em sua interpretação em baixas dinâmicas vocais, de forma a não ultrapassar o *mp*. Pode ser percebida a aplicação de sopro na maior parte da canção e segundo Sadolin (2012, p. 206) apenas o modo neutral pode ter ar adicionado à voz. Conseguimos perceber que a escolha de modos é de fato baseada no uso do neutral como modo padrão na interpretação de Nat King Cole.

Analisamos a partir deste ponto o nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012) da performance de Nat King Cole nesta versão de “(I Love you) for sentimental reasons”. Adentramos discutindo acerca dos efeitos vocais escolhidos por Cole em sua interpretação. O cantor utiliza em uma parte das finalizações o *humming* como recurso final nas frases. Segundo Miller (1996, p. 49 apud RUTH, 2019, p. 8), o *humming* refere-se aos “[...] sons vocais emitidos pelo nariz, e não pela boca, o que inclui os sons /m/, /n/ e /ŋ/ anteriormente notados como os únicos sons no idioma Inglês”. Na **Figura 38**, está ilustrado um exemplo de fonograma em que há a incidência de *humming* juntamente com vibrato. No trecho “for sentimental reasons” [0:09], o cantor prolonga a última nota com este efeito vocal em conjunto com o vibrato na sílaba “reasons”.

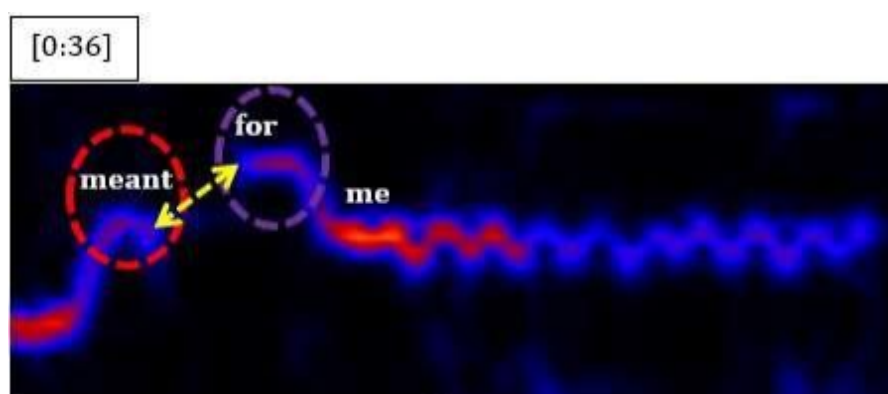
Figura 38: Aplicação de humming com vibrado na nota marcada de vermelho.



Fonte: autoria própria.

Nat King Cole apresenta, em sua interpretação, mudanças de registros vocais de uma nota para outra de forma suave e com pequenas variações em relação à dinâmica. Observamos a QVI na **Figura 39**, no fragmento de frase “meant for me” [0:36], em que o cantor faz um deslocamento melódico entre o M1, presente na palavra “**meant**”, e o M2 utilizado na palavra “**for**”. A transição é feita de forma suave saindo de uma intensidade de -34dB, da primeira palavra, para -35dB, da segunda palavra, ou seja, a variação é auditivamente imperceptível. Em outro trecho, na frase “please give your loving heart to me” [0:41], há uma mudança de registro também com pouca variação de intensidades entre “**lo**” e “**ving**” da palavra “loving”, em que a primeira nota possui -31dB e a segunda -33dB.

Figura 39: QVI (Quebra Vocal Intencional) com passagem de M1, em vermelho, para M2, em roxo.



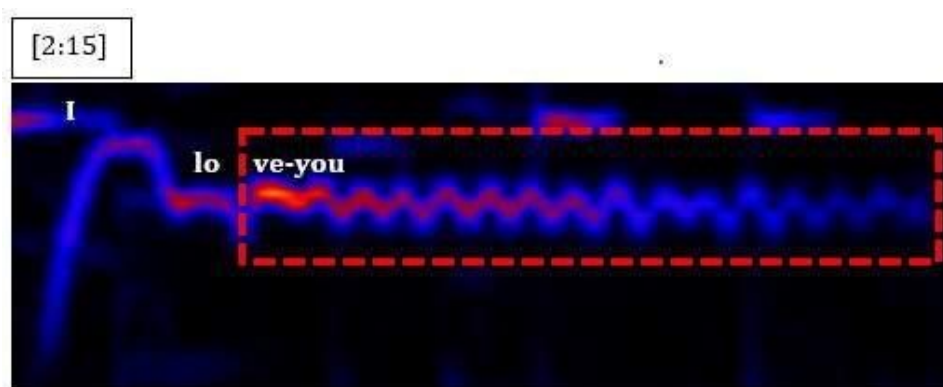
Fonte: autoria própria.

A voz soprosa está presente de forma contínua nesta performance. Em alguns trechos, Nat King Cole utiliza a voz com maior intensidade sonora e, desta forma, não utiliza este gesto vocal que é adequado para sons mais suaves e de menor intensidade,

porém, mesmo com estas variações, o cantor permanece utilizando o modo neutral durante toda a música.

O vibrato é um gesto vocal amplamente abarcado na performance desta canção. Percebemos que todas as finalizações presentes na música tiveram a incidência de vibratos. As características destes vibratos são oscilações padronizadas; decréscimo da intensidade sonora e amplitude da onda; e aplicação do gesto desde o início da nota alvo. No exemplo da **Figura 40**, Cole prolonga a palavra “**you**” com um vibrato com duração de aproximadamente 3 segundos e em que há o decréscimo da pressão sonora e amplitude do vibrato, porém este gesto vocal é aplicado desde o início da emissão desta nota. A finalização, tal como o desenho das ondas, é uniforme, ocasionando uma sonoridade mais estável.

Figura 40: Nota prolongada com vibrato demarcada em vermelho.



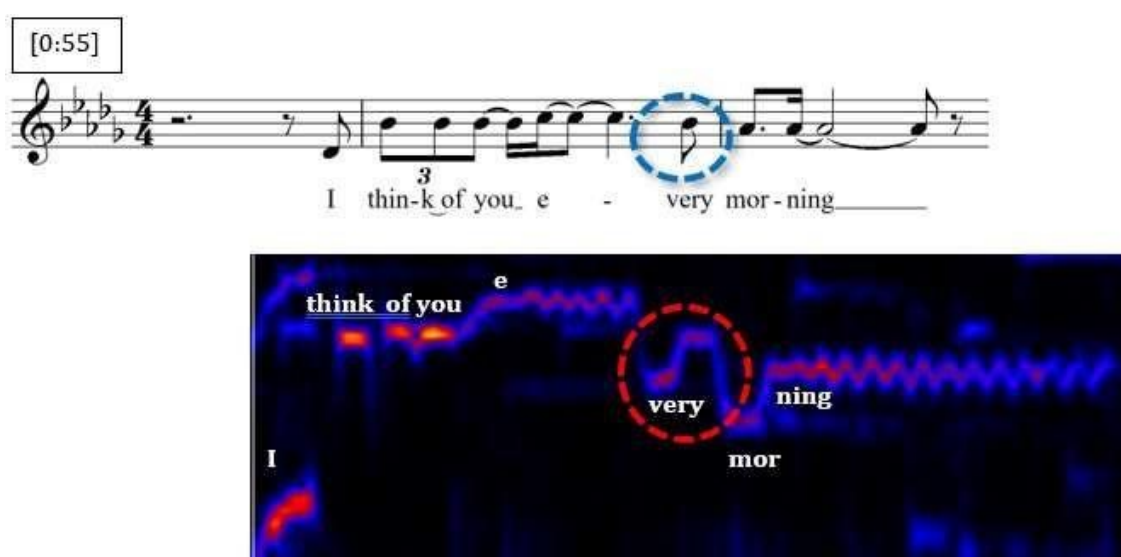
Fonte: autoria própria.

Como mencionado anteriormente, em diversos pontos o cantor mesclou dois gestos vocais de nível interpretativo, o *humming* e o vibrato. Nestes casos uma nota longa com vibrato foi sustentada, não em uma vogal como acontece eventualmente, mas sim em uma consonante com os sons /m/, /n/ e /ŋ/. Analisei anteriormente a frase “for sentimental reasons” [0:09], em que há a mescla de *humming* com vibrato, dedicando esta análise à compreensão do vibrato, percebemos uma onda um pouco menos definida que a analisada no exemplo anterior (**Fig. 40**), porém o comportamento de diminuição da intensidade sonora e amplitude da onda também acontecem.

A incidência de apoiatura aconteceu de forma discreta nesta performance, tivemos apenas dois casos com este ornamento vocal. No exemplo da **Figura 41**, a apoiatura não foi percebida facilmente apenas pelas primeiras escutas; desta forma, a transcrição

parcial não descreve a presença de uma nota de antecipação. Ao reparar o gráfico da análise espectrográfica, percebemos uma variação entre duas frequências (lá \flat 2 e si \flat 2), a transição entre as duas notas acontece por um scoop; porém, conseguimos definir a apojatura pela estabilidade das duas notas na melodia. No segundo caso de apojatura, no trecho “I think of you every night” [1:03], na palavra “**night**” há também a presença de uma apojatura que não foi percebida durante a transcrição parcial, mas é vista no espectrograma.

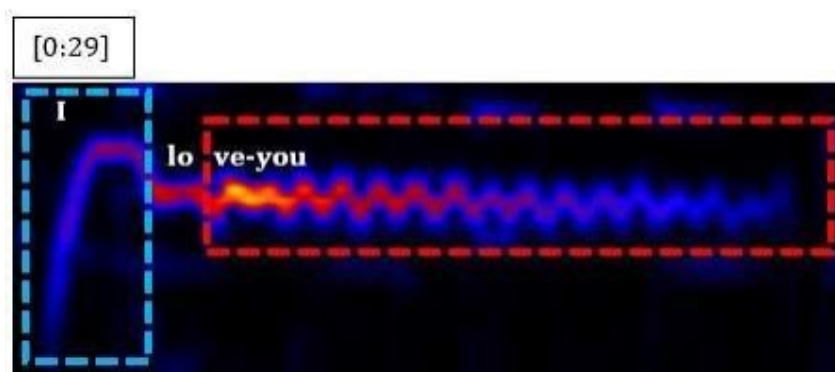
Figura 41: Apojatura na palavra “every” demarcada de azul na transcrição parcial e de vermelho no espectrograma.



Fonte: autoria própria.

Assim como o vibrato, os scoops e os portamentos estiveram amplamente presentes nesta interpretação, mas ao contrário do vibrato, estes ornamentos foram predominantes no início das frases musicais. Todos os inícios de frases, neste fonograma, possuem portamentos ou scoops, sendo, este primeiro gesto vocal, majoritariamente presente nestes pontos. É interessante perceber que o cantor cria um padrão de inicializações e finalizações de cada frase musical. Na **Figura 42**, no trecho “I love you” [0:29], a combinação entre portamento no início da frase e vibrato no final da frase é clara e exemplifica o padrão gestual predominante nas escolhas de Nat King Cole nesta versão de “(I Love you) for sentimental reasons”.

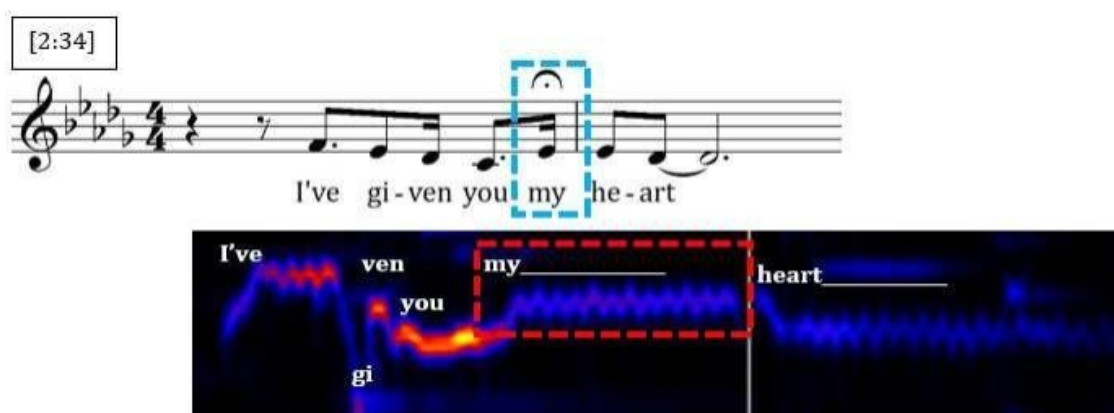
Figura 42: Combinação entre início do trecho musical com portamento (em azul) e finalização com vibrato (em vermelho).



Fonte: autoria própria.

A flexibilização rítmica não foi um comportamento vocal claramente percebido nesta análise, entretanto a finalização da canção se dá por uma fermata no trecho final – “I’ve given you my heart” [2:34] –, em que, durante um *rallentando* presente neste fragmento, o cantor insere este ornamento.

Figura 43: Fermata prolongando a palavra “my” demarcada em azul na transcrição parcial e em vermelho no espectrograma.



Fonte: autoria própria.

3.2.2 – “(I Love you) for sentimental reasons” – Ao vivo *Live at Apollo*

Extensão: Lá \flat 1 – Dó3

Forma: A – A' – B – A – B (solos de piano e guitarra) – A

Andamento: \cong 65 bpm (semínima)

Tonalidade: Ré \flat Maior.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico e guitarra.

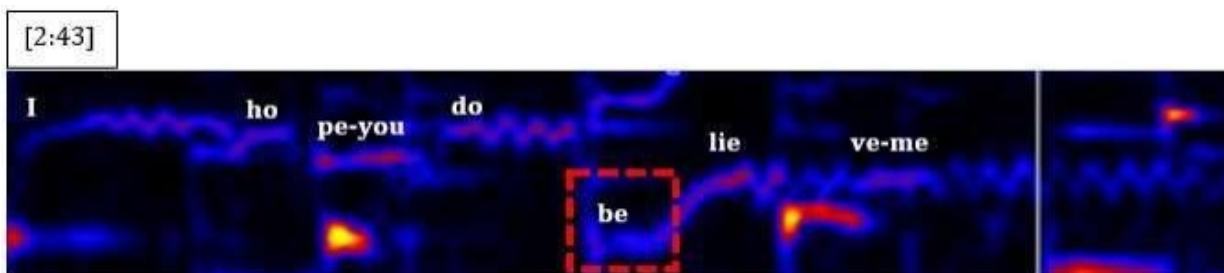
Ano: 1955.

Nesta versão a estrutura formal é constituída por Parte A, Parte A', Parte B, Parte A, Parte B instrumental com solos de piano e guitarra e Parte A. Acerca do andamento da versão está inicialmente em 65 bpm; porém, Nat King Cole trata de forma livre a rítmica em toda a canção, utilizando do recurso de estar ao piano e com possível liberdade rítmica sobre o acompanhamento que é formado por: piano e voz (por Nat King Cole); contrabaixo acústico; e guitarra.

Cole mantém a maior parte desta interpretação utilizando o M1 como mecanismo vibratório laríngeo principal de sua performance; porém, realiza transições em que o M2 está presente a fim de conferir suavidade durante o alcance de notas mais agudas. As transições para o M2 são baseadas na aplicação de *mix voice*, em que o cantor prioriza a mistura de registros vocais, evitando evidenciar mudanças bruscas em seu comportamento vocal. A escolha dos mecanismos relaciona-se diretamente ao comportamento timbrístico e às dinâmicas vocais executadas neste fonograma. Cole aplica inicializações de frases com cores mais escuras, ou seja, o cantor busca mais espaço no trato vocal e articuladores, clareando a voz durante as frases em baixas dinâmicas. Apesar da aplicação de cores mais escuras em determinados pontos (principalmente no início de frases), Nat King Cole mantém harmônicos agudos presentes de forma a acrescentar brilho em notas mais escuras.

Analisamos a transcrição parcial para compreender a incidência dos limites graves e agudo nesta versão da canção. O limite grave está presente na nota $\text{á} \flat 1$ que, em sua primeira exposição no trecho "I hope you do **be**lieve me" [0:15], demonstra baixa intensidade vocal (-35dB) e proximidade ao M0 pela característica crepitante da voz. O mesmo comportamento vocal é aparente em outras duas incidências deste alcance ao limite grave, porém, na última exposição da frase "I hope you do **be**lieve me" [2:43] (conforme ilustrado na **Figura 44**), o cantor emite o limite grave com menos sopro e com maior definição sonora, sem a incidência de sonoridades crepitantes.

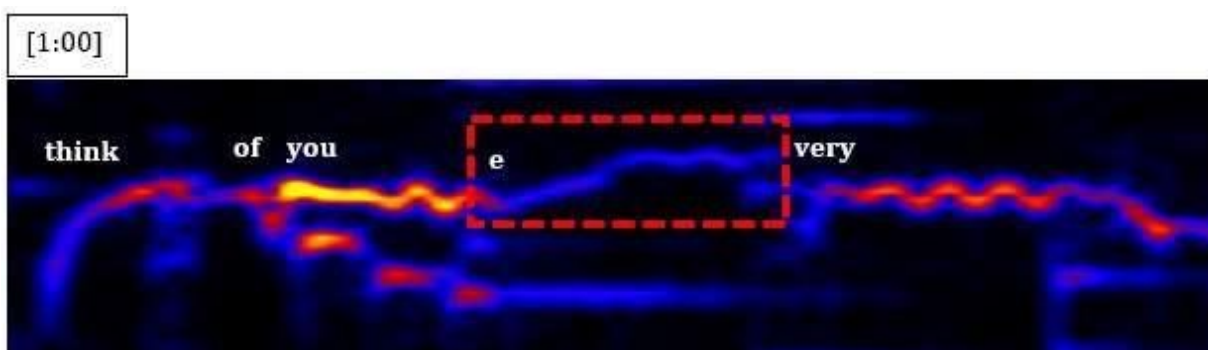
Figura 44: Alcance ao limite grave da canção demarcado em vermelho.



Fonte: autoria própria.

O limite agudo é atingido apenas em um fragmento da canção na frase “I think of you every morning” [1:00], em que o cantor alcança o M2 aplicado com menor intensidade vocal que as partes adjacentes (**Fig. 45**). Cole utiliza suavidade no alcance desta nota mais aguda evitando a mudança para modos vocais metálicos, como o *overdrive* ou o *edge*, que trariam à canção um caráter agressivo evitado pelo cantor. Outro ponto é que para alcançar o limite agudo (dó3) o cantor utiliza do *scoop* para realizar a transição entre a primeira nota (si ♭2) e a nota alvo (dó3) suavizando assim esta passagem.

Figura 45: Alcance ao limite agudo da canção demarcado em vermelho.



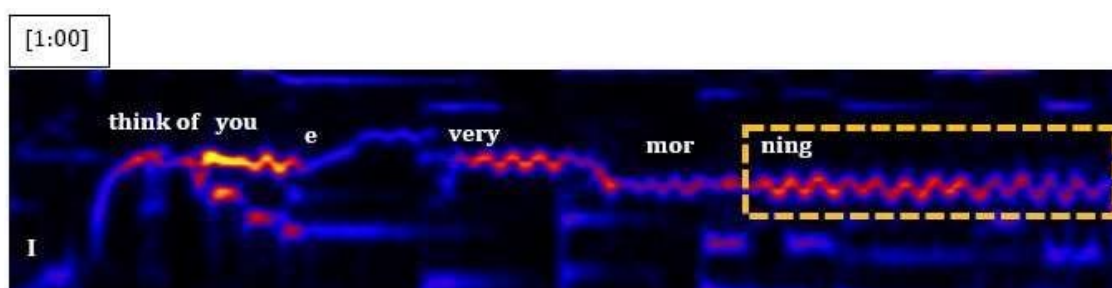
Fonte: autoria própria.

Introduzimos, desta forma, a análise do nível técnico (MACHADO, 2007, 2012), que neste trabalho será dada pelos modos vocais (SADOLIN, 2012). A performance vocal de Nat King Cole em toda a canção possui variações em relação à dinâmica vocal, porém sem ultrapassar a intensidade de *mezzo piano* (mp). A soproiedade também é um comportamento vocal constante nesta interpretação e, vale salientar que este tipo de gesto vocal só é possível no modo neutral que admite a aplicação de soproiedade. Cole

mantém em toda esta performance o modo neutral como comportamento de nível técnico, buscando realçar suavidade vocal com pequenas variações de intensidade.

Ao discutirmos o nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012) do comportamento vocal, tratamos inicialmente das análises acerca dos efeitos vocais presentes. O *humming* é um gesto vocal que Cole utilizou em finalizações com as palavras “reasons” e “morning”, em que a consoante /n/ foi prolongada nas finalizações com uma técnica conhecida no canto como *bocca chiusa*²⁶. Em todas as incidências deste gesto na canção (totalizadas em quatro), o *humming* foi acompanhado pelo ornamento do vibrato. No exemplo da **Figura 46**, percebemos que na palavra “morning” [1:00] Cole aplica esta técnica em um vibrato acentuado em intensidade sonora (percebida por meio da saturação no gráfico) e na amplitude da onda que descreve o vibrato.

Figura 46: Aplicação de humming com a consoante /n/ demarcada em laranja.



Fonte: autoria própria.

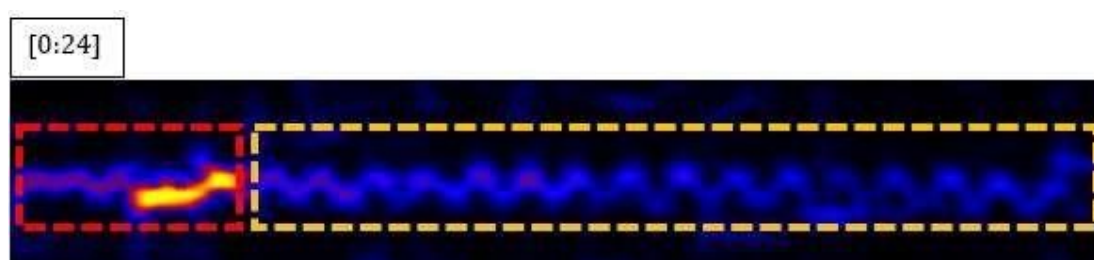
Nesta versão a incidência de mudança abrupta de mecanismo vibratório laríngeo é restrita a dois fragmentos. O primeiro trecho com quebra vocal intencional está na frase “please give your loving heart to me” [0:43], na palavra “**loving**”, no qual Cole faz uma mudança abrupta do M2 para o M1. No fragmento “I hope you do believe me” [1:43], há uma mudança mais sutil na palavra “**believe**”, em que o cantor salta de M1 para M2. Foi percebido que as mudanças de registro aconteceram de forma sutil, evitando que, desta forma, as QVI ficassem aparentes nas escolhas de gestos vocais da canção. Assim, apesar de registrarmos em nossa análise a presença de tal ornamento vocal, não é coeso

²⁶ *Bocca chiusa* é uma técnica vocal utilizada para o aquecimento da voz para a ajuste e acesso aos ressonadores. O termo *bocca chiusa* é italiano e significa cantar com a boca fechada.

considerarmos que este gesto é característico de Nat King Cole na performance desta versão de “(I Love you) for sentimental reasons”.

A soprosideade é aplicada por Cole para conferir mais suavidade à canção, sendo que em sete das frases da canção é utilizado este gesto vocal. Na frase “I’ll give you my heart” [0:22], a soprosideade é adicionada apenas na nota mais longa na palavra “heart”, no qual também há a redução de intensidade vocal. Na **Figura 47** percebe-se, demarcado de **vermelho**, a primeira parte da palavra “heart”, ainda sem ar adicionado à voz e com maior intensidade sonora, como visto pela saturação no espectrograma e, demarcado de **laranja**, a finalização da palavra com soprosideade e em menor intensidade vocal.

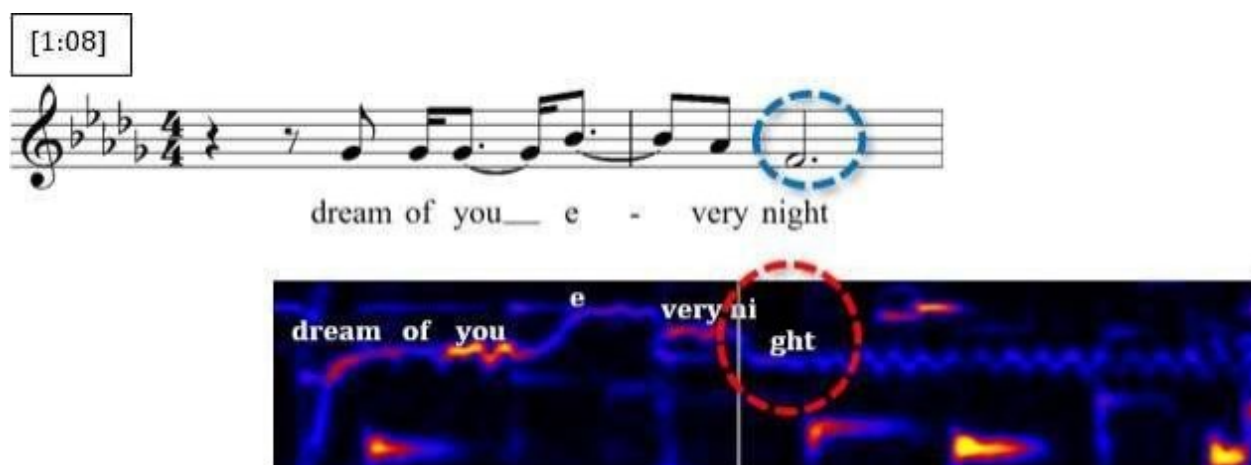
Figura 47: O trecho demarcado de vermelho pertence ao fragmento sem soprosideade vocal e o trecho em laranja refere-se ao fragmento com incidência de soprosideade.



Fonte: autoria própria.

Entre os ornamentos presentes nesta performance, estão duas incidências de apoiaturas. Um dos exemplos está na frase “dream of you every night” [1:08] que, apesar do ornamento não ter sido percebido nas escutas preliminares durante a transcrição parcial, foi posteriormente notado a partir da análise espectrográfica e demais escutas. Neste caso de apoiatura, Cole prepara a nota fá a partir da nota lá \flat . Tais notas dividem a palavra “night”, sendo a apoiatura, nota lá \flat , presente na sílaba “ni” e a nota alvo, fá, na sílaba “ght”.

Figura 48: Apojatura na palavra “night” demarcada de azul na transcrição parcial e de vermelho no espectrograma.

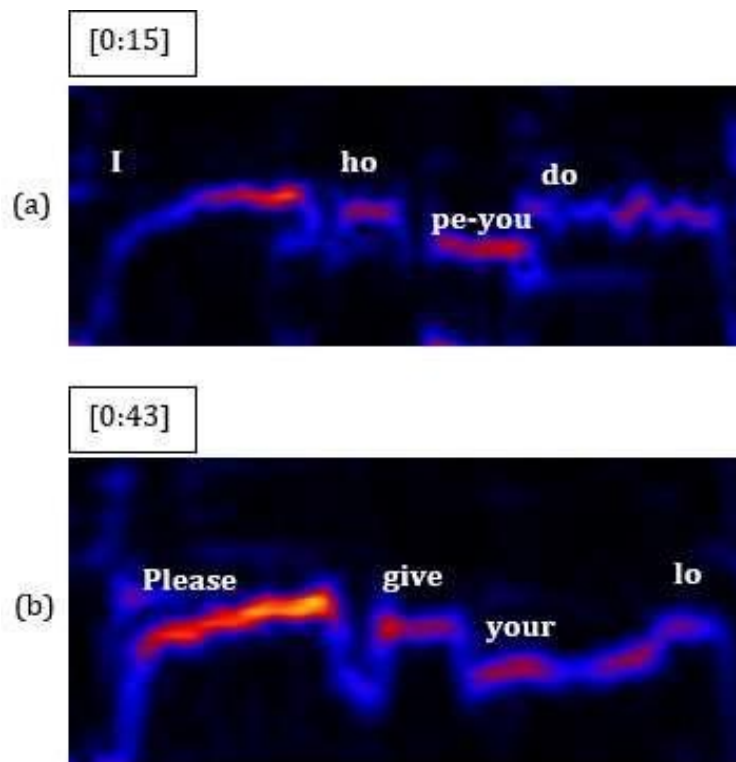


Fonte: autoria própria.

Os portamentos e scoops tiveram grande incidência na performance de Nat King Cole. Os portamentos estiveram presentes em quase todas as primeiras notas de frases nesta versão, os únicos casos em que a frase musical não foi iniciada por um portamento, tiveram início por scoops que, por sua vez, possui grande proximidade estilística com o gesto vocal aqui discutido. No exemplo da **Figura 49 (a)**, o cantor realiza um portamento que inicia na nota $\text{si } \flat 1$ concluindo em $\text{sol } \flat 2$, a nota alvo. Já na **Figura 49 (b)**, Cole realiza uma transição com um intervalo menor, de apenas um tom (da nota $\text{fá } \flat 2$ para $\text{sol } \flat 2$), caracterizando um scoop. A característica básica das inicializações de frases de Nat King Cole nesta versão é baseada sempre em um ataque em glissando, o cantor ataca uma nota mais grave do que a nota alvo e realiza uma rápida e sutil passagem para a nota.

Os scoops e portamentos também estão presentes em outras partes das frases musicais, não apenas nas inicializações. Um exemplo é no trecho anteriormente analisado ao tratarmos das apojaturas, na frase “dream of you every night” [1:08], juntamente à apojatura que acontece entres as sílabas da palavra “night” está o scoop que auxilia a passagem da nota inicial para a nota alvo.

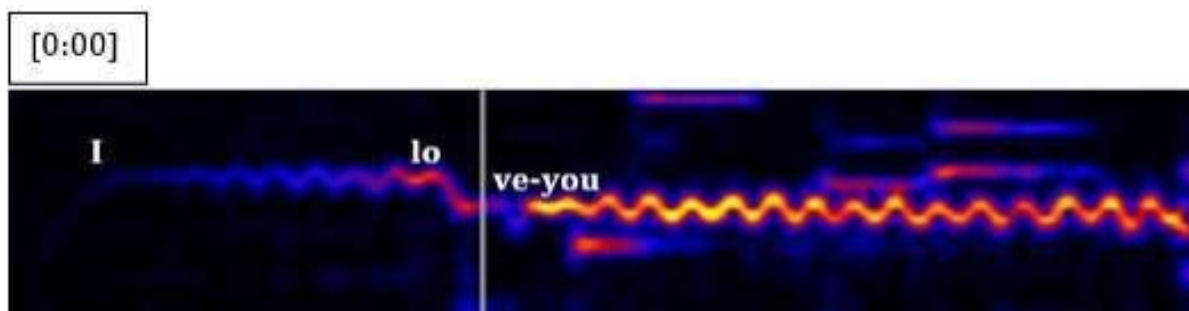
Figura 49: (a) Início de trecho com portamento na frase “I hope you do believe me”. (b) Início de trecho com scoop na frase “Please give your loving heart to me”.



Fonte: autoria própria.

Os vibratos aparecem, principalmente, em duas situações neste fonograma: em notas mais longas, no qual seria possível que o cantor realizasse uma respiração; e em todas as finalizações de frases presentes nesta versão da música. Cole aplica vibratos com boa definição de onda e constantes amplitudes. Analisando o exemplo da **Figura 50**, percebe-se o uso de vibrato logo após um portamento na palavra “I” e, em seguida, um vibrato na finalização deste trecho sobre a palavra “you”, em que o cantor aplica maior intensidade e amplitude neste vibrato. Em geral, o padrão de vibratos de Nat King Cole neste fonograma é direto, ou seja, o cantor não ataca a nota de forma reta para que depois seja realizado o vibrato, o ornamento é aplicado assim que a nota alvo é alcançada.

Figura 50: Dois vibratos consecutivos no trecho “I love you for sentimental reasons” [0:00]



Fonte: autoria própria.

O comportamento rítmico do cantor durante esta versão da música foi predominantemente livre em relação às estruturais formais de compasso e andamento. Na primeira frase musical da canção, demonstrada no exemplo anterior sobre os vibratos (**Fig. 50**), é iniciada por uma nota sustentada em uma fermata, ou seja, a duração da nota é livre e independe da estrutura de compassos da canção. Já na reexposição desta mesma frase [1:30] Cole utiliza um outro recurso de flexibilização rítmica, neste ponto o cantor realiza um retardo da entrada da melodia, porém comprimindo o restante deste mesmo trecho. Na comparação analítica da **Figura 51**, pode-se perceber que na primeira exposição, em **vermelho**, há o prolongamento da duração total do fragmento “I love you” [0:00] ocasionado pelo primeiro fonema pronunciado, “I”, no qual a fermata sustenta pode mais tempo a nota, e o último fonema, “ve-you”, com a duração de 3,75 pulsos. Na segunda exposição da parte A, em **roxo**, há a compressão do trecho “I love you” [1:30] ocasionada pelo atraso do início da emissão da primeira nota e a menor duração última nota, no fonema “ve-you”, que tem a duração de 2,25 pulsos.

Figura 51: Prolongamento do trecho circulado em vermelho e compressão do trecho demarcado em roxo.

The image displays two musical staves for the song "I Love You for Sentimental Reasons". The top staff, marked with a timecode of [0:00], features a red dashed circle around the first two notes of the phrase "I lo-ve you". A red double-headed arrow is positioned above this circle, signifying a vocal prolongation. The bottom staff, marked with a timecode of [1:30], features a purple dashed circle around the same two notes. A purple double-headed arrow is positioned above this circle, signifying a vocal compression. Both staves are in 4/4 time and the key of B-flat major.

Fonte: autoria própria.

Neste ponto buscamos entender as convergências e divergências entre as escolhas gestuais das duas versões de “(I Love you) for sentimental reasons” (1946 e 1955). A extensão vocal de Cole é a mesma nas duas versões da canção possuindo como limite grave $\text{á} \flat 1$ e limite agudo dó^3 , a escolha dos mecanismos vibratórios laríngeos mantém-se em M1 e M2; porém, na segunda versão ao atingir o limite grave, o cantor demonstra proximidade ao M0 por características crepitantes na qualidade vocal. A tonalidade da canção em $\text{ré} \flat$ maior, bem como a instrumentação (voz, piano, contrabaixo acústico e guitarra) são mantidas nas duas versões aqui analisadas.

A estrutura formal em ambas as versões é dada por parte A, parte A', parte B, parte A, parte B –, em que há um solo de piano na primeira parte e um solo guitarra na segunda parte – e parte A. Na versão do álbum “Unforgettable”, o andamento da canção permanece homogêneo em aproximadamente 77 bpm tendo uma variação mais significativa na finalização em *rallentando* e com uma fermata; porém, na versão ao vivo do “Live at Apollo” o cantor usufrui mais da liberdade rítmica em estar ao piano e, além de possuir um andamento padrão mais lento que a primeira versão ($\cong 65$ bpm), também utiliza variações mais significativas na canção.

Pelas duas versões analisadas, compreende-se que o timbre escolhido por Nat King Cole possui o reforço de harmônicos graves predominando a expansão do espaço do trato vocal; porém, apesar dos ajustes dos timbres das duas versões serem semelhantes, ainda

sim há variações. Na primeira versão, apesar do reforço de harmônicos graves ser predominante, Cole trabalha com a mescla de cores mais escuras com cores mais claras em suas frases, contrastando a profundidade sonora com o brilho exposto pelo clareamento utilizado, principalmente em notas mais agudas. Na segunda versão, com a voz mais madura, as escolhas vocais são predominantemente em colorações mais escuras.

A escolha dos modos vocais também permaneceu a mesma em ambas as versões. O modo neutral foi escolhido pelo cantor nas versões de “(I Love you) for sentimental reasons”. Sadolin (2012, p. 88) divide o modo neutral em duas especificidades: neutral com ar e neutral sem ar. Na primeira versão (1945), a inserção de sopro é contínua durante a música, conferindo ainda mais suavidade e baixa intensidade vocal na canção; entretanto, na segunda versão, Cole torna a sopro menos contínua, dando lugar a notas com maior intensidade nas transições entre M1 e M2.

Na **Figura 52** realizamos uma tabela quantitativa para a comparação das incidências dos gestos vocais de nível interpretativo.

Figura 52: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões

	Álbum <i>Unforgettable</i>, 1946	<i>Live at Apollo</i>, 1955
Apojaturas	2	2
<i>Humming</i>	4	4
QVI	6	2
Portamentos	15	30
Flexibilização Rítmica	1	Contínuo
Scoop	26	4
Vibratos	43	40
Voz soprosa	Contínuo	7 frases

Fonte: autoria própria.

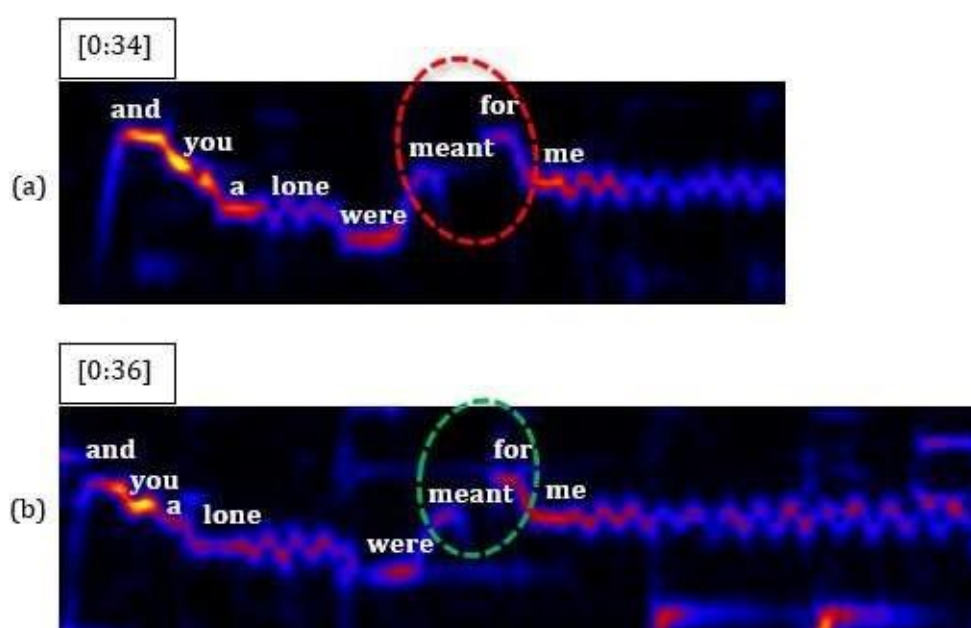
Nesta música não dividimos a tabela de quantificação em partes da canção já que a forma da música é estruturada igualmente em ambas as versões. Iniciamos o nível interpretativo pelos efeitos vocais presentes.

O *humming* é um gesto vocal que permaneceu com as mesmas incidências nas duas versões. Em ambas as versões o cantor finaliza a frase “I love for sentimental reasons” com o prolongamento da consoante /n/ em *bocca chiusa*, esta técnica chamamos de *humming*. O resultado sonoro deste efeito é de nasalidade. “Quando a passagem nasal está

aberta e a língua não está bloqueando a boca, o som sai tanto do nariz quanto da boca e assume um caráter mais nasal.” (SADOLIN, 2012, p. 171).

A mudança abrupta de registro, ou quebras vocais intencionais, acontece com mais destaque na versão de 1946 já que Cole torna mais evidentes as trocas de M1 para M2. Na frase “and you alone were meant for me”, há a variação da escolha gestual em que, na primeira versão ilustrada na **Figura 53 (a)**, o cantor realiza a quebra vocal intencional entre as palavras “meant” e “for” no qual há um salto abrupto entre M1 e M2. Na segunda versão, Cole não realiza a quebra vocal no mesmo trecho, já que a transição entre as duas notas acontece de forma mais sutil. Em geral, na segunda versão, Nat King Cole pensa em transições menos bruscas já que a intensidade vocal nos dois mecanismos vocais era mais homogênea.

Figura 53: (a) QVI da mudança de registro no entre as palavras “meant” (M1) e for (M2) demarcada de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão da música sem QVI demarcado de verde.

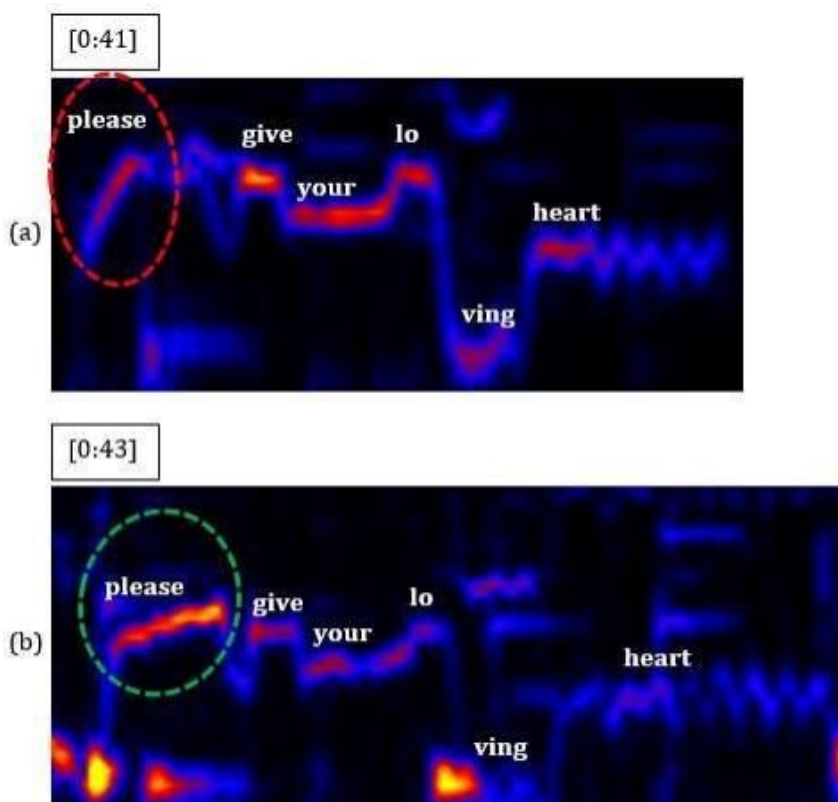


Fonte: autoria própria.

A soproside é um gesto vocal diretamente relacionado ao modo neutral. Como anteriormente analisado, em ambas as versões o modo neutral é o escolhido pelo cantor em toda a música, porém há uma importante diferenciação no comportamento vocal. Na versão de 1946, a adição de ar na voz teve incidências contínuas durante a canção, em contrapartida, na segunda versão, este gesto vocal ocorre de forma pontual em algumas frases da música.

Comparamos, a partir deste ponto, os ornamentos presentes no comportamento vocal de Nat King Cole nas versões analisadas. A apoiatura foi um gesto vocal com poucas ocorrências nas duas versões (2 em cada) e, desta forma, não pode, a partir da análise desta música, ser compreendida como um gesto vocal intrínseco ao comportamento vocal do cantor. Entretanto, os portamentos e scoops são ornamentos vastamente presentes nas duas versões. Como padrão, o intérprete aplica estes gestos predominantemente no início das frases. Na primeira versão, conforme a **Figura 54 (a)**, Cole realizou um portamento na palavra “**please**” (primeira palavra do trecho) com a transição da nota dó para a nota fá \flat , já na segunda versão, analisada, na **Figura 54 (b)**, Nat King Cole utilizou o scoop como recurso para iniciar a frase. Neste caso houve uma transição da nota fá \flat para a nota sol \flat neste ornamento.

Figura 54: (a) Portamento incidente na palavra “please” demarcada de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão da música com incidência de scoop em verde.

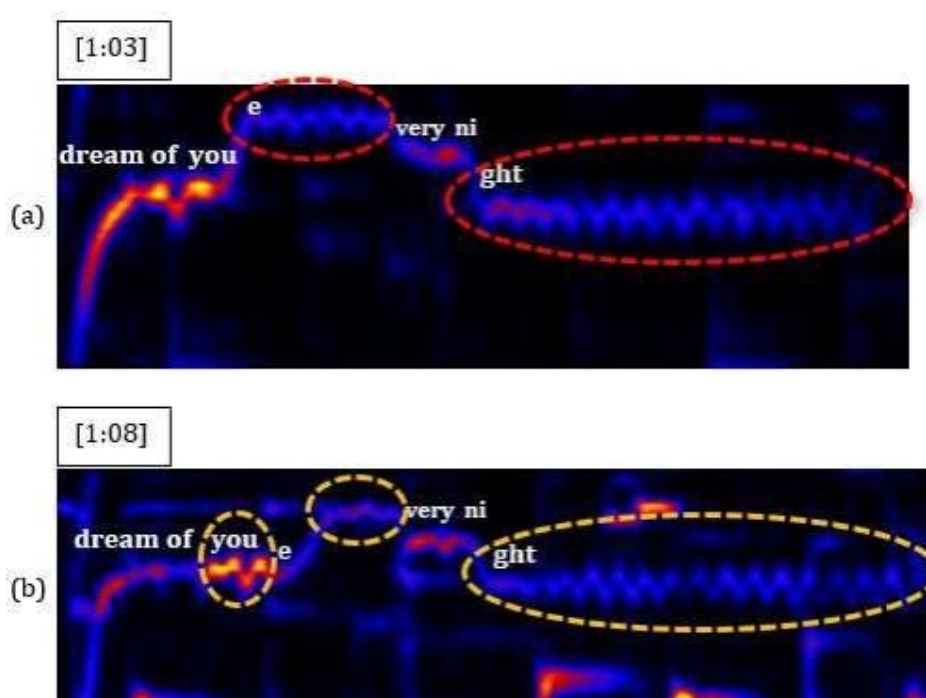


Fonte: autoria própria.

As finalizações das frases de ambas as versões são dadas por vibratos longos e de amplitudes bem definidas. Tais ornamentos são característicos também em trechos em que há notas mais longas, mesmo que não estejam localizadas em finais de frases. Na

comparação da **Figura 55**, percebemos o uso destes vibratos de formas distintas em um mesmo trecho nas duas versões de “(I Love you) for sentimental reasons”. Na primeira versão (**Figura 55.a**), há a presença de dois vibratos bem definidos, o primeiro em “every” e o segundo em “night”, sendo que o primeiro está no meio do fragmento e o segundo ao fim desta frase. Na segunda versão, há uma variação em relação ao comportamento dos vibratos, a primeira parte do trecho (“dream of you”) é mais longa que na versão de 1946 e há uma incidência de um vibrato curto na palavra “you”. O vibrato de “every” possui menor amplitude de onda fazendo com que a nota soe com vibração mais discreta que o primeiro caso, porém com amplitude e intensidade muito próxima no vibrato da finalização do trecho.

Figura 55: (a) Vibratos presentes no trecho “dream of you every night” da [1:03] demarcados de vermelho na primeira versão da música. (b) O mesmo trecho na segunda versão [1:08] da música com os vibratos demarcados de laranja.

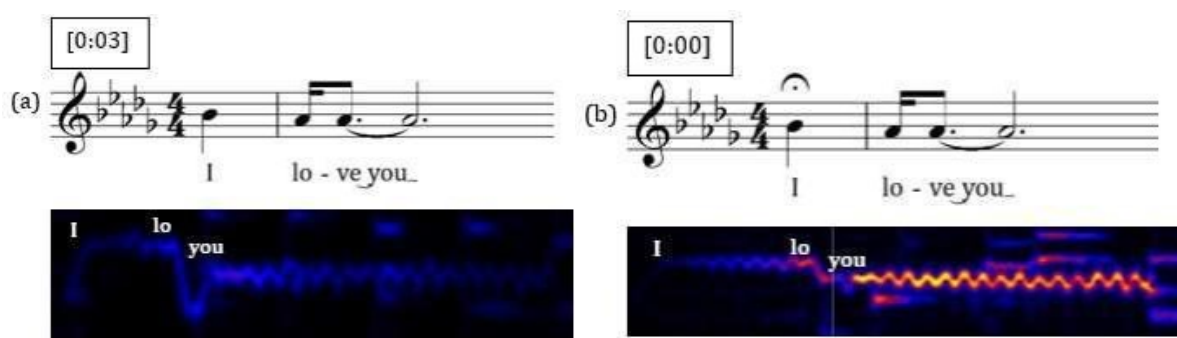


Fonte: autoria própria.

Na versão do álbum “Unforgettable” (1946), há fidedignidade em relação as estruturas rítmicas possíveis na execução musical, desta forma, Cole respeita as relações de compasso e andamento. Na versão ao vivo “Live at Apollo” (1955), Nat King Cole busca uma maior liberdade em relação às estruturas rítmicas presentes na música. Apesar da canção iniciar em uma anacruse e sem o acompanhamento marcado da seção rítmica, a duração desta primeira nota na primeira versão é interpretada praticamente *a tempo*, ou seja, em velocidade normal. Porém, na versão ao vivo, o cantor usufrui do prolongamento

desta nota de forma que a instrumentação é acrescida aos poucos. Neste mesmo trecho, em ambas as versões, a primeira e última nota do fragmento são compostas por vibratos longos que possuem maior intensidade sonora na segunda versão (**Fig. 56**). Aprofundando a análise a aspectos discutidos anteriormente, foi possível observar a existência de portamentos no início das duas frases, é percebido que o cantor possui um padrão estilístico de iniciar os fragmentos com portamentos e finalizar com vibratos bem definidos. Outro ponto é a divergência em relação às intensidades sonoras nesta parte da canção, observamos que a segunda versão possui maior intensidade sonora que a primeira (como percebido pela saturação no espectrograma).

Figura 56: Comparação entre a transcrição parcial e análise do espectrograma do trecho “I love you” no início da canção. (a) o primeiro exemplo é da versão de 1946 no álbum Unforgettable. (b) o segundo exemplo é referente à versão ao vivo no Live at Apollo (1955)



Fonte: autoria própria.

Ainda comparando as flexibilizações rítmicas das duas versões, percebe-se a diferença no comportamento rítmico no trecho “I think of you every morning”. No primeiro caso, a sílaba “every” é antecipada e possui duração maior, porém, no segundo caso, o cantor distribui as durações das notas na palavra “every” e antecipa a nota lá da palavra “morning” criando uma síncope rítmica no fragmento. É importante entender que apesar das variações, a estrutura rítmica possui o mesmo tamanho. (**Fig. 57**)

Figura 57: Prolongamento do trecho circulado em roxo ocasionado pela palavra “morning” e compressão do mesmo trecho na segunda versão demarcado em vermelho.

The image displays two musical staves in 4/4 time, both in a key with three flats (F major/C minor). The top staff, marked [0:55], features a melodic line with a triplet of eighth notes on the word 'thin-k' and a long note on 'ning'. A purple dashed oval encircles the phrase, with a purple arrow pointing to the right, signifying an extended duration. The bottom staff, marked [1:00], shows a similar melodic line but with a shorter note on 'ning'. A red dashed oval encircles this phrase, with a red arrow pointing to the left, signifying a compressed duration.

Fonte: autoria própria.

3.3 – “I’VE ONLY MYSELF TO BLAME” – NAT KING COLE E JOHNNY ALF

3.3.1 – “I’ve only myself to blame” – Nat King Cole, *The Complete Capitol Recordings*

Extensão: Sol1 – D63

Forma: A – A’ – A (solo de piano) – A’ (solo de guitarra) – A’

Andamento: \cong 70 bpm (semínima)

Tonalidade: $\text{S}\flat$ Maior.

Instrumentação: voz, piano, guitarra e contrabaixo acústico.

Ano: 1948

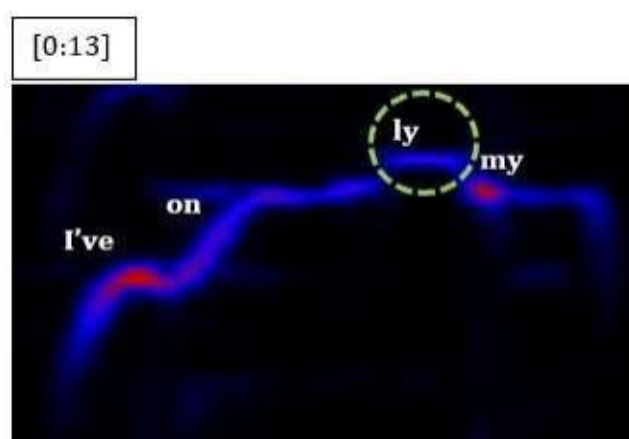
“I’ve only myself to blame” é uma canção composta por Redd Evans e David Mann que, entre suas gravações as mais notáveis, estão os fonogramas de Nat King Cole (1948) e Doris Day (1947). A estrutura da música na versão de Cole é definida por parte A, parte A’, parte A (solo de piano), parte A’ (solo de guitarra) e parte A’. A tonalidade desta versão da canção está em $\text{s}\flat$ maior e o andamento permanece próximo à 70 bpm. A instrumentação escolhida por Nat King Cole é a padrão do King Cole Trio (voz, piano, guitarra e contrabaixo acústico).

O limite grave alcançado por Nat King Cole neste fonograma foi a nota sol1, registrada seis vezes durante esta versão da canção. No fragmento “I’ve only myself to

blame” [0:21], a nota sol1 presente em “I’ve” é emitida em baixa intensidade vocal em relação ao restante do trecho (-37dB) e com sopro alta. Este comportamento vocal, de baixa intensidade e grande fluxo de ar, é característico em outras três incidências deste alcance ao limite grave. Porém, no trecho “but I played smart”, em suas duas repetições durante a música [0:54] e [2:30], as escolhas gestuais de Cole são diferentes em relação aos outros fragmentos de alcance ao limite grave da canção. Neste caso o cantor aplica menor sopro e maior intensidade vocal (-27db na primeira vez e -30dB na repetição).

O limite agudo desta versão está na nota dó3, com incidência de quatro vezes durante esta performance. O primeiro registro de limite agudo está na frase “I’ve only myself to blame” [0:13] na palavra “only”, a intensidade vocal neste ponto é homogênea em relação às notas anteriores. Observemos na **Figura 58** a proximidade entre as saturações da sílaba “on” e “ly”, é possível entender que a transição entre as notas ocorre de forma não abrupta, porém, a partir da escuta, consegue-se perceber que o limite agudo é alcançado em uma mudança de mecanismos, do M1 para o M2, sendo utilizada a *mix voice* neste segundo caso. O mesmo comportamento vocal ocorre nas demais incidência de alcance ao limite agudo.

Figura 58: Limite agudo demarcado em verde.



Fonte: autoria própria.

Os mecanismos vibratórios laríngeos presentes nesta interpretação são apenas o M1 e M2. O M1 é o mecanismo predominante nas escolhas gestuais de Nat King Cole neste fonograma, estando presente nas notas mais graves, que são mais incidentes nesta performance. Apesar de grandes casos de notas graves, nenhuma delas é apresentada em

M0, inexistindo sonoridades crepitantes nesta versão da canção. O M2 é alcançado a partir da *mix voice* em notas agudas. Cole opta por transições mais suaves com predominância da mistura de registros.

As dinâmicas aplicadas por Nat King Cole no fonograma são de baixa intensidade vocal, não ultrapassando o *mezzo piano*. Em relação ao timbre vocal percebe-se colorações mais claras, com ajuste laríngeo mais alto. Entretanto a coloração natural da voz de Cole é mais escura e podemos perceber que apesar dos ajustes vocais nesta interpretação tenderem a sons mais claros, ainda sim harmônicos graves estão em destaque.

Acerca do nível técnico (MACHADO, 2007, 2012), o modo vocal predominante foi o neutral. O cantor aplicou esta escolha em toda a canção, com variações em relação aos dois tipos de neutral: neutral com ar e neutral sem ar. As diferenciações destas tipologias foram esclarecidas anteriormente, porém, como induzida pela nomenclatura, trata-se da presença e ausência de sopro na emissão vocal no modo neutral (no qual há ausência do caráter metálico na voz) (SADOLIN, 2012, p. 88).

No nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012), permanece a divisão de efeitos vocais e ornamentos. As mudanças bruscas de registro, ou QVI, aconteceram em poucos pontos da música, entre eles, percebe-se que no trecho “depended on you to be fair?” [0:35], há uma quebra vocal na transição ascendente entre as notas fá e lá que estão, respectivamente, em M1 e M2. O cantor aciona o M2 por meio da *mix voice* e depois retorna ao M1 na próxima nota da canção. Em todos os trechos do fonograma em que há quebras vocais intencionais, o cantor opta pela voz mista durante o acesso ao M2 caracterizando suavidade e homogeneidade entre as intensidades sonoras durante a QVI.

(Fig. 59)

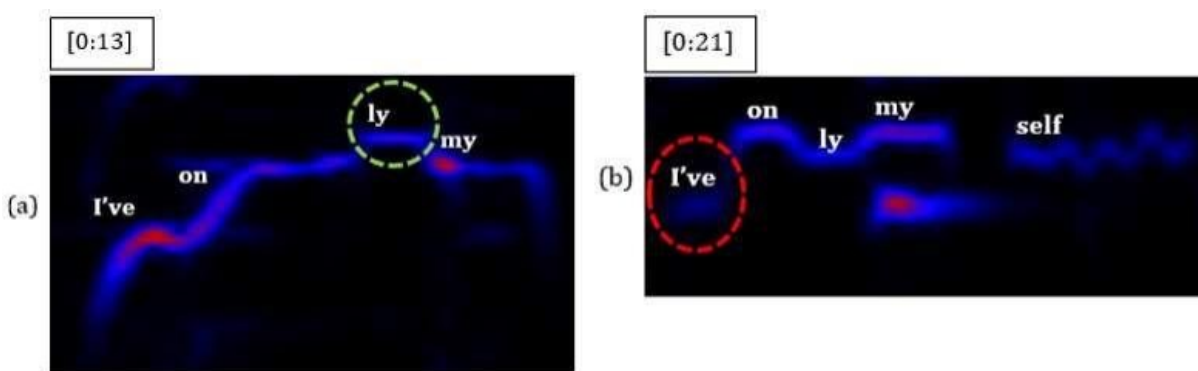
Figura 59: QVI entre os mecanismos M1 e M2 demarcados de azul.

The image shows a musical score for the phrase "de-pen-ded on you to be fair?". The notation is in treble clef, one flat key signature, and 4/4 time. The melody is written on a single staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). There are two triplets marked with "3" over the notes G4-A4-B4 and C5-D5-E5. The notes F5, G5, and F5 are circled in blue, with "M1" above the first note and "M2" above the second note, indicating a vocal register change (QVI) between them.

Fonte: autoria própria.

O cantor evidencia, em sua performance, uma característica timbrística suave aliando coloração, baixa intensidade vocal, escolha do modo neutral e soproidade. Este recurso (a soproidade) aparece de forma contínua durante performance, tendo a sua redução em trechos com maior intensidade vocal. Pode-se perceber que a presença de soproidade ocorre mesmo nos limites graves e agudos da canção (**Figura 60**). Tal gesto vocal, nos registros mais agudos, ajudam na manutenção da intensidade vocal que tende a aumentar quando o M2 é acessado.

Figura 60: (a) Limite agudo com presença de soproidade demarcado em verde. (b) Limite grave com presença de soproidade demarcado em vermelho.



Fonte: autoria própria.

A apojatura é um ornamento vocal utilizado por Cole nesta canção apenas na repetição de parte A' sendo no total três incidências deste gesto. Na frase “but I played it smart” [2:30] (**Fig. 61**), na palavra “**smart**”, o cantor adiciona a nota ré antes da nota alvo (dó) diferentemente da primeira exposição da parte A', no qual o cantor utiliza apenas a nota dó para esta palavra. O outro caso de apojatura acontece no trecho “what a shame” [2:45], em que a nota alvo $mi\flat$ é precedida pela nota fá (meio tom acima). E, por fim, a última apojatura da canção precede a última nota da música na frase “I've only myself to blame” [2:49], do qual a nota $si\flat$ é antecedida pela nota dó (um tom acima).

Figura 61: Apojatura na palavra “smart” demarcada em vermelho.



Fonte: autoria própria.

Os portamentos e os scoops são gestos vocais com grande incidência nesta versão da canção. Percebe-se que a existência destes dois gestos acontece em inícios de frases, saltos melódicos, passagens entre mecanismos vibratórios laríngicos e antes de finalizações com notas longas. Na **Figura 62**, temos um exemplo de uso de portamentos por Nat King Cole. Na frase “I’ve only myself to blame” [0:13], o cantor utiliza três portamentos: o primeiro, na contração “I’ve” é empregado para iniciar o fragmento; o segundo portamento, na sílaba “on” da palavra “only”, está localizado onde há uma transição entre o M1 e M2; o terceiro e último portamento deste fragmento é usado antes de uma nota longa com vibrato.

Figura 62: Incidências de portamentos demarcadas em azul.



Fonte: autoria própria.

Em relação ao scoop, no exemplo da **Figura 63**, percebe-se quatro incidências no fragmento “what good would it do” [0:27]. O intervalo de distância entre cada palavra é de uma segunda menor (ré – mi \flat – ré – mi \flat – ré), entretanto, o cantor destaca tais mudanças de notas por meio da inserção de scoops entre uma palavra e outra, com exceção da passagem do termo “would” para “it”. O intervalo dos scoops realizados neste exemplo é de aproximadamente um tom.

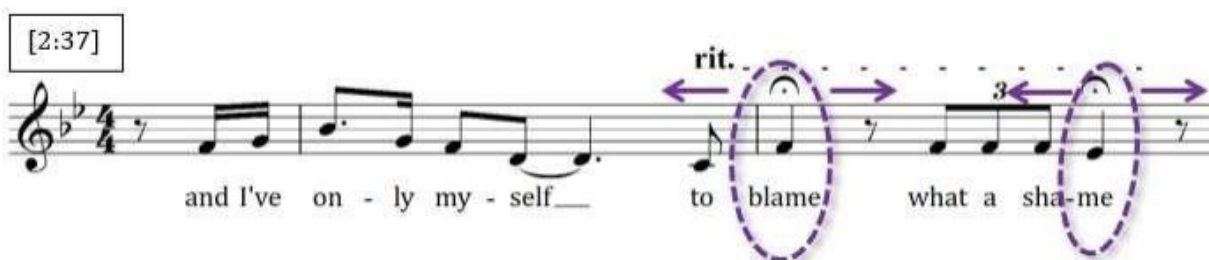
Figura 63: Incidências de scoops demarcadas em laranja.



Fonte: autoria própria.

A flexibilidade rítmica aparece em determinados pontos desta performance. Na finalização da canção, no trecho “and I’ve only myself to blame what a shame” [2:37], Nat King Cole utiliza duas fermatas, uma na palavra “**blame**” e outra em “**shame**”, prolongando a duração destas notas. Observe, na **Figura 64**, que as fermatas incidem juntamente ao ralentando que o cantor aplica neste mesmo trecho.

Figura 64: Fermatas prolongando os trechos circulosados em roxo.

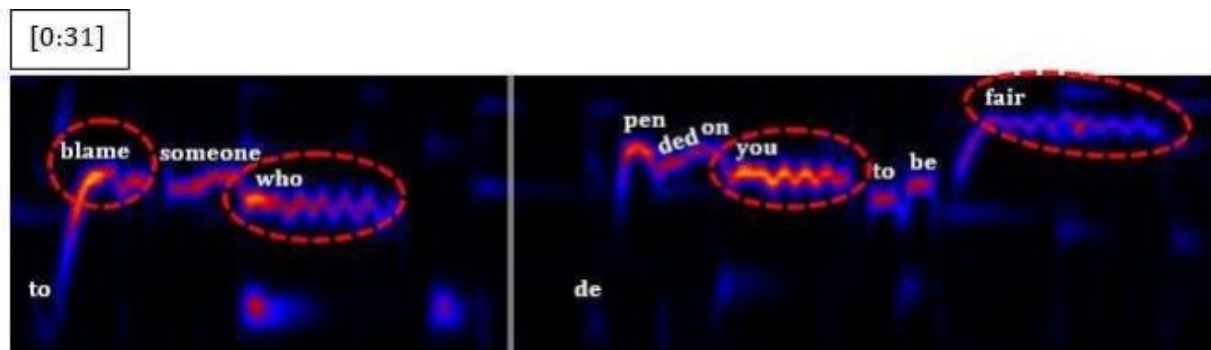


Fonte: autoria própria.

Outro recurso utilizado por Cole para variações em relação à rítmica da canção é o atraso no início de algumas frases. O cantor prolonga determinadas pausas ocasionando uma sensação de deslocamento da melodia que é ajustada ao longo de cada fragmento. Um exemplo está na passagem do fragmento “to blame someone who” [0:31] para “depended on you to be fair?” [0:35], em que há o prolongamento da pausa, causando um deslocamento que comprime o trecho “depended on” para compensar o atraso na entrada do trecho.

Os vibratos foram empregados nas finalizações de trechos e em notas longas sustentadas pelo cantor. Este ornamento foi aplicado diretamente nas notas longas sem ser antecedido pela mesma nota reta. No trecho “to blame someone who depended on you to be fair?” [0:31], o cantor apresenta vibratos em quatro notas, sendo três delas longas e anteriores às pausas. O primeiro caso de incidência é um vibrato curto na palavra “blame” que está no início da frase. Como pode ser visto na **Figura 65** abaixo, os vibratos posteriores possuem melhores definições de amplitude e as intensidades sonoras são homogêneas em relação às notas anteriores aos vibratos.

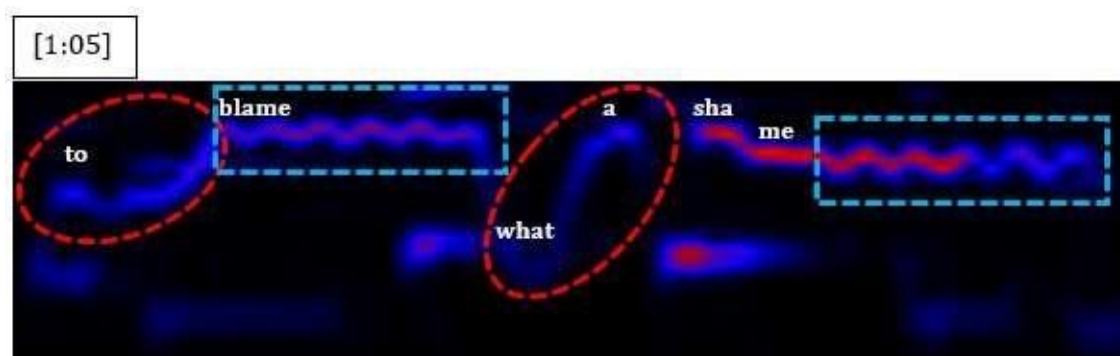
Figura 65: Vibratos do trecho circulosados de vermelho.



Fonte: autoria própria.

É possível percebermos que durante a música o cantor utilizou um padrão estilístico em relação aos ornamentos. Na maioria dos fragmentos, Cole iniciava as frases com portamentos ou scoops e finalizava com vibratos longos. No exemplo da **Figura 66** abaixo, visualizamos este comportamento em dois fragmentos: “to blame” e “what a shame” que são sequenciais, localizados na minutagem [1:05]. Nestes dois casos, averigua-se que o início das frases possui portamentos (demarcados em **vermelho** espectrograma) e o fim das frases, antes das pausas, são encerrados com vibratos (demarcados em **azul**). Este comportamento vocal não é uma exceção neste fonograma, há outros casos que podemos perceber ao longo da análise, como na primeira frase da canção, “I’ve only myself to blame” [0:13], no qual utiliza-se portamento para iniciar a fonação na palavra “I’ve” e vibrato na última nota do trecho, na palavra “blame”.

Figura 66: Portamento do trecho circulosados de vermelho e vibratos circulosados de azul.



Fonte: autoria própria.

3.3.2 – “I’ve only myself to blame” – Johnny Alf, *Entrevista a Paulinho da Viola*

Extensão: Lá1 – Ré3

Forma: A – A’

Andamento: \cong 65 bpm (semínima)

Tonalidade: $\mathbb{S} \flat$ Maior.

Instrumentação: voz e piano.

Ano: 1990

Início da música: [10:14]

Esta versão da canção foi interpretada em uma entrevista de Johnny Alf para Paulinho da Viola em 1990 no programa “Ensaio” exibido na TV Cultura. Ao falar na entrevista que o seu ídolo na época na qual frequentava o “Sinatra-Farney Fan Club”²⁷ era Nat King Cole, o cantor interpreta um trecho da canção. A forma desta versão é composta por Parte A e Parte A’, toda esta música é cantada uma única vez, sem repetições e sem seções instrumentais. Tivemos dificuldades em compreendermos o andamento do fonograma, já que Johnny Alf a executa de forma livre em relação aos padrões rítmicos. A tonalidade é mantida a mesma que a versão de Nat King Cole, em $\mathbb{s} \flat$ maior.

Acerca da extensão vocal de Johnny Alf nesta canção, entendemos que o limite grave do cantor nesta versão foi a nota lá1, com uma incidência na parte A e uma incidência da parte A’. O primeiro registro desta nota grave na música está na palavra “cause” do fragmento “I’ve only myself to blame ‘**cause** we’re through” [10:15], em que identifiquei boa definição vocal em relação à dicção do cantor, projeção da voz²⁸ definida e coloração escura. O segundo trecho na qual se nota o alcance do limite grave está na palavra “to” da frase “I should have been glad for once **to** have had” [10:30], neste ponto o comportamento vocal possui diferenciações em relação à primeira incidência relatada, Alf apresenta maior sopro, coloração mais clara e menor definição vocal neste ponto.

O alcance do limite agudo tem apenas uma incidência registrada durante esta performance. Durante a finalização da canção, na frase “I’ve only myself to blame” [10:45],

²⁷ Sinatra-Farney Fan Club foi o primeiro fã-club do Brasil em que os integrantes possuíam aptidões artísticas. Entre os membros do grupo estavam importantes nome da música brasileira, como: Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Fafá Lemos etc.

²⁸ A projeção vocal é a amplificação natural da voz adquirida a partir do desenvolvimento técnico do cantor.

a nota ré3 é cantada sob a palavra “myself”. Entre as características percebidas na emissão desta nota, está a homogeneidade da intensidade vocal desta e de notas adjacentes. Também se percebe que a coloração da voz está clara durante o limite agudo.

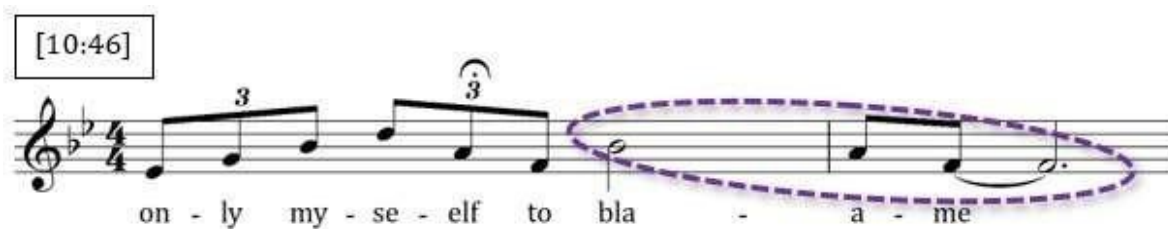
Os mecanismos vibratórios laríngeos da performance são exclusivamente o M1 e o M2. O M1 aparece na maior parte da canção por ser o mecanismo vibratório laríngeo presente na voz falada de Johnny Alf. Há também incidências pontuais do M2 em frequências mais altas, com a inexistência de M0 e M3.

Ao analisarmos o timbre do cantor neste fonograma, percebe-se que as escolhas sobre a coloração da voz variam ao decorrer da música sendo elas majoritariamente de colorações mais claras. Alf emprega cores mais escuras ao atingir o limite grave da sua extensão vocal nesta canção. Acerca das dinâmicas vocais não há grandes variações que possam ser destacadas, o cantor mantém-se, principalmente, em *mezzo piano*.

No nível técnico (MACHADO, 2007, 2012) analisamos a escolha de modos vocais de Johnny Alf nesta versão de “I’ve only myself to blame”. Percebemos que o único modo vocal empregado é o neutral, já que o cantor busca menores intensidades vocais e maior suavidade durante a performance. Como abordado, o neutral é um modo que possui “[...] som 'não metálico' geralmente caracterizado pela suavidade e que pode ter uma qualidade vocal com presença de sopro.” (BRIXEN; SADOLIN; KJELIN, 2013, p. 2). Apesar da suavidade estar claramente empregada, a sopro é entendida pontualmente. Os casos de voz soprosa estão, predominantemente, nas finalizações de frases (com ou sem vibratos). Um exemplo está no fragmento “depended on you to be **fair?**” [10:26], em que Alf aplica a sopro apenas na última nota, na palavra “fair”.

Os melismas – ornamentos nos quais há a variação melódica em uma única sílaba ou palavra – foram empregados em apenas um trecho deste fonograma, na frase “I’ve only myself to blame” [10:46] na finalização da canção. Esta passagem melismática curta foi dada por um comportamento melódico descendente, iniciado na nota si₂ e finalizado na nota fá₂ como pode ser percebido na **Figura 67**.

Figura 67: Passagem melismática na palavra blame [10:46] marcada na partitura musical em roxo.



Fonte: autoria própria.

Um outro ornamento vocal, as quebras vocais intencionais ou mudança brusca de registro, são percebidas em alguns pontos da canção. Em todos os casos, a mudança ocorre de M1 para M2, já que não há a existência de M0 e M3 nesta performance vocal. A especificidade do M2, nestes casos, são de *mix voice* predominantemente, ao invés de um registro pleno de voz de cabeça. Um exemplo da incidência deste gesto vocal no fonograma está no fragmento “depended on you to be fair?” [10:26] que está ilustrado no espectrograma da **Figura 68** abaixo. Neste caso, há a mudança abrupta do M1 para o M2 entre as palavras “**be**” e “**fair**”. Outro caso constatado está na finalização da canção – trecho já mencionado ao exemplificarmos o melisma – em que, na frase “I’ve only myself to blame” [10:46], a palavra “myself” é segmentada nos dois mecanismos vibratórios laríngeos supracitados, ou seja, o fonema “my”, em M1, faz uma passagem abrupta para o fonema “self”, em M2.

Figura 68: Quebra vocal intencional entre as palavras “be” e “fair” no trecho “depended on you to be fair?” [10:26] marcada no espectrograma de laranja.

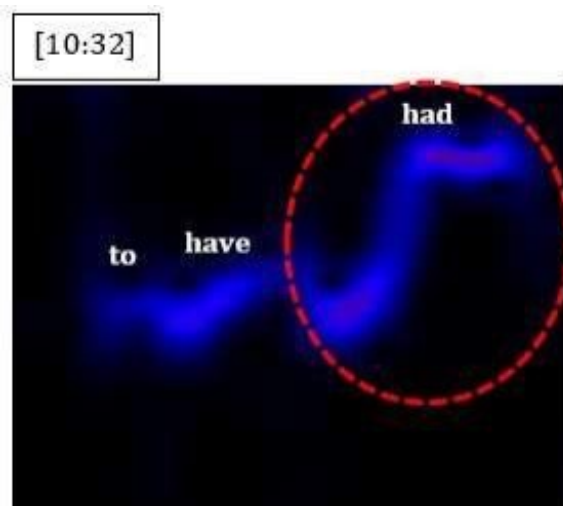


Fonte: autoria própria.

Os portamentos e os scoops são gestos vocais integrantes do comportamento vocal de Johnny Alf nesta versão da canção. O intérprete a canta em maior velocidade e conseqüentemente com passagens rápidas entre uma nota e outra, tornando difícil a execução deste gesto vocal no qual há passagem entre uma nota e outra. Na primeira frase da parte A’, “I should have been glass for once to have had”, pode-se verificar um

portamento realizado rapidamente na palavra “had”. Este ornamento acontece na transição entre as notas lá e mi \flat (observe a **Figura 69**). O outro portamento presente na canção está na frase “and I’ve only myself to blame” em que, na palavra “blame”, este gesto vocal é aplicado em uma transição entre as notas dó e fá.

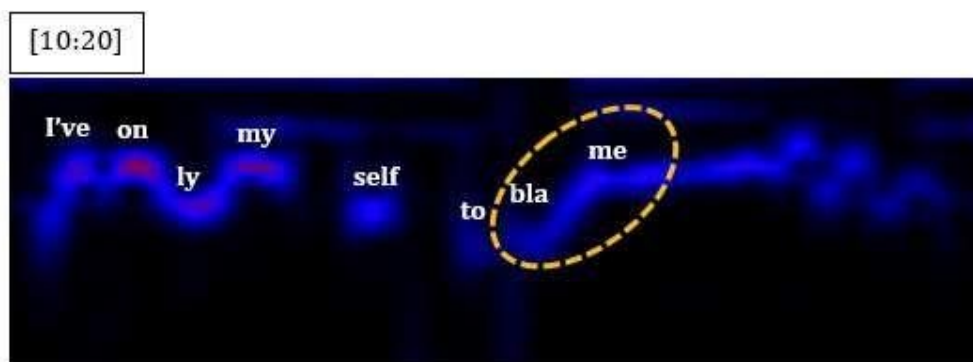
Figura 69: Portamento incidente na palavra “had” demarcada de vermelho.



Fonte: autoria própria.

Os scoops – que possuem comportamento similar ao portamento, porém em intervalos de até um tom – foram percebidos em mais trechos que os portamentos. No exemplo da **Figura 70**, pode-se percebermos que na palavra “**blame**”, destacada de **laranja**, o intérprete realiza esta transição entre as notas lá# e dó. De modo geral, tanto o scoop quanto os portamentos, são utilizados por Johnny Alf para o alcance de notas finais de frases e trechos, sendo elas notas longas ou não.

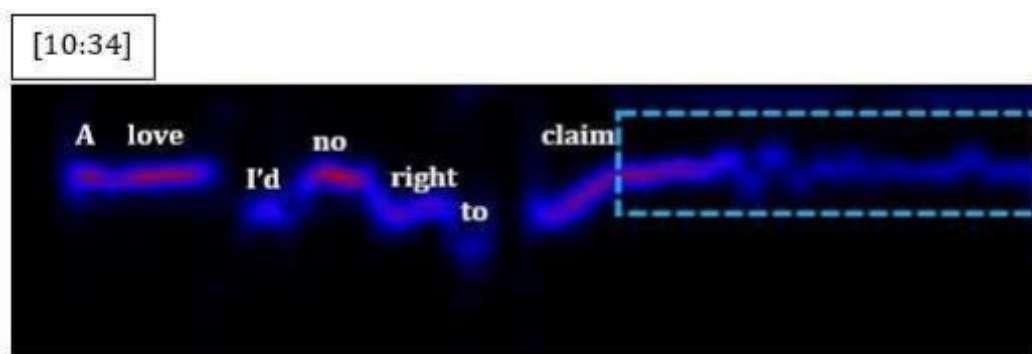
Figura 70: Scoop incidente na palavra “blame” demarcada de laranja.



Fonte: autoria própria.

Também, como característica de algumas finalizações deste fonograma, está o vibrato. O cantor não aplica este gesto vocal em todas as finalizações de frases e trechos. Podemos considerar a amplitude de onda como baixa da mesma forma de as intensidades vocais nestes ornamentos. No exemplo apresentado (**Figura 70**), para analisar os scoops na canção, compreendemos que a finalização da frase é dada por um vibrato na palavra “blame” [10:20]. Neste caso o ornamento é iniciado por uma nota reta (sem ondulações) seguida de um curto vibrato com pouca intensidade vocal. Um comportamento vocal similar é observado na frase “A love I’d no right to claim” [10:34] em que a palavra “**claim**”, iniciada em scoop”, é finalizada com uma nota reta seguida de um vibrato leve. Identifica-se a irregularidade das amplitudes deste vibrato, da mesma forma na qual as intensidades vocais são inferiores ao restante da frase.

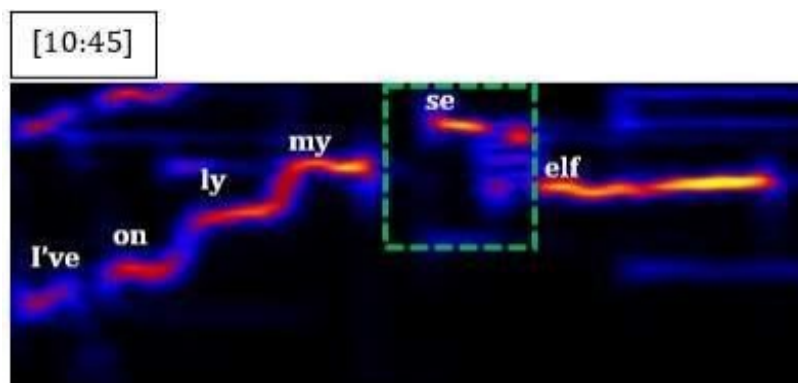
Figura 71: Vibrato presente no trecho “A love I’d no right to claim” [10:34] demarcado de azul.



Fonte: autoria própria.

Nesta versão, podemos ainda perceber a presença do hammer vibrato que possui uma incidência neste fonograma. Na frase “I’ve only myself to blame” [10:45], este gesto é percebido na palavra “**myself**”, em que pela escuta identifiquei rápidas pulsações ao alcançar o limite agudo da canção, na nota ré3. Segundo Sadolin (2012, p. 209) “[...] é frequentemente ouvido em músicas étnicas, como canto árabe e canto flamenco. Também é usado por alguns cantores franceses como Edith Piaf e Charles Aznavour e por vários cantores folk.”

Figura 72: Hammer vibrato presente no trecho “I’ve only myself to blame” [10:45] demarcado de verde.

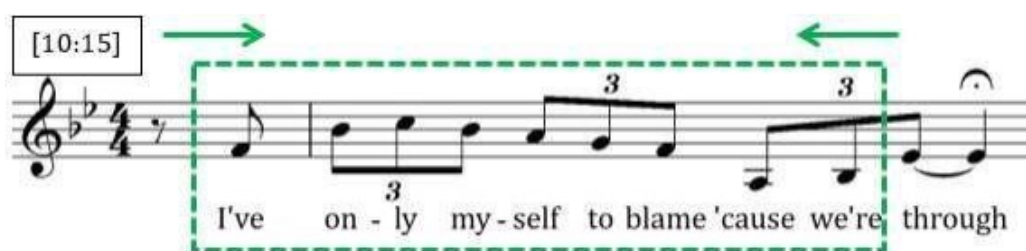


Fonte: autoria própria.

A flexibilização rítmica é o gesto vocal de nível interpretativo com maior destaque nesta performance de Johnny Alf. Notei que o cantor buscou grande liberdade em relação, principalmente, às estruturas e padrões relacionados ao ritmo desta música. O andamento (analisado anteriormente ao discutirmos o nível físico e dados sumários da canção), por exemplo, não é possível ser mensurado com exatidão, já que Alf não incorpora a padronização deste elemento à sua interpretação. Desta forma, o aspecto rítmico já pode ser compreendido com a ausência de estruturação linear.

As compressões de fragmentos distintos em um único são percebidas neste fonograma. No exemplo da **Figura 73**, Johnny Alf aglutina dois fragmentos de frase [10:15] – “I’ve only myself to blame” e “cause we’re through” – compensando esta flexibilização na palavra “through”, prolongada livremente em uma fermata. Este comportamento rítmico está presente em todo o fonograma, sendo um padrão da performance de Johnny Alf para esta canção.

Figura 73: Compressão rítmica do trecho marcado de verde.



Fonte: autoria própria.

A partir deste ponto propomos comparações entre as duas versões da canção (Nat King Cole, 1948; e Johnny Alf, 1990). A extensão vocal dos dois intérpretes nesta canção é

próxima. Nat King Cole tem por limite grave da canção a nota sol1, enquanto Johnny Alf limita-se à nota lá1, porém, como percebido na **Figura 74**, a incidência do limite grave (sol1) de Cole no fragmento “**I**’ve only myself to blame” [0:21], não é em comum com o mesmo trecho de Alf. Neste fragmento Johnny Alf não utiliza o seu limite grave, mas sim, substitui a nota sol1, pela nota dó2. Este comportamento melódico acontece nos outros trechos em que Nat King Cole alcança o seu limite grave.

Figura 74: (a) Limite grave presente na versão de Nat King Cole de “I’ve only myself to blame” demarcado em azul. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf em nota mais aguda demarcada de vermelho.

The image shows two musical staves. Staff (a) is labeled [0:21] and shows the melody for 'I've only myself to blame' in G major, 4/4 time. The first note 'I've' is circled in blue. Staff (b) is labeled [10:20] and shows the same melody for Johnny Alf's version. The first note 'I've' is circled in red. Both staves include lyrics: 'I've on - ly my - self to blame'.

Fonte: autoria própria.

O limite grave de Johnny Alf (lá1) ocorre em dois trechos: “I’ve only myself to blame, ‘cause we’re through” [10:15]; e “I should have been glad for once to have had” [10:30]. No primeiro trecho, o limite grave é alcançado na palavra “cause” e na segunda incidência aparece na palavra “to”. Esta nota, lá1, é localizada nos mesmos pontos nas duas versões analisadas.

O limite agudo de Nat King Cole, a nota dó3, tem quatro incidências durante a música estando presente sempre na terceira nota de cada parte da música: “I’ve **only** myself to blame” [0:13]; e “I should **have** been glad” [0:40], [2:17]. A quarta incidência do limite agudo está na última frase da canção “I’ve only myself to **blame**” [2:49]. As duas primeiras incidências da nota dó3 está também presente na versão de Johnny Alf, porém, o limite agudo do cantor é a nota ré3 que tem apenas uma incidência na canção, na última exposição da frase “I’ve only **myself** to blame” [10:45].

A versão de Alf possuiu instrumentação reduzida em relação à versão de Cole. Johnny Alf interpreta a canção apenas com piano e voz, enquanto Nat King Cole executa a música com piano, voz, contrabaixo e guitarra. Outra mudança importante está na diferenciação do andamento, na qual Cole mantém a velocidade próxima a 70 bpm, enquanto na versão de Alf teve dificuldade de mensuração, estimei que inicialmente a velocidade deste fonograma estava em 65bpm, porém houve grandes variações e o cantor/pianista utilizou figuras rítmicas de menores valores do que a versão de Cole.

Houve variação na forma da música, uma vez que a estrutura da versão de Nat King Cole é composta por parte A, parte A', parte A (instrumental de piano), parte A' (instrumental de guitarra) e parte A'. A versão de Johnny Alf é reduzida, estruturada apenas em parte A e parte A'. A tonalidade das duas versões é a mesma, em $s\flat$ maior.

Os mecanismos vibratórios laríngeos em ambas as versões possuem comportamentos próximos. O M1 é mantido como principal pelos cantores, sendo acessado o M2 em notas mais agudas que, por sua vez, é mantido em *mix voice*. Não há a presença de M0 e M3 em nenhum dos fonogramas. A coloração vocal é clara nas duas versões, porém, ambos os cantores possuem grande reforço de harmônicos graves na voz natural, ou seja, mesmo que os ajustes proporcionem mais clareza à voz, ainda sim há peso sonoro nas regiões mais graves.

Cole apresenta maiores variações de dinâmica na canção em relação Alf, que interpreta toda a sua versão muito próxima ao *mezzo piano*. Entre os dois fonogramas a suavidade é mais bem percebida na versão de Nat King Cole.

No nível físico (MACHADO, 2007, 2012), o comportamento vocal também é similar, já que o único modo percebido em ambos os fonogramas foi o neutral. A grande questão é que Nat King Cole optou por utilizar mais o neutral com ar que Johnny Alf que, por sua vez, utilizou este recurso apenas em notas de finalização.

Sobre o nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012) foi desenvolvida uma tabela com a comparação das incidências dos efeitos e ornamentos vocais:

Figura 75: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões.

	Nat King Cole, <i>The Complete Capitol Recordings</i>, 1948	Johnny Alf, entrevista a Paulinho da Viola, 1990
Apojaturas	3	0
Hammer Vibrato	0	1
Melismas	0	1
QVI	5	2
Portamentos	23	2
Flexibilização Rítmica	5	Contínuo
Scoop	16	4
Vibratos	35	6
Voz soprosa	Contínuo	6

Fonte: autoria própria.

Como as versões de Cole e Alf possuem estrutura formal diferentes entre si, sendo a versão de Nat King Cole mais extensa, tabelamos apenas as partes A e A' para uma comparação mais clara. A apoiatura é um ornamento que na **Figura 76** aparece sem nenhuma incidência, mas quando verificado os valores totais na **Figura 75**, percebeu-se três casos na versão de Cole, isto porque este gesto vocal só ocorreu na repetição da parte A', que não foi considerada na tabela abaixo.

Figura 76: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões nas partes A e A'. A repetição da parte A' na versão do Nat King Cole não está nesta tabela.

	Parte A		Parte A'	
	Nat King Cole	Johnny Alf	Nat King Cole	Johnny Alf
Apojaturas	0	0	0	0
Hammer Vibrato	0	0	0	1
Melismas	0	0	0	1
QVI	1	1	2	1
Portamentos	8	0	5	2
Flexibilização Rítmica	2	Contínuo	1	Contínuo
Scoop	3	2	9	2
Vibratos	10	2	12	4
Voz soprosa	Contínuo	3	Contínuo	3

Fonte: autoria própria.

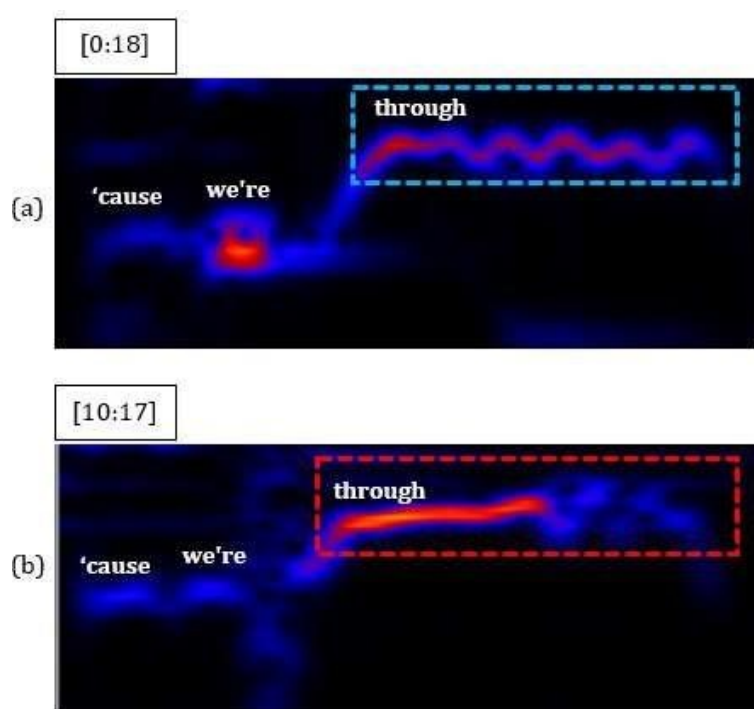
Nota-se que a apoiatura foi um ornamento incidente apenas na versão de Nat King Cole e, desta forma, não é característico da versão de Johnny Alf. Em contrapartida, o

hammer vibrato e o melisma são exclusivos na versão de Alf. A mudança abrupta de registro é comum entre as duas versões e a forma em que os cantores executam este recurso também é similar, já que as transições ocorrem de M1 para M2 que, por sua vez, é majoritariamente *mix voice*.

Os portamentos e scoops, na versão de Cole, estavam sempre presentes no início das frases e, ocasionalmente, na preparação de notas finais (que nesta versão sempre eram longas). Na versão de Alf, os portamentos e scoops possuem a função de preparar as notas finais.

Os vibratos possuem significativas variações de uma versão para a outra. Na **Figura 77 (a)**, percebemos o comportamento vocal de Cole, que emite um vibrato de amplitude e intensidade bem definidas desde o início da nota. Em contrapartida, Alf (**Figura 77.b**) executa um vibrato com pouca definição de amplitude de onda e intensidade; este ornamento é aplicado após a nota ser emitida reta. Estes exemplos são modelos do comportamento vocal destes cantores ao utilizarem o vibrato nestes fonogramas analisados. Alf ainda utiliza o hammer vibrato, que não foi utilizado na versão de Cole.

Figura 77: (a) Vibrato presente no trecho “cause we’re through” demarcado de azul na versão de Nat King Cole. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf com os vibratos demarcados de vermelho.



Fonte: autoria própria.

A estrutura rítmica das duas versões possui variações significativas. Há uma tendência, que percebemos em toda a estrutura da música, da versão de Johnny Alf comprimir ritmicamente as estruturas. Além da compressão ocasionada pela diminuição dos valores rítmicos de cada nota, muitas pausas ou notas longas dão lugar a aglutinação de fragmentos musicais. No exemplo da **Figura 78**, identificamos que as pausas existentes entre o fragmento “what good would it do” e o fragmento “to blame someone who”, inexistem na versão de Johnny Alf.

Figura 78: (a) Expansão rítmica presente na versão de Nat King Cole no trecho “what good would it do” [0:27] demarcado em verde. (b) O mesmo trecho na versão de Johnny Alf com compressão rítmica demarcada de roxo.

(a) [0:27] What good would it do__ to blame some-one who

(b) [10:23] What good would it do__ to blame some-one who

Fonte: autoria própria.

CAPÍTULO 4 – Discussão

4.1 – AS ESCOLHAS GESTUAIS DE COLE E ALF

Preparamos a discussão buscando compreender as especificidades gestuais dos dois cantores analisados no capítulo anterior, entretanto, retomamos neste ponto a definição acerca dos gestos vocais a fim de clarear nossas investigações deste capítulo. Priorizamos, como base teórica principal, o entendimento de Piccolo (2006, p. 1) que compreende os gestos vocais como a ação intrínseca da voz com os fatores internos e externos presentes durante uma performance musical. Esquematizamos estes gestos baseados na investigação de Machado (2007; 2012), incorporando em nossa metodologia os níveis de comportamento da voz, divididos em nível físico, técnico e interpretativo, porém, não focamos nossas análises aos aspectos semióticos das canção, como é feito por Machado.

Nosso trabalho tem por objetivo a compreensão das escolhas gestuais dos cantores supracitados (Nat King Cole e Johnny Alf), desta forma, foi preciso coletar uma quantidade satisfatória de gestos vocais que estão presentes nas interpretações destes artistas nos diferentes fonogramas analisados. Foi compreendido que para que tivéssemos uma visão mais ampla da gestualidade vocal destes cantores, era preciso tratar de uma quantidade maior de material de análise, porém, com a adequação à tipologia deste estudo (uma dissertação de mestrado) propusemos a análise de seis fonogramas.

No quadro da próxima página (**Fig. 79**), quantificamos os gestos vocais presentes nas seis performances e as suas incidências totais. Apesar de averiguar estes dados, não nos basearemos na quantificação precisa como principal recurso para nossa discussão, mas utilizaremos com um suporte à nossa pesquisa qualitativa, em que buscaremos entender os padrões de comportamento vocal de cada um destes intérpretes.

Johnny Alf, em relação a sua extensão vocal nos fonogramas analisados, possui a nota lá¹ como limite grave e sol³ como limite agudo. Os mecanismos vibratórios laríngeos utilizados pelo cantor foram M1 e M2 em todas as versões das canções analisadas. Por outro lado, Nat King Cole utiliza uma extensão vocal, nos fonogramas, na qual o limite grave é a nota sol¹ e o limite agudo é dó³. Os MVL são M1 e M2 em todos os fonogramas analisados.

Figura 79: Tabela da quantificação dos gestos vocais nos seis fonogramas analisados.

Nível	Gestos vocais	"Eu e a brisa"		"(I love you) for sentimental reasons"		"I've only myself to blame"	
		Johnny Alf (1969)	Johnny Alf (1997)	Nat King Cole (1946)	Nat King Cole (1955)	Nat King Cole (1948)	Johnny Alf (1990)
Físico	Extensão vocal	Lá1 - Sol#3	Lá1 - Mi3	Lá b1 - Dó3	Lá b1 - Dó3	Sol1 - Dó3	Lá1 - Ré3
	Cor predominante	Escura	Escura	Clara	Clara	Clara	Clara
	Registro vocal	M1 - M2	M1 - M2	M1 - M2	M1 - M2	M1 - M2	M1 - M2
Técnico	Modo vocal	Neutral	Neutral (uma incidência de overdrive)	Neutral	Neutral	Neutral	Neutral
Interpretativo	Creak e Creaking	0	2	0	0	0	0
	Humming	0	0	4	4	0	0
	QVI	0	0	6	2	5	2
	Soprosidade	4	0	Contínuo	7 frases	Contínuo	6 frases
	Apojaturas	2	3	2	2	3	0
	Flexibilização rítmica	5	13	1	Contínuo	5	Contínuo
	Hammer vibrato	1	4	0	0	0	1
	Melismas	4	4	0	0	0	1
	Portamentos	6	18	15	30	23	2
	Scoops	0	2	26	4	16	4
Vibratos	4	3	43	40	35	6	

Fonte: autoria própria.

Apesar de ambos os cantores se limitarem aos mecanismos M1 e M2, percebemos em nossas análises que Johnny Alf ousa mais durante as suas performances em acessar o M2. O M1 é o mecanismo no qual os cantores permaneceram na maior parte dos fonogramas analisados, porém, por meio das variações da melodia que Alf propunha nas reexposições, percebemos que o M2 foi vastamente explorado pelo cantor. O principal mecanismo utilizado por Nat King Cole e Johnny Alf, o M1, possui grande proximidade à voz falada masculina.

O mecanismo 1: as cordas vocais são grossas e vibram em todo o seu comprimento. A massa vibratória é importante, assim como a amplitude da vibração. A fase fechada é muitas vezes mais importante do que a fase aberta. Na voz falada, esse mecanismo é utilizado pelo homem em toda a sua tessitura e por mulheres na região baixa de sua tessitura. Na voz cantada, constitui o principal mecanismo da produção vocal dos contrabaixos, barítonos, tenores e contraltos femininos, além de cantoras e cantoras de variedades em geral. (HENRICH, 2001, p. 16)

Jameson (2021, p. 40) reflete sobre a importância e relação da voz falada nas músicas populares em que a pesquisadora compreende que “a extensão melódica tende a ser limitada para o registro vocal mais próximo à voz falada, para que seja privilegiado o entendimento da letra”. Como dito anteriormente, não focamos o nosso estudo na compreensão semiótica da canção (TATIT, 1996), porém não podemos deixar de perceber como os gestos vocais são diretamente influenciados pela relação melodia-letra na música popular.

A coloração da voz de Johnny Alf nas canções foi predominantemente escura, contudo, na interpretação da canção “I’ve only myself to blame”, Alf buscou colorações vocais mais claras em relação às performances de “Eu e a brisa”. Em contrapartida, Nat King Cole manteve-se com cores mais claras em todas as suas performances aqui analisadas. A forma e o tamanho do trato vocal possuem influências impactantes na cor do som produzida durante a emissão vocal, cada cantor ou falante possui colorações naturais próprias, porém, a manipulação dos ajustes do trato vocal produz timbres diferentes de acordo com a escolha e necessidade do cantor (SADOLIN, 2012, p. 158). Compreendemos que apesar de cada um dos cantores possuírem determinadas características timbrísticas, durante uma mesma música ou em músicas diferentes, cada cantor pode apresentar comportamentos, em relação a cor do som, distintos.

O modo vocal prioritariamente utilizado em todos os fonogramas foi o neutral. Destacamos que as características deste modo são baseadas na suavidade da voz, baixa

intensidade vocal (em relação às demais possibilidades de modos), ausência de comportamento metálico na voz e possibilidade de adição de ar à voz (soprosidade).

Neutral é o modo não metálico. É um modo muito extenso que contém muitos sons e cores sonoras diferentes. Os sons são mais suaves do que os modos metálicos. [...] O modo neutral se estende de notas suaves e soprosas até notas sem adição de ar. Todas as partes da voz, todas as vogais e todas as cores sonoras podem ser usadas em neutral por homens e mulheres. O neutral é limitado pelo volume. Em geral é um modo silencioso, mas há exceções. É possível obter volumes maiores em Neutro sem ar do que em Neutro com ar (SADOLIN, 2012, p. 87).

Averiguamos convergências relacionadas aos aspectos de nível físico e de nível técnico (MACHADO, 2007, 2012) de ambos os cantores. Há grande proximidade das vozes a características acústicas da voz falada já que tais cantores predominam a escolha do M1 como mecanismo vibratório laríngeo principal em suas performances vocais. O neutral, como escolha técnica, também causa reflexões importantes sobre as sonoridades percebidas na voz cantada de Alf e Cole, ambos os cantores sugerem intimidade e introspecção nas canções analisadas. Segundo Vetri (2009, p. 437), a invenção da amplificação eletrônica tornou-se comum entre o final dos anos 1920 ao início dos anos 1930, desta forma, a categoria de cantores conhecida como “*crooners*” passou a existir, sendo tendência baixos volumes e suavidade, como percebemos nas interpretações analisadas neste trabalho.

A comparação dos comportamentos vocais no nível interpretativo (MACHADO, 2007, 2012) acrescentou aos dados analíticos informações cruciais para que eu pudesse perceber as particularidades de cada uma destas vozes. Dividimos neste estudo o nível interpretativo em efeitos e ornamentos vocais, entre os efeitos vocais utilizados comumente nas performances de Alf e Cole estão as quebras vocais intencionais e a soprosidade. O comportamento vocal em relação as QVI foram similares em ambos os casos, como é percebido na **Figura 78**, os mecanismos performados foram apenas o M1 e M2 e, assim sendo, as transições das quebras vocais limitaram-se à troca destes dois mecanismos vocais.

A soprosidade foi utilizada nas performances de ambos os cantores em pontos como menor intensidade vocal e sempre aliada ao modo neutral. Cole utilizou este efeito vocal de forma mais recorrente que Johnny Alf que, por sua vez, variou a utilização deste gesto com o aumento da intensidade vocal em suas interpretações mesmo que o modo neutral tivesse sido mantido. Por outro lado, o creaking foi um efeito vocal que esteve presente apenas na performance de Alf da canção de “Eu e a brisa” (1997), todavia, o uso

deste recurso foi pontual nesta performance (apenas duas incidências). Já o *humming* foi um efeito vocal encontrado apenas nas interpretações de Cole de "(I Love you) for sentimental reasons" em notas longas e com vibrato sobre a consoante /n/ e, desta forma, não considerado um padrão vocal do cantor.

Em relação aos ornamentos vocais, entendeu-se que os portamentos, scoops e vibratos foram comuns nas performances dos dois cantores. Os portamentos e scoops tiveram por função, na maior parte dos casos, iniciar frases musicais, da mesma forma os vibratos tiveram função de finalização de frases. Apesar dos vibratos também estarem presentes nas performances de Alf, percebemos que, diferentemente de Cole, este cantor tratou as finalizações de formas diferentes: em alguns casos Alf finalizou com notas longas e vibratos; em outros casos com notas curtas e retas.

Ainda acerca dos vibratos entendemos que, no estilo vocal de Nat King Cole, este ornamento possui boa definição de amplitude e é aplicado desde o início da nota, porém, no caso de Johnny Alf, geralmente a nota é inicialmente reta (sem este gesto vocal) para que depois inicie essa incidência – sem boa definição de amplitude de onda. A compreensão de um bom vibrato dada por Seashore (1938, p. 33) é que "[...] é uma pulsação de tom, geralmente acompanhada de pulsações síncronas de altura e timbre, de tal extensão e velocidade que conferem uma agradável flexibilidade, ternura e riqueza ao tom". Interpretamos este padrão estético avaliado pelo autor, porém, ao considerá-lo deixamos de perceber a individualidade de cada um dos padrões de vibratos e, neste caso, os vibratos que analisamos de Alf não seriam considerados bons, apesar da riqueza e equilíbrio percebido neste recurso da estética dos fonogramas analisados. Nos fundamentamos, desta forma, na compreensão de Howard (2010, p. 87-88) acerca da individualidade e pluralidade deste ornamento:

A variação de altura no canto é fundamental para sua comunicação musical, e as sutilezas inerentes à afinação, entonação e vibrato são básicas para a percepção da mensagem musical. O vibrato é um aspecto que varia com o estilo de canto, mesmo para um único intérprete. Portanto, não é simplesmente baseado na fisiologia, mas deve derivar em parte de características de outros aspectos da própria música, como estilo, cultura e prática de execução.

O hammer vibrato e o melisma são gestos vocais presentes apenas nas performances de Johnny Alf e constatamos como características importantes para a diferenciação performática entre os dois cantores analisados. O hammer vibrato é um ornamento vocal que, segundo Sadolin (2012, p. 209), está presente em música étnicas

como o flamenco e o canto árabe e, desta forma, está distante da estética de canto popular urbano ocidental que conhecemos. Já o melisma é um ornamento vocal que noto estar presente na música gospel, R'n'B e em muitas óperas (SADOLIN, 2012, p. 213).

As duas primeiras análises que realizamos de Johnny Alf foi de uma mesma canção, porém em versões escolhidas em momentos distintos da carreira do artista, a primeira versão que analisei de “Eu e a brisa” foi gravada em 1969 e a segunda em 1997 (28 anos de distância entre versões). De modo geral podemos perceber detalhes acerca da mudança do comportamento vocal do cantor. A soprosideade foi um gesto vocal abandonado por Alf, observei que em “I’ve only myself to blame” (1990) o cantor também não aplicou este gesto vocal com tanta intensidade, diferentemente das escolhas gestuais que o artista teve durante a primeira interpretação de “Eu e a brisa” (1969). Em contrapartida a flexibilização rítmica e os melismas passaram a ser aplicados em maior destaque na performance mais recente.

As versões de “(I Love you) for sentimental reasons” serviram de parâmetro para que fosse possível compreendermos a variação da performance de Nat King Cole ao decorrer dos anos. Apesar da grande importância de Cole, a sua carreira foi curta em relação à carreira de Alf, já que o cantor estadunidense faleceu precocemente aos 45 anos e, desta forma, a distância entre os dois fonogramas também foi mais curta (9 anos entre cada versão). Muitos gestos vocais mantiveram-se com comportamentos similares, como é o caso das apojaturas, *humming*, vibratos, parâmetros físicos e técnicos etc. Porém, a flexibilização rítmica passou a ser mais acentuada na versão de 1955, da mesma forma que muitos scoops utilizados na versão de 1946 foram substituídos por portamentos. A soprosideade, que tinha caráter contínuo na primeira versão, passou a ser pontual.

A partir do entendimento das incidências dos gestos nos três níveis do comportamento vocal, foi possível pressupor alguns padrões nas escolhas destes cantores. Nat King Cole tem por padrão físico a voz clara e a permanência nos mecanismos M1 e M2, sendo que o mecanismo 1 é predominante nas suas três performances analisadas. O neutral é modo vocal mantido nas performances e com adição de ar (soprosideade) na maior parte das canções analisadas. Diagnosticamos que todas as inicializações de fragmentos se deram a partir de portamentos ou scoops com finalizações a partir de vibratos longos e com boa definição de amplitude de onda, da mesma forma,

as apojeturas estiverem presentes em reexposições de melodias juntamente às flexibilizações rítmicas das frases.

Segundo Spradling e Binek (2015, p. 8), o jazz vocal autêntico possui uma configuração de microfone autêntica, com maior proximidade da boca do cantor ao microfone, independentemente de grande projeção acústica. Desta forma, este gênero vocal se limita a dinâmicas vocais entre o mezzo piano e mezzo forte. Grande parte das características percebidas no gestual de Johnny Alf e Nat King Cole são descritas como pertencentes a estilística vocal do jazz:

A definição de entonação apropriada torna-se uma definição de entonações (plural) para permitir espaço para pitch bending [portamentos/scoops], inflexões de jazz e articulações de jazz. [...] O fraseado geralmente é de dois a quatro compassos, em vez dos tradicionais quatro a oito compassos. [...] As proporções entre respiração e tom mudam dependendo do estilo da música. Por exemplo, Bossas Novas e Sambas têm mais fôlego no tom do que, digamos, músicas de Bebop e baladas íntimas. Legato e vibrato são opções e não constantes na interpretação dos estilos de jazz. A ressonância no tom varia dependendo do estilo e é diretamente afetada pelo uso do microfone. As câmaras de ressonância (o trato vocal) não são tão abertas quanto deveriam ser para o canto acústico. O acompanhamento mínimo para o canto autêntico de jazz vocal é geralmente aceito como sendo o trio de jazz - piano acústico, baixo acústico e bateria com uso ocasional de teclado elétrico e baixo, dependendo do estilo da música que está sendo executada e/ou instruções dadas pelo compositor/arranjador [...] (SPRADLING; BINEK, 2015, p. 8).

As características propostas por Spradling e Binek (2015) correspondem a muitos dos gestos vocais percebidos nas performances de Johnny Alf e Nat King Cole. A proximidade ao microfone com a conseqüente projeção vocal reduzida é um comportamento de nível interpretativo percebido em ambos os cantores, da mesma forma que a dinâmica vocal mais próxima ao mezzo piano. Foi percebido também que as articulações precedidas de portamentos e scoops, chamados pelos autores de *pitch bending*, são características marcantes da performance de Cole. Já o acompanhamento instrumental em trio é comum nos fonogramas dos dois cantores.

O comportamento vocal padrão físico de Johnny Alf é dado por colorações vocais mais escuras (em relação ao padrão vocal adotado por Nat King Cole) e com uso dos mecanismos M1 e M2. Diferentemente de Cole, Alf usufrui mais do acesso ao M2 e em uma conseqüente maior extensão vocal nos fonogramas em relação a Cole. O neutral é o modo vocal empregado em todas as canções, apesar de uma única incidência, em um pequeno trecho, do modo overdrive na versão de 1997 de “Eu e a brisa”. Acerca do nível interpretativo, nota-se que a flexibilização rítmica, é o gesto vocal mais característico de

sua performance sendo contínuo ou com a incidência em grande parte das frases da canção. O vibrato é aparente em algumas finalizações de frase, porém o cantor contrasta este recurso com outras finalizações com notas curtas, sem vibrato ou ambos os casos. Os scoops e portamentos possuem aplicações próximas a Cole, porém estes gestos são utilizados também em repetições de notas, dando maior proximidade de aspectos da voz falada.

A estética de valorização dos aspectos da fala no canto foi percebida no Brasil a partir do início do século XX com origem “[...] encontradas na tradição indígena e também na tradição afro-brasileira do canto responsorial e, na época das primeiras gravações fonográficas, nas manifestações musicais que aconteciam nas casas das tias baianas.” (ELME, 2015, p. 20). Além deste aspecto, pode-se inferir que outros recursos acerca do padrão de Johnny Alf são muito próximos à Bossa Nova, movimento musical iniciado no contexto e contemporâneo ao desenvolvimento musical de Alf.

A análise do contexto histórico e social do movimento foi fundamental para entender por que esses cantores cantam da forma que cantam, com uma voz posicionada muito próxima da voz falada, na região médio/médio-baixa, quase sem uso de ornamentos, atacando as notas diretamente e de forma limpa e clara. Era uma forma de dar uma resposta/reação estética de contenção ao estilo musical anterior predominante, o samba-canção, caracterizado por uma estética do excesso. A forma de cantar também foi aliada à estética despreocupada do conteúdo geral do movimento, “amor, sorriso e flor”. (MORELLATO, 2016, p. 37).

É claro que alguns aspectos importantes no estilo vocal de Johnny Alf não são comuns na Bossa Nova, como o emprego de melismas e vibratos, porém a suavidade, sopro e proximidade à voz falada são características em comum com este gênero musical e com as características do canto-jazz listadas por Spradling e Binek (2015).

Mas afinal, há semelhanças gestuais entre as performances dos dois cantores? A pergunta, no momento inicial do nosso trabalho, era outra: “É possível perceber vestígios da influência de Nat King Cole na performance vocal de Johnny Alf?”. A problemática desta pergunta está na falta de dados históricos que relatam que esta influência foi de fato o que norteou as escolhas gestuais de Alf, já foi abordado anteriormente sobre a admiração de Alf sobre o trabalho de Cole, mas isto é suficiente para inferir que suas escolhas são baseadas, principalmente, nesta admiração? E além disto, qual importância teria de atestar que Johnny Alf foi de fato influenciado por Nat King Cole?

São muitos questionamentos em torno de uma mesma questão: os gestos vocais em comum de Johnny Alf e Nat King Cole. Porém, propomos uma discussão que valorize a

estilística dos dois cantores que possuem pontos em comum. Ambos são cantores que utilizam o piano como acompanhamento e, desta forma, priorizamos canções nas quais ambos estivessem ao piano, já que Cole teve uma fase da carreira em que se ausenta da performance pianística. Evidenciamos, entre os padrões de comportamento vocal, pontos que diagnosticam essa relação voz-piano, entre estes pontos a flexibilização rítmica é um destaque desta ação, já que o acompanhamento principal está ao piano e os cantores utilizaram com maior facilidade a variação de andamento, retardos e antecipações melódicas. A estrutura instrumental é semelhante na maior parte dos exemplos, sendo que Alf trabalha uma estrutura base com voz, piano, contrabaixo e bateria e Cole utiliza voz, piano, contrabaixo e guitarra.

4.2 – A VALIDADE DA ANÁLISE VOCAL MULTIFACETADA (AVM)

A metodologia deste trabalho foi construída visando a compreensão aprofundada dos gestos vocais que tínhamos como objetivo analisar. Organizamos os níveis do comportamento vocal (MACHADO, 2007; 2012) por meio da hierarquização destes elementos (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006) e desta forma consideramos que o nível físico (I) seria o primeiro a ser compreendido em nossas análises pela elementaridade dos seus parâmetros, sendo o nível interpretativo (III) o último dos nossos procedimentos analíticos pela complexidade dos seus gestos e pela necessidade da pré-existência do nível físico (I) e nível técnico (II).

Esta organização hierárquica foi aplicada em nossa metodologia, porém, sentimos a necessidade de antecipar, em alguns casos, a análise da soproside (pertencente ao nível III) para o nível técnico, uma vez que Sadolin (2012) organiza o modo neutral em “neutral sem ar” e “neutral com ar”, nomenclaturas referentes à existência (ou não) de soproside adicionada à voz. Nos demais casos, a esquematização hierárquica proporcionou aos analistas (e esperamos que também ao leitor) uma construção lógica dos parâmetros vocais. Se observarmos de forma didática, seria um processo de construção da voz, em que o nível físico (I) incorpora os elementos mais básicos e primordiais que estão presentes na característica vocal daquele cantor (extensão e tessitura; timbre; registros vocais), o nível técnico (II) relaciona-se às manipulações do timbre, presente no nível I e, por fim, o nível interpretativo (III) são os efeitos e

ornamentos escolhidos pelo intérprete para serem acrescentados e darem sentido, estilística e individualidade a sua performance.

Gostaríamos que fosse percebido que a hierarquização é um procedimento analítico e que também pode ser utilizado em propostas pedagógicas, porém, podemos imaginar tal organização esquemática como um ciclo que, mesmo que disposto nesta ordem de compreensão, proporciona a transição cíclica entre cada elemento global no mecanismo real do funcionamento da voz. Um exemplo é pensarmos que um cantor iniciante pode já ter desenvolvido o vibrato que pertence ao nível interpretativo (III) sem ter domínio dos quatro modos vocais. Em contrapartida, permanecemos defendendo que a organização hierárquica é benéfica para uma análise, já que apresenta ao leitor e estipula ao analista uma ordem de raciocínio dos primeiros elementos a serem percebidos em uma interpretação.

Para a análise deste conjunto de gestos vocais propusemos um protocolo metodológico segmentado por três recursos de análise: (I) escuta; (II) transcrição das melodias vocais; (III) análise de parâmetros acústicos em espectrogramas. A escuta é um recurso analítico global, que está além de uma única etapa e desta forma, precisa ser revisitada em todo o processo de análise, porém, esta ordem proposta em nossa metodologia possui um desvio importante de ser constatado. Durante as transcrições, etapa anterior à análise espectral, alguns parâmetros não foram detectados com clareza e, desta forma, não estiveram presentes na escrita musical. Notamos, muitos dos gestos vocais anteriormente não percebidos, pela mediação visual do espectrograma que estimularam uma escuta ainda mais atenta em diferentes dispositivos (diferentes *headfones* e monitores de áudio).

Existem duas abordagens principais para a descrição da música: 1) podemos analisar e descrever o que ouvimos e 2) podemos, de alguma forma, escrever no papel e descrever o que vemos. Se os ouvidos humanos fossem capazes de perceber todo o conteúdo acústico de uma expressão musical, e se a mente pudesse reter tudo o que foi percebido, então a análise do que é ouvido seria preferível. A redução da música à notação no papel é, na melhor das hipóteses, imperfeita, pois ou um tipo de notação deve selecionar dos fenômenos acústicos aqueles que o notador considera mais essenciais, ou será tão complexo que será muito difícil de perceber. Mas como a memória humana dificilmente é capaz de reter, com igual detalhe, o que foi ouvido dez segundos atrás junto com o que está sendo ouvido no presente, algum tipo de notação tornou-se essencial para a pesquisa em música. Isso não implica que a análise e a descrição baseadas no som - no que o pesquisador ouve - sejam desnecessárias; muito pelo contrário. Mas tal análise deve quase sempre ser suplementada pela análise do material tal como aparece na forma anotada. Na etnomusicologia, o processo de notação sonora, de redução do som a um símbolo visual, é chamado de transcrição. A ideia de colocar

a música no papel é baseada em certas suposições que não precisam ser geralmente aceitas (CHASE; NETTL, 1965, p. 97).

A maior parte dos fonogramas são antigos e, desta forma, ruídos presentes na gravação e mesmo a qualidade destes áudios tornam o processo analítico ainda mais problemático. A proposta para futuros trabalhos é reorganizar a ordem dos recursos desta análise vocal multifacetada (AVM): (I e contínuo) escuta; (II) análise de parâmetros acústicos em espectrogramas; e (III) transcrição das melodias vocais. A escuta e a análise espectral protagonizam a ordem desta análise, sendo a transcrição em notação convencional um registro resultante da percepção aprofundada dos parâmetros presentes na canção. Não diminuimos os valores deste tipo de transcrição, todavia entendemos a subjetividade intrínseca a este processo e colocá-lo na terceira etapa deste protocolo metodológico, sugere que o analista já terá uma relação maior com o fonograma e irá transcrever cada trecho com grande parte dos gestos vocais percebidos.

Em suma, confrontarmos os dados da AVM trouxe a este estudo grande riqueza, que pode ser percebida no Capítulo 3. Cada gesto vocal possui particulares e suportes nos quais possuem uma visualização mais adequada. As flexibilizações rítmicas, por exemplo, são mais claras ao exemplificarmos com transcrições em notação convencional, em contrapartida vibratos são gestos vocais que, ao serem expostos em espectrograma, revelam dados importantes sobre a tipologia deste ornamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho o nosso objetivo foi a comparação gestual das performances vocais de Johnny Alf e Nat King Cole. Investigamos o comportamento vocal dos cantores a partir de três fonogramas de cada cantor e nos três níveis do comportamento vocal descritos por Machado (2012): nível físico (I); nível técnico (II); e nível interpretativo (III).

No Capítulo 1, realizamos uma revisão de literatura acerca das compreensões sobre gestos vocais, detalhando as percepções de cada pesquisador e estabelecendo as variações de entendimento sobre esta temática. Optamos, de acordo com o direcionamento deste estudo, pela definição de Piccolo (2006) como norteadora da nossa pesquisa. Ainda recorrendo a revisões de literatura, caracterizamos algumas tipologias de gestos vocais dando a descrição de recursos mais comuns nos gêneros musicais aqui trabalhados. Ressaltamos que algumas definições precisaram ser avaliadas ou adicionadas ao decorrer do processo analítico neste capítulo. Os gestos vocais são inúmeros e dificilmente seria possível cartografar detalhadamente em uma dissertação de mestrado todos os gestos conhecidos.

Propusemos um esquema de classificação com base no conceito de hierarquia musical (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; SAVAGE et al., 2012; TENZER, 2006), em que sugeri uma organização hierárquico-musical dos níveis de comportamento vocal de Machado (2007;2012). Estes níveis são aqui organizados em: (I) nível físico; (II) nível técnico; e (III) nível interpretativo.

O Capítulo 2 abordou inicialmente a transcrição convencional como ferramenta de análise, desta forma, discutiu-se erros oriundos da análise a partir da escuta e o consequente desvio nas transcrições. Revisamos, a partir de então, textos acerca da acústica musical (CALVO-MANZANO, 1991; HARTMANN, 2013) e acústica da voz cantada (BOZEMAN, 2013; GUSMÃO et al., 2010). A partir destas ferramentas analítica, desenvolvemos nossa metodologia esquematizada por meio daquela que denominamos Análise Vocal Multifaceda (AVM), em que cada fonograma é analisado a partir de três suportes: (I) escuta; (II) transcrição em notação convencional; e (III) análise espectrográfica. Estes procedimentos de análise foram aplicados aos gestos vocais hierarquicamente organizados em níveis do comportamento vocal.

O Capítulo 3 foi destinado aos processos analíticos deste estudo. Retomamos que, ainda durante o Capítulo 2, foram selecionadas as canções e suas respectivas versões: “(I Love you) for sentimental reasons” por Nat King Cole (1946; 1955); “Eu e a brisa” por Johnny Alf (1969; 1997); e “I’ve only myself to blame” por Nat King Cole (1948) e por Johnny Alf (1990). Percebidos durante o processo analítico deste trabalho, os gestos vocais de Johnny Alf e Nat King Cole possuem importantes congruências entre si nos seus três níveis (físico, técnico e interpretativo), porém com variações que conferem a individualidade das experiências e vivências de cada um destes músicos. Os níveis físico e técnico possuem proximidade quase que unânime do comportamento vocal dos dois cantores, como resultante está a suavidade vocal, manutenção de sonoridade graves e aveludadas e proximidade à voz falada. Estes comportamentos vocais se aproximam do que entendemos estar presente no cool jazz e na bossa nova e refletem padrões estéticos da música daquela época.

Compreendemos que estas convergências interpretativas nos direcionam para uma possível estilística do canto jazz daquela época, afinal, Alf representa, no Brasil, a mistura do samba-canção com referências dos diversos estilos de jazz existentes até aquele momento da história e Nat King Cole é um conhecido cantor deste gênero. Obviamente não podemos nem é o intuito do trabalho indicar quais os padrões de vozes no jazz, mas aqui temos o reforço de classificações deste tipo de canto, como é visto no trabalho de Spradling e Binek (2015).

No Capítulo 4, destinado às discussões, relacionamos as teorias descritas aos resultados analíticos. Discutimos as paridades e disparidades entre Alf e Cole nas escolhas gestuais em cada nível do comportamento vocal. Percebemos que há um padrão de comportamento mais claro nos dois primeiros níveis (físico e técnico) no qual a resultante proporciona sonoridades vocais suaves (relacionadas ao modo neutral), predominância extensão vocal próxima a região de fala (M1 e M2) e intensidade sonora próxima ao *mezzo piano*. No nível físico há uma variação em destaque relacionada a coloração vocal que Cole mantém, predominantemente, clara e Alf, escura.

O nível interpretativo é revelador em relação às mudanças de comportamento vocal entre um cantor e o outro. Alguns gestos utilizados por ambos tiveram diferenças no comportamento como é o caso do vibrato, que nas performances de Alf foi mais pontual

e indefinido enquanto, nas interpretações de Cole, foi um gesto vocal com incidência padrão nas finalizações, bem definido e intenso.

Buscamos compreender as variações de comportamento vocal de uma versão para outra de uma mesma canção e percebemos que Johnny Alf desenvolveu, de uma versão para a outra, escolhas gestuais com menos suavidade, excluindo a soproidade e trocando as notas longas com vibratos por finalizações com notas curtas e diretas. A flexibilização rítmica passou a ser empregada de forma constante em sua performance, dando um carácter de independência em relação ao acompanhamento instrumental. Mesmo na melodia da canção Johnny Alf empregou novas notas e fraseados afins de criar perspectivas sonoras para a sua interpretação.

Nat King Cole possui um comportamento mais conservador entre versões de uma mesma canção. Reforçamos que os fonogramas deste cantor possuem um intervalo menor de tempo em relação às versões de Johnny Alf (Nat King Cole faleceu precocemente aos 45 anos de idade). A diminuição da soproidade se tornou evidente, porém, diferentemente de Alf, este gesto vocal não foi excluído definitivamente de sua performance. A flexibilização rítmica passou a ser utilizada de forma mais acentuada da mesma forma que os scoops deram lugar aos portamentos. De forma geral, as características vocais de Cole permaneceram com padrão próximo.

Os gestos vocais trouxeram perspectivas e entendimentos importantes para uma análise comparativa de comportamentos vocais de cantores distintos. O agrupamento destes gestos em níveis proporcionou uma metodologia segmentada em que partimos dos recursos elementares do fazer vocal (localizados no nível físico) até recursos de alta complexidade, como é o caso do nível interpretativo. Imaginamos que esta dissertação, que é uma junção de conceitualizações de importantes estudos sobre o canto popular, seja mais uma pista para novas pesquisas que aprimorarão o nosso campo de estudo e um caminho para o desenvolvimento de mais pedagogias da voz cantada.

Para compreender mais os nossos objetos de estudo buscamos nos aprofundar na historiografia destes cantores, porém, para nossa surpresa, pouco se tem na literatura sobre Alf e Cole, artistas tão importantes para a música popular moderna. Acerca de Nat King Cole, percebemos que o pouco que há escrito está em referências sobre a importância do seu papel como apresentador no “The Nat King Cole Show”. Tanto Alf quanto Cole

possuem citações breves em importantes literaturas sobre a música brasileira ou sobre o jazz.

Um caminho teórico e metodológico complementar a este estudo, que deixamos como sugestão para futuras investigações, é aliar a AVM (Análise Vocal Multifacetada) e a compreensão de gesto vocal (PICCOLO, 2006) mais voltada aos aspectos técnicos da voz ao conceito de gestualidade vocal (ou gesto vocal interpretativo) (LIMA, 2020; MACHADO, 2007, 2012), em que o elo melodia-letra é entendido como crucial para o entendimentos destes gestos, ou seja, um estudo semiótico da voz cantante.

Por fim, além dos aspectos técnico-vocais, este trabalho tem o compromisso de resgatar as obras de Nat King Cole e Johnny Alf. A ausência de estudos acadêmicos sobre ambos os cantores é uma lacuna que precisa ser preenchida pela importância musical que tiveram (e ainda têm) ao desenvolvimento da música popular.

Referências bibliográficas

- ARAKAKE, A. **Conheça Johnny Alf, o artista que influenciou todo mundo na Bossa Nova**. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/johnny-alf-o-artista-que-influenciou-todo-mundo-na-bossa-nova/>>. Acesso em: 21 maio. 2022.
- AROM, S. The question of transcription. In: **African Polyphony and Polyrhythm**. [s.l.] Cambridge University Press, 1991. p. 169–176.
- BARBOSA, R.; KORMAN, C. H. Uma Perspectiva analítica da performance vocal de Johnny Alf em *Eu e a brisa*. In: BORÉM, F.; CASTRO, L. M. DE; CAMPOLINA, E. (Eds.). . **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance nº 6**. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, 2021. p. 95–123.
- BARBOSA, R. V. **Escuta/Escritura: Entre Olho e Ouvido, a Composição**. [s.l.] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- BARSTIES V. LATOSZEK, B. et al. The Acoustic Breathiness Index (ABI): A Multivariate Acoustic Model for Breathiness. **Journal of Voice**, v. 31, n. 4, p. 511.e11-511.e27, 2017.
- BORÉM, F.; CASTRO, L. M. DE; CAMPOLINA, E. **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance nº6**. 6. ed. Belo Horizonte: Minas de Som, 2021.
- BORETZ, B. Experiences with No Names. **Perspectives of New Music**, v. 30, n. 1, p. 272–283, 1992.
- BORGES, S. L. **Laringe**. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/anatomia/files/2014/07/AULA-02.-Laringe.pdf>>. Acesso em: 10 maio. 2022.
- BOZEMAN, K. W. **Practical Vocal Acoustics**. Hillsdale: Vox Musicae, 2013.
- BRITANNICA, T. E. OF E. **Nat King Cole**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Nat-King-Cole>>. Acesso em: 21 maio. 2022.
- BRIXEN, E. B.; SADOLIN, C.; KJELIN, H. **Acoustical characteristics of vocal modes in singing**. Audio Engineering Society. **Anais...**Rome: 2013

CALVO-MANZANO, A. **Acústica Físico-Musical**. Madrid: Real Musical, 1991.

CHASE, G.; NETTL, B. Theory and Method in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 9, n. 2, p. 167, 1965.

DOLL, C. SOME PRACTICAL ISSUES IN THE AESTHETIC ANALYSIS OF POPULAR MUSIC. In: SCOTTO, C.; SMITH, K.; BRACKETT, J. (Eds.). **THE ROUTLEDGE COMPANION TO POPULAR MUSIC ANALYSIS**. New York: Taylor & Francis, 2019. p. 3–14.

ELME, M. M. **As técnicas vocais no canto popular Brasileiro: Processos de aprendizagem informal e formalização do ensino**. [s.l.] Universidade Estadual de Campinas, 2015.

ELME, M. M. **Canto popular brasileiro e técnica: o uso pedagógico do repertório no aperfeiçoamento da voz**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2019.

FERNANDES, A. J. **O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. [s.l.] UNICAMP, 2009.

FERRAZ, S. Apontamentos sobre a Escuta Musical. **Revista Música Hodie**, v. 1, p. 19–23, 2001.

FLUSSER, V. **Gestos**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2014.

FRIEDWALD, W. **Straighten Up and Fly Right: The Life and Music of Nat King Cole**. New York: Oxford University Press, 2020.

FRITZEN, B. et al. Breathiness and insufficient vocal fold closure. **Journal of Phonetics**, v. 14, n. 3–4, p. 549–553, 1986.

GARCIA, M. F. O uso da Análise Espectral no Ensino do Instrumento. **Ii Seminario De Musica, Ciencia E Tecnologia**, v. 1, n. Sao Paulo, 2005.

GOBL, C.; CHASAIDE, A. N. Acoustic characteristics of voice quality. **Speech Communication**, v. 11, n. 4–5, p. 481–490, 1992.

GOMES, M. S. **SAMBA-JAZZ AQUÉM E ALÉM DA BOSSA NOVA: TRÊS ARRANJOS PARA CÉU E MAR DE JOHNNY ALF**. [s.l.] UNICAMP, 2010.

- GREIMAS, A.-J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- GRIDLEY, M. C. **Jazz Styles**. 11^a ed. Edinburgh Gate: Pearson, 2014.
- GROVE, S. G. **A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880)**. [s.l.: s.n.].
- GUSMÃO, C. DE S.; CAMPOS, P. H.; MAIA, M. E. O. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. **Per Musi**, n. 21, p. 43–50, 2010.
- HANAYAMA, E. M. **Voz metálica: estudo das características fisiológicas e acústicas**. [s.l.] USP, 2003.
- HANAYAMA, E. M.; CRUZ, T. ANÁLISE DA EXTENSÃO E TESSITURA VOCAL DO CONTRATENOR. **Revista CEFAC**, v. 6, n. 4, p. 423–428, 2004.
- HARTMANN, W. M. **Principles of Musical Acoustics**. New York: Springer Science, 2013.
- HENRICH, N. **Etude de la source glottique en voix parlée et chantée**. [s.l.] Université Paris 6, 2001.
- HOWARD, D. M. Electrolaryngographically revealed aspects of the voice source in singing. **Logopedics Phoniatrics Vocology**, v. 35, n. 2, p. 81–89, 2010.
- JAMESON, R. J. **Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de jazz standards através da análise de fonogramas**. [s.l.] UNIRIO, 2021.
- JOHNSON, R. B.; HURON, D.; COLLISTER, L. Music and Lyrics Interactions and their Influence on Recognition of Sung Words. **Empirical Musicology Review**, v. 9, n. 1, p. 2–20, 2014.
- KATZ, M. Portamento and the phonograph effect. **Journal of Musicological Research**, v. 25, n. 3–4, p. 211–232, 2006.
- KEATING, P.; GARELLEK, M.; KREIMAN, J. Acoustic properties of different kinds of creaky voice. **ICPhS 2015**, n. 1, p. 2–7, 2015.
- KIMCHI, R. The perception of hierarchical structure. **Oxford Handbook of Perceptual**

Organization, p. 129–149, 2015.

KORMAN, C. H. Paulo Moura's Hepteto and Quarteto: 'Sambajazz' as 'Brazilological popular instrumental improvised music'. **Jazz Research Journal**, v. 10, n. 1–2, p. 153–187, 2016.

KREMER, R. L.; GOMES, M. L. DE C. Eficiência do disfarce em vozes femininas: uma análise da frequência fundamental. **ReVEL**, v. 12, n. 23, p. 28–43, 2014.

LACERDA, E. B. **Detecção de frequência fundamental baseada em mecanismos laríngeos**. [s.l.] Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

LAVIER, J. **The Phonetic Description of Voice Quality**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

LEECH-WILKINSON, D. Portamento e significado musical. **Per Musi**, n. 15, p. 7–25, 2007.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal Music**. London: MIT Press, 1983. v. 7

LIMA, R. A. DE F. **Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.

LIST, G. The Reliability of Transcription. **Ethnomusicology**, v. 18, p. 353–377, 1974.

LOUREIRO, M. A. **A variação do timbre da clarineta na interpretação de frases musicais: análise das variações das amplitudes e frequências dos componentes harmônicos**. XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** Salvador: 1999

MACHADO, R. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Campinas: UNICAMP, 2007.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. São Paulo: USP, 2012.

MAGNAVITA, P. R. Gestologia: breve ensaio sobre uma diferente teoria do gesto. In: **Corpocidade 5**. Salvador: Edufba, 2017. p. 150–172.

MARIZ, J. **Entre a Expressão E a Técnica: a Terminologia Do Professor De Canto**.

[s.l.] UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2013a.

MARIZ, J. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de casom em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo.** [s.l.] UNESP, 2013b.

MARQUÉS GIRBAU, M. et al. Vibrato de la voz cantada. Caracterización acústica y bases fisiológicas. **Revista Médica de la Universidad de Navarra No. 3 - Vol 50**, v. 50, p. 65–72, 2006.

MAZZOLA, G. et al. Elements of a Future Vocal Gesture Theory. In: MAZZOLA, G. et al. (Eds.). **The Topos of Music III.** Cham: Springer Science, 2017. p. 1313–1331.

MCCANN, B. A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964. **Tempo**, v. 14, n. 28, p. 101–122, 2010.

MORELLATO, T. **Análisis interpretativo de la voz en la Bossa Nova.** Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2016.

PACHET, F. Musical Virtuosity and Creativity. In: **Computers and Creativity.** Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2012. p. 115–146.

PEDERSEN, J. **The singing voice: A vibroacoustic problem.** [s.l.] Technical University of Denmark, 2013.

PICCOLO, A. N. O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa. p. 233, 2006a.

PICCOLO, A. N. **O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006b.

PIETROFORTE, A. V. A semiótica da canção: letra, música e performance. **Estudos Semióticos**, v. 17, n. 3, p. 19–41, 20 dez. 2021.

PIGNATARI, D. Semiótica ou teoria dos signos. In: **Informação. Linguagem. Comunicação.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 25–37.

POTTER, J. Beggar at the door: The rise and fall of portamento in singing. **Music and**

Letters, v. 87, n. 4, p. 523–550, 2006.

RIBEIRO, A.; BORÉM, F. Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em *Como nossos pais*, de Belchior. In: BORÉM, F.; CASTRO, L. M. DE (Eds.). . **Diálogos Musicais Na Pós-Graduação. Práticas De Performance**. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, 2017. p. 1–43.

RODRIGUES, J. C. **Johnny Alf: Duas ou três coisas que você não sabe**. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

ROSENBLUM, S. P. The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. **Performance Practice Review**, v. 7, n. 1, p. 33–53, 1994.

ROUBEAU, B.; HENRICH, N.; CASTELLENGO, M. Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited. **Journal of Voice**, v. 23, n. 4, p. 425–438, 2009.

RUSCH, R.; SALLEY, K.; STOVER, C. Capturing the Ineffable: Three transcriptions of a jazz solo by Sonny Rollins. **Music Theory Online**, v. 22, n. 3, p. 1–20, 2016.

RUTH, J. L. **Humming and Singing While Playing in Clarinet Performance: An Evidence Based Method for Performers and Resource for Composers**. [s.l.] Arizona State University, 2019.

SADOLIN, C. **Complete Vocal Technique**. 3rd. ed. Copenhagen, Denmark: CVI Publications, 2012.

SALGADO, A. A. **Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica**. [s.l.] UNICAMP, 2005.

SAVAGE, P. et al. CantoCore: A new cross-cultural song classification scheme. **Analytical Approaches to World Music**, v. 2, n. 1, p. 87–137, 2012.

SCHAEFFER, P. **Treatise on Musical Objects**. Versão tra ed. Oakland: University of California Press, 1966.

SEASHORE, C. E. **Psychology of Music**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1938.

SEDA, D. **Experiencing the Vocal Break as a Pathway to Healing: A**

Phenomenological Investigation on Navigating the Passaggio for Novice Singers.

[s.l.] Sofia University, 2021.

SEEGER, C. Prescriptive and descriptive music-writing. **Musical Quarterly**, v. 44, n. 2, p. 184–195, 1958.

SPRADLING, D.; BINEK, J. Pedagogy for the jazz singer. **Choral Journal**, v. 55, n. 11, p. 6–17, 2015.

SUNDBERG, J. Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato. **StL-QPSR**, v. 35, p. 45–68, 1994.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 2015.

TAGG, P. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **EM PAUTA**, v. 14, n. 23, p. 5–41, 2003.

TATIT, L. **Canção, estúdio e tensividade** Revista USP, 1990.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.

TENZER, M. **Analytical Studies in World Music**. New York: Oxford University Press, 2006.

ULHÔA, M. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana – Revista da Academia Brasileira de Música**, v. 2, p. 48–56, 1999.

ULHÔA, M. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. **VII Congresso da IASPM-AL. Casa de las Américas -Havana, Cuba**, n. 1999, p. 1–9, 2006.

VETRI, J. LO. Essay Somatic Voicework™: The LoVetri Method. **Voice and Speech Review**, v. 6, n. 1, p. 436–442, 2009.

VIEIRA, S.; LIGNELLI, C. Narrativas atitudes e parâmetros do som: A voz e a palavra em uma aproximação pragmática. **Pitágoras 500**, v. 7, n. 2, p. 4, 2018.

VIOLA, I. C. O GESTO VOCAL : a arquitetura de um ato teatral. **Tese de Doutorado**, 2006.

WHITBURN, J. **Top Pop Records 1940-1955**. [s.l.] Record Research, 1975.

WHITBURN, J. **Pop Memories 1890-1954: The History of American Popular Music**. [s.l.] Record Research Inc., 1986.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

ALF, J. Eu e a brisa. In: **Ao vivo na TV Cultura** [1969]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c0CCAltdtkfo>>. Acesso em 20 de jan. de 2023.

ALF, J. Eu e a brisa. In: **Cult Alf** [1997]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTZGcfe6A4w>>. Acesso em 20 de jan. de 2023.

ALF, J. I've only myself to blame. In: **Entrevista a Paulinho da Viola (TV Cultura)** [1990]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTZGcfe6A4w>>. Acesso em 20 de jan. de 2023.

COLE, N. K. (I Love you) for sentimental reasons. In: **Unforgettable** [1946]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TnEtvtnFcgo>>. Acesso em 20 de jan. 2023.

COLE, N. K. (I Love you) for sentimental reasons. In: **Live at Apollo** [1955]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xs8wKxezNn8>>. Acesso em 20 de jan. 2023.

COLE, N. K. I've only myself to blame. In: **The Complete Capitol Recordings** [1948]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fVsntQwjVU0>>. Acesso em 20 de jan. 2023.

ANEXOS

Anexo 1 – Transcrições parciais

Eu e a brisa

Participação de Alf no programa Música Brasileira da TV Cultura em 1969

♩ = 76

Johnny Alf

A

Ah se a ju-ven-tu-de que e-ssa bri-sa can - ta fi-ca-sse a
 8 qui co-mi-go mais um pou - co eu po - de-ri-a es-que- cer a do
 14 - or de ser tão só pra ser um so-nho A-í en
 20 tão quensa - be al-guém che - gas - se bus-can do um son-ho em for-ma de
 25 de - se - jo fe - li - ci - da-de en-tão pra nós
 29 se - ri - a

B

E de- pois que tar - de nos trou - xer a lu - a se o a-mor
 40 chegas-te eu não re - sis - ti ri - a e a ma-dru - ga - da

45

a-ca-len-ta-ri - a a nos-sa paz fi - i - i - i - ca ó bri-sa

52

fi - ca pois tal - vez quem sa - be o i-nes-pe-

56

ra - a - a - do fa-ça u-ma sur - pre - sa e tra-ga al-guém que quei-ra

61

te es - cu - ta - ar e jun-to a mim quei-ra fi -

66

ca - a - ar bem jun - to a mi - i - im

72

— quei - ra fi - ca - a - - ar

Eu e a brisa

Apresentação ao vivo durante a gravação do álbum Cult Alf em 1997

Johnny Alf

♩ = 72

A

se a ju-ven - tu - de que es-sa bri-sa can-ta__ fi-ca-sse a

6

qui__ co-mi-go mais um pou-co eu po-de - ri-a es-que-cer a__dor de

13

ser ser tão tão só pra ser um so-nho e a-í en- tão__

19

quem sa - be al-guém che - ga - sse bus - can -

22

do um so - nho em for - ma de - e de - se - e - jo__

26

fe-li-ci-da-de en-tão pra nós se - ri - i - i - a - a__ e__

B

31

de - pois que a tar-de nos__ trou-xe-sse a lu-

37

a se o a-mor che-ga-sse eu não re-sis-ti-ria__

42

e a ma-dru-ga-da a-ca-len-ta - ri-a__ no - ssa pa - a - az__ fi -

2

48

-ca ó bri-sa fi-ca pois tal- vez quem sa be o i-nes-pe-ra - do fa-ça

55

u - ma sur-pre-sa e tra-ga al- guém que quei-ra te es cu- tar e jun-to a

61

mim jun- to a mim jun- to a mim quei - ra fi- ca - ar bem jun-to a mim a mim

68

que - e - e - eira fi- car

75

Solo de Saxofone

30

105

B

E e e e e e e de- pois que a tar- de nos trou-xe-sse a lu

112

a se o a - mor che- ga - sse eu não não não re - sis- ti - ri - a

117

e a ma-dru- ga- da a- ca- len- ta - ri - a no- ssa paz no- ssa pa- a - az

123

fi- ca ó bri-sa fi- ca pois tal vez tal- vez tal- vez quem sa


130

be- e o i-nes-pe-ra-do fa-ça u- ma sur- pre - sa e tra-ga alguém que quei-ra quei-ra

136

te es- cu- tar jun- to a mim jun- to a mim quei - ra fi - ca - a - ar

142



148



bem jun-to a mim a mim _____ quei - ra _____ fi-ca-

ar _____ ê ê ê ê ê ê ê ê ê

(I Love you) for sentimental reasons

Versão de estúdio do álbum *Unforgettable* de 1946

Nat King Cole

$\text{♩} = 77$

A

I lo-ve you for__ sen-ti-men-tal__ rea - sons__

5

I__ ho-pe you do be - lie-ve me I'll__ gi-ve you my heart

A'

9

I lo-ve you And you a-lo-ne were meant for me__

13

Please gi-ve your lo-ving heart to me and say we'll ne-ver pa-art

B

17

I thin-k of you e - very mor-ning__ dream of you e - very

21

night__ dar-ling I'm ne-ver lo-nely__ Whe-ne-ver you__ are_ in

A

25

sight I lo - ve you for__ sen - ti - men - tal rea - sons__

29

I__ ho-pe you do be-lieve me__ I've gi-ven you my he-art

33 **Solos**

2

41

I lo - ve you for sen - ti - men - tal rea - sons

45

I ho - pe you do be - lieve me I've gi - ven you my he - art

(I Love you) for sentimental reasons

Versão ao vivo *Live at Apollo* de 1955

Nat King Cole

$\text{♩} = 65$

A

1 I lo - ve you for__ sen - ti - men - tal rea - sons__

5 I__ ho - pe you do be - lie - ve me I'll__ gi - ve you my heart

A'

9 I love you And__ you a - lone were meant for me

13 Please gi - ve your lo - ving heart to me and say we'll ne - ver pa - art

B

17 I think of you e - very mor - ning__ dream of you__ e -

21 - very night dar - ling I'm ne - ver lone - ly__ Whe - re - ver__ you are in

A

25 sight I lo - ve you for__ sen - ti - men - tal__ rea - sons.

29 I__ ho pe you do be - lie - ve me I've gi - ven you my heart

33 Solos

2

41

I lo - ve you for_ sen-ti-men-tal rea-sons

45

I_ ho pe you do be-lie-ve me I've gi-ven you my heart

I've only myself to blame

Versão de estúdio do álbum *The Complete Capitol Recordings* de 1948

Nat King Cole

$\text{♩} = 70$ **A**

1 I've on - ly my - self_ to blame. 'Cause we're through I've on-ly my-self to

5 blame What good would it do_ to blame some-one who

8 de - pen - ded on you to be fair? I

10 **A'** should have been glad_ for once_ to have had. A lo-ve I'd no right to

13 claim But I play-ed it smart then you broke my heart and I've

16 on - ly my - self_ to blame what a shame

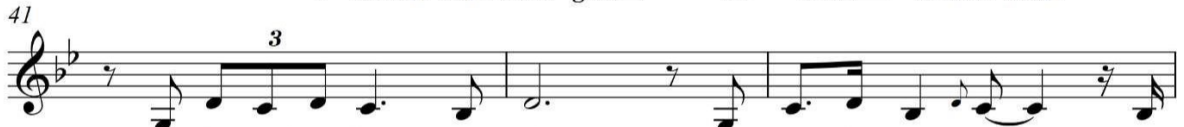
18 I've on - ly my - self to blame

20 Solos de piano e guitarra

2

**A'**

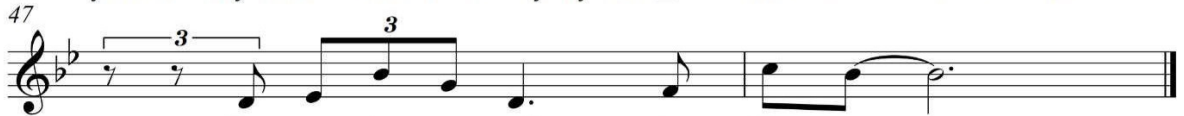
I should have been glad_ for once_ to have had_



A lo-ve I'd no right to claim But I play-ed it smart then



you broke my heart and I've on - ly my - self_ to blame what a sha-me



I've on - ly my - self to bla - me

I've only myself to blame

Em entrevista a Paulinho da Viola (TV Cultura), 1990

Johnny Alf

$\text{♩} = 64$

A

4 I've on-ly my-self to blame 'cause we're tought I've on ly my-self to blame What
good would it do_ to blame some-one who de - pen-ded on you_ to be fair? I

A'

6 should have been glad for once to have had_ A lo-ve I'd no right to claim but
8 you play-ed it smart then you broke my heart and I've on-ly my-self to blame what a shame I've
10 on - ly my - se - elf to bla - - a - me