



A REINVENÇÃO DA VOZ  
IMPROVISACÃO VOCAL BRASILEIRA

Ilessi Souza da Silva

**Link dos áudios  
dos exercícios  
incluídos**

# **A Reinvenção da Voz**

## **Improvisação Vocal Brasileira**

**Ilessi Souza da Silva**

### **REINVENTE SEU CANTO!**

Uma abordagem acessível sobre improvisação vocal, com exercícios musicais inspirados em performances vocais de músicos brasileiros.

Serão explorados:

- Técnica vocal aplicada a improvisação
- Silabação
- Variações rítmicas, melódicas e timbrísticas
- Análise musical
- Interpretação
- Estilística do canto popular brasileiro
- Introdução ao virtuosismo vocal

O link inclui os áudios dos exercícios, em formato de exploração de vocabulário vocal, pergunta-e-resposta, cante-junto e demonstrações de solo pela autora, percorrendo por diversos gêneros e estilos musicais presentes na música popular brasileira.

**A Reinvenção da Voz**  
**Improvisação Vocal Brasileira**

**Ilessi Souza da Silva**

Orientador: Clifford Hill Korman

PROEMUS – UNIRIO

Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil, 2020 - 2022

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b><u>Improvisação vocal no Brasil</u></b> .....	p. 07
<b><u>Agradecimentos</u></b> .....	p. 11
<b><u>O livro</u></b> .....	p. 13

### CAPÍTULO I – **Aquecimento** .....

1.1. <i>Abaluaiê</i> – Consoante nasal bilabial .....	p. 17
1.2. <i>Morreu de sede meu alazão...</i> - Mescla de consoantes nasais .....	p. 19
1.3. <i>Dizem que sou louco...</i> – Vibrante labial .....	p. 21
1.4. <i>Canudos</i> – Consoantes não nasais - oclusivas alveolares e oclusivas velares .....	p. 23
1.5. <i>Kukukaya</i> – Vogais posteriores em stacatto .....	p. 26
1.6. <i>Hello Goodbye</i> – Vogais frontal e /a/ ligadas .....	p. 29

### CAPÍTULO II - **Considerações rítmicas, melódicas e harmônicas - Padrões recorrentes** .....

2.1. Baião .....	p. 32
2.2. Frevo .....	p. 36
2.3. Galope (Para Severo) .....	p. 41
2.4. Samba .....	p. 47

### CAPÍTULO III - **Estilos de improvisação vocal** .....

3.1. <i>Scat singing</i> brasileiro .....	p. 53
a) Lenyando	
b) Cover <i>Triste</i>	
3.2. Cruzos culturais – diálogo da improvisação idiomática com a improvisação livre .....	p. 59
Cover <i>Batmakumba</i>	
3.3. Improvisação livre .....	p. 65
Monsuetiando	

3.4. Contracantos .....	p. 67
<i>Cansei de esperar você</i> - contracantos de Dona Ivone	
3.5. A letra ou a fala como principal condutora .....	p. 70
<i>Esculacho</i> – análise e proposta de estudo	
3.6. Improviso rítmico .....	p. 72
<i>Sebastiana</i> – Improvisos rítmicos de Jackson	
3.7. Silabações e sonoridades percussivas .....	p. 76
a) Cover <i>Cabeça de nego</i>	
b) Cover <i>Luz</i>	
c) Cover <i>O samba da minha terra</i>	
d) Cover <i>Quem vai, quem vem</i>	
3.8. Variações timbrísticas e melódicas .....	p. 91
<i>Taratá</i> – análise e proposta de estudo	
3.9. <i>Scat</i> : Caminhos sonoros não-convencionais .....	p. 92
<i>De-Lírico</i>	
3.10. Instrumentos e voz .....	p.95
Cover <i>Coisa nº10</i>	
3.11. Introdução ao virtuosismo .....	p. 100
a) Cover <i>Menino das Laranjas</i>	
b) Taniando	
c) Cover <i>Yatra-Tá</i>	

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Partitura: <i>Abaluaiê</i> .....	p. 16
Figura 02 – Partitura: <i>Morreu de sede meu alazão</i> .....	p. 18
Figura 03 – Partitura: <i>Dizem que sou louco</i> .....	p. 19
Figura 04 – Partitura: <i>Canudos</i> .....	p. 21
Figura 05 – Partitura: <i>Kukukaya</i> .....	p. 23
Figura 06 – Partitura: <i>Hello Goodbye</i> .....	p. 30
Figura 07 – Partitura: <i>Baião</i> .....	p. 34

Figura 08 – Partitura: Frevo .....	p. 39
Figuras 09 e 10 – Foto de Severo e a autora .....	p. 37
Figura 11 – Partitura: Galope .....	p. 45
Figura 12 – Partitura: Samba .....	p. 50
Figura 13 – Partitura: Lenyando .....	p. 57
Figura 14 – Partitura: Cover <i>Triste</i> .....	p. 58
Figura 15 – Partitura: Cover <i>Batmakumba</i> .....	p. 63
Figura 16 – Partitura: <i>Cansei de esperar você</i> - contracantos de Dona Ivone .....	p. 69
Figura 17 – Partitura: <i>Sebastiana</i> – Improvisos rítmicos de Jackson .....	p. 74
Figura 18 – Exemplo de silabação .....	p. 77
Figura 19 – Partitura: Cover <i>Cabeça de nego</i> .....	p. 80
Figura 20 – Partitura: Cover <i>Luz</i> .....	p. 83
Figura 21 – Partitura: Cover <i>Samba da minha terra</i> .....	p. 86
Figura 22 – Partitura: Cover <i>Quem vai quem vem</i> .....	p. 89
Figura 23 – Partitura: Cover <i>Coisa nº10</i> .....	p. 99
Figura 24 – Partitura: Cover <i>Menino das Laranjas</i> .....	p. 103
Figura 25 – Partitura: Taniando .....	p. 111
Figura 26 – Partitura: Cover <i>Yatra-Tá</i> – análises melódicas e harmônicas .....	p. 116
Figura 27 – Partitura: Cover <i>Yatra-Tá</i> .....	p. 117
Figura 28 – Tabela AFI .....	p. 133
Figura 29 – Foto de feira em Itabuna .....	p. 137
Figura 30 - Frame de vídeo – Feira em Itabuna .....	p. 138
<b>CONCLUSÃO</b> .....	p. 119
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p. 121
<b>LINK DOS ÁUDIOS DOS EXERCÍCIOS</b> .....	p. 124
<b>LISTA DE MÚSICAS, ÁLBUNS e VÍDEOS REFERENCIAIS</b> .....	p. 125

<b>GLOSSÁRIO</b> .....	p. 129
<b>TABELA AFI</b> .....	p. 133
<b>LISTA DE IMPROVISADORES VOCAIS BRASILEIROS</b> .....	p. 134
<b>DEPOIMENTO</b> .....	p. 136
<b>SOBRE A AUTORA</b> .....	p. 139

## INTRODUÇÃO

### Improvisação Vocal no Brasil

Quando me propus a escrever um livro sobre Improvisação Vocal no Brasil sabia que se tratava de um projeto ambicioso e trabalhoso. Isso não só por haver pouquíssimas produções realizadas no Brasil em Língua Portuguesa sobre o tema, mas também porque sei que Improvisação Vocal no Brasil significa muita coisa, dada a diversidade cultural que o Brasil abarca e a dimensão territorial continental que o país tem e o que é apresentado neste livro não esgota o estudo e a experimentação sobre improvisação vocal brasileira.

Decidi, então, fazer um recorte, considerando o período histórico entre os anos 1970 até o tempo presente. Realizei meus estudos tomando como referência principal a MPB, sigla que inicialmente descrevia a chamada *música universitária* feita por uma elite cultural a partir da segunda metade dos anos 1960<sup>1</sup>, mas que com o tempo acabou representando grande parte das obras que não são representadas por um único gênero musical específico, como choro, samba ou bossa nova, e que, no entanto, é constituído por todos eles. Apesar deste trabalho apresentar propostas estilísticas de improvisação sistematizadas pelos diferentes gêneros musicais e pelas performances específicas de diferentes músicos, e focar em determinado grupo de artistas, é importante que se contextualize tal recorte, porque muitas outras coisas foram realizadas na música popular no Brasil neste longo período de tempo.

Este trabalho é resultado da união de toda minha vivência musical como cantora com o meu estudo sobre Improvisação Vocal no Brasil. Este estudo se deu especialmente a partir de 2015, quando voltei da Suécia - país onde vivi por um ano para participar de um intercâmbio entre a UNIRIO e Universidade de Örebro, onde estudei improvisação com Berit Andersson, Nelson Faria e Pia Olby - e decidi realizar o meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música pela UNIRIO. O TCC tem como título “Estilos de Improvisação Vocal no Brasil: Estudo de Caso”. Minha proposta foi realizar uma sistematização de diversos estilos de improvisação vocal presentes na música popular brasileira, extraídos das performances de diversos cantores, cantautores e instrumentistas brasileiros que também

---

<sup>1</sup> LOPES, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003, p. 11.

usam a voz como instrumento. A intenção era, ao contrário do que ouvi dizer muitos músicos e professores de música com os quais eu convivi, confirmar que há, sim, uma tradição de improvisação vocal na música popular brasileira e atestar, com descrição e análise das performances, como os estilos sistematizados apresentam elementos bastante originais.

Para mim, as escalas servem como uma referência importante, mas na prática do improviso, raramente elas são utilizadas absolutamente, ou seja, somente com as notas que fazem parte de uma mesma escala em movimento ascendente e descendente. Por exemplo, uma frase musical dentro de uma sequência de acordes em um baião, quase sempre ascende com uma relação intervalar e descende em outra. Em relação ao conhecimento teórico-musical, estar contextualizado - ainda que intuitivamente, através de um conhecimento adquirido através da audição sistemática - sobre as funções e o território de cada acorde, e dominar os padrões de fraseados rítmicos e melódicos nos improvisos acredito que seja de mais valia. Portanto, quando cito em alguns exercícios que determinadas escalas se aplicam a eles, é apenas como um norte inicial para a familiarização da sonoridade ali trabalhada, mas não para se prender a ela de forma restritiva.

Para quem está esperando deste livro algum tipo de adaptação dos métodos de *scat singing* norte-americano a formas musicais brasileiras ou ao estudo sistematizado de intervalos, escalas e funções harmônicas, quero deixar claro aqui que esta não é a proposta. Isto porque quando me propus a criar um método de Improvisação Vocal Brasileira, ansiei por tomar outras referências para além deste tipo de metodologia, em geral relacionadas ao estudo por meio da escuta, imitação e criação improvisatória. E em especial no que se refere a improvisação vocal, muitas possibilidades a atravessam. Para além do estudo musical mais formal, estudar improvisação implica se permitir uma vivência musical livre. E isso envolve ouvir o máximo de artistas, gêneros, estilos e sonoridades musicais possível, exaustivamente, e experimentar a música ampla, livremente e sem medo. Mesmo não se valendo necessariamente da palavra, o cantar na música popular brasileira traz sempre consigo uma relação íntima com as formas de dizer. Há sempre um processo entoativo por trás da voz que canta<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Sobre o processo entoativo por trás da voz que canta, ler MACHADO, 2012, TATIT, 1994.

Este processo de audição e experimentação me fez constatar uma imensidade de sonoridades que são trazidas também pela tentativa de tradução sonora de pensamentos, sentimentos e emoções; pelo resultado musical das interpretações; por onomatopeias, escatologias e interjeições; pela palavra, tanto por seus significantes, quanto por seus significados, que trazem a música da palavra, e a música da qual a palavra se “veste”<sup>3</sup>; pelo entendimento da voz como corpo e sua historicidade.

Quando pensamos em improviso vocal no formato do *scat singing*<sup>4</sup>, ainda que adaptados ao vocabulário da música brasileira, podemos constatar que não temos tantos cantores no Brasil que dominem essa linguagem tal qual mestres norte-americanos como Ella Fitzgerald ou Bobby McFerrin. Podemos lembrar de alguns nomes de geniais brasileiros que dialogam com esta linguagem, cada qual com suas particularidades estilísticas, como Djavan, Filó Machado e Leny Andrade.

Mas quando ouvimos...

- Elis Regina cantando “Eu hein, Rosa?”, do álbum “Essa Mulher” (1979), e a cada vez que ela fala a frase que dá nome a música, ela faz de um jeito completamente diferente;
- Jackson do Pandeiro cantar e, para além das variações melódicas e do nó rítmico que ele dá nas músicas, reinventar a forma de cantar, realizando uma emissão que traz a naturalidade da sua fala, sem a impostação e portamentos característicos da grande maioria dos compositores de seu tempo; gritando “Wul!” em uma gravação de 1960, do álbum “Sua Majestade - O rei do ritmo - Jackson do Pandeiro”, da música “Coco de improviso”, ou falando desesperadamente “Doutor Delegado!” no final da bem humorada “Falsa patroa”, música do mesmo álbum; fazendo comentários falados como resposta aos refrãos realizados pelo coro, empregando em suas interpretações uma espontaneidade que ia de encontro a formalidade predominante na performance da maioria dos cantores da época que tinham suas vozes em registros fonográficos;

---

<sup>3</sup> Aqui me refiro à sonoridade dos significantes em si, à sonoridade do sentido das palavras e à sonoridade que é trazida pela música para a letra, ainda que esta letra não tenha sentido literal. No caso do improviso com palavras, o movimento melódico muitas vezes é conduzido considerando o conteúdo poético, interferindo em diversos elementos, como por exemplo a prosódia. E muitas vezes a melodia conduz as palavras ou sonoridades silábicas empregadas.

<sup>4</sup> *Scat singing*, termo que advém do *jazz*, é uma técnica de canto que constitui-se em cantar vocalizando tanto sem palavras, quanto com palavras sem sentido e com sílabas. Os cantores de *jazz*, por exemplo, se valem desta técnica, através da qual criam solos instrumentais usando somente a voz.

- Os falatórios, gritos e risos nas rodas de samba, como em “Eu já pedi” ou “Esculacho”, do álbum “O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes” (1985);
- Os versos improvisados e rimados de Aniceto do Império e Candeia em “Maria Madalena da Portela”, do álbum “Luz da Inspiração” (1977);
- Os contracantos de Dona Ivone Lara;
- As vozes esdrúxulas de Rita Lee em “Não vá se perder por aí” ou “2001” no álbum “Mutantes” (1969);
- A harmonização da fala delirante de Hermeto Paschoal em “Just listen (Escuta meu piano)”, do álbum “Slaves Mass” (1977);
- A dobra onomatopaica do improviso sanfona-voz de Sivuca;
- Os portamentos nas vogais arredondadas em notas livres de Milton Nascimento em “Lília”, do álbum “Clube da Esquina” (1972);
- As variações timbrísticas e ressonantais de Clementina de Jesus;
- O xingamento nagô inventado de Monsueto em “A Tonga da Mironga do Kabuletê”, do álbum “Como dizia o poeta... música – nova – Vinícius, Marília Medalha, Toquinho” (1971);
- As originais criações de silabações e sonoridades percussivas de Carlinhos Brown, Cátia de França, João Bosco e Moraes Moreira;
- O diálogo da improvisação idiomática com a improvisação livre de Gilberto Gil em “Bat Macumba”, do álbum “Gilberto Gil ao vivo em Montreux” (1978);
- O virtuosismo técnico e musical e a improvisação livre de Pedro Iaco e Badi Assad;
- Os caminhos sonoros não-convencionais nos scats de Flora Purim e Clarice Assad;
- A amálgama musical de piano e voz, a soltura interpretativa aliada ao profundo domínio técnico e conhecimento musical formal, a gana e a inventividade de Tânia Maria, como em sua interpretação de “Eu fui a Europa”, do álbum “Brazil with my soul” (1978), onde o sentido das palavras revoluciona o resultado sonoro, assim como efeitos melódicos e percussivos traduzem o sentido original de alguns trechos da letra, com rara e bem humorada criatividade...

Tudo isso é improvisação!

Para retratar como entendo este trabalho, recorro à analogia feita em uma importante aula, e de grande contribuição crítica que assisti do filósofo Rafael Haddock Lobo<sup>5</sup>, onde ele menciona Luiz Rufino<sup>6</sup> e seu livro “Pedagogia das Encruzilhas” (2019), no qual ele fala da epistemologia de *Exu* e do título que este orixá ganha, que é *Enugbarijó*: “A boca que tudo come”<sup>7</sup>. Essa boca, segundo Lobo, tem uma importância epistêmico-política, por depois devolver ao mundo o que comeu. Ela regurgita, vomita, mas é desse processo de “comer o outro” que vem o novo, e não de supostos gênios, ideia ocidental de alguém que surge do nada e rompe com tudo, inventando algo muito novo e tirando de si mesmo, e em geral rechaçando o que veio antes. Inspirada em Lobo, sugiro que nos referenciemos nesta concepção *exusiaca* e pensemos no novo como resultante da fome de comer tudo. O que criamos é estabelecido através do que veio antes, do que já está aí. E em se tratando de música brasileira, temos muito a comer, e mais ainda a criar.

Espero que este livro sirva como pontapé inicial para este banquete. Que mais e mais músicos-pesquisadores mergulhem nos mais diversos gêneros musicais e estilos possíveis de improvisação vocal, considerando que só um estilo apresenta um mundo vasto a ser descoberto, e outro maior ainda a ser criado.

### **Agradecimentos**

Para atestar e sistematizar todas essas possibilidades de caminhos estilísticos abertos no Brasil para improvisação vocal, além do estudo sobre diversos artistas e suas performances, eu contei com a colaboração, direta e indireta, de diversos professores e profissionais da música:

- Berit Andersson, minha professora de canto no Brasil, em oficina de jazz na UNIRIO, e na Suécia, em aulas particulares de canto e em grupo, de improvisação, na Universidade de Örebro, na Suécia. Seus ensinamentos sobre Old School Jazz, Modal Jazz e Blues, e o vasto

---

<sup>5</sup> Rafael Haddock Lobo é filósofo e professor universitário. Cursou graduação em Filosofia na UFRJ, mestrado e doutorado em Filosofia na PUC-Rio e pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (com bolsa da FAPESP), no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP (com bolsa do CNPq) e no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ.

<sup>6</sup> Luiz Rufino Rodrigues Júnior é escritor, pedagogo e professor universitário. Doutor em educação pelo PROPED/UERJ (2017), mestre em educação (2013) e graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010).

<sup>7</sup> Esta epistemologia pode dialogar com o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade, mas aqui escolho outra referência, advinda das filosofias africanas. Sobre estas filosofias e o conceito de “racismo científico”, ler LOPES e SIMAS, 2020.

repertório que ela me apresentou que eu não conhecia, me abriram um mundo novo e me enriqueceram muito como cantora.

- Bernardo Ramos, que me deu aulas particulares de harmonia e improvisação, que uniam base musical teórica e prática a reflexões críticas sobre as estruturas estudadas e a música do mundo.

- Cândida Borges, minha professora na UNIRIO, que me introduziu importantes métodos escritos e práticos, como o livro “Scat” de Bob Stoloff, e a prática de *cover*<sup>8</sup> de performances, que ela aprendeu em oficinas práticas de R&B em Nova Iorque. Adotei esta prática para meus estudos regulares e para meu método. Nas aulas de Borges, ela estimulava que realizássemos *cover* de performances que nos apresentassem dificuldades e desafios técnicos e musicais, de preferência em estilos que estivessem fora de nossa zona de conforto. Eu escolhi realizar *covers* de Ella Fitzgerald e o ápice do virtuosismo no *scat*; O.S. Arun e suas ágeis variações microtonais e rítmicas, do canto carnático da música clássica indiana; Paul McCartney e seus drives; Stevie Wonder e seus melismas virtuosos. Bases muito importantes para o estudo que apresento agora.

- Elísio Freitas, com quem estudei improvisação e que trabalha comigo jogando nas 11, como é bem característico dele: produtor musical, instrumentista e professor no “Curso de Improvisação Vocal” que ministramos nós dois, junto com Luciana Oliveira, no CBM RJ, em 2019. Aprendo muito com a inteligência e a musicalidade dele.

- Nelson Faria, meu professor de improvisação na Universidade de Örebro, na Suécia, que contribuiu para a ampliação do meu conhecimento aplicando ao meu canto, técnicas escalares e harmônicas e estimulando o exercício destas em práticas de conjunto.

- Lucas Rocha, violonista, compositor e arranjador gaúcho, que conheci virtualmente durante a quarentena em 2020, e em 2021 pessoalmente, quando realizamos um show juntos no Rio de Janeiro. Neste livro, Lucas foi de fundamental importância e me ajudou muito por, entre outras coisas, realizar a análise do improviso vocal de Gilberto Gil em “Batmakumba” e a transcrição e análise dos improvisos de Filó Machado em “Menino das Laranjas”, Sivuca em “Coisa nº 10” e Tânia Maria em “Yatra Tá”. Em 2022, ministramos um Curso de Improvisação Vocal Brasileira para um público internacional.

---

<sup>8</sup> Pessoa ou grupo de pessoas que imita um artista, cantor ou banda famosa.

O estudo de Fonologia e Fisiologia da Voz também teve profunda importância no desenvolvimento deste método. Luciana Oliveira, parceira de trabalho na Lume Voz e no “Curso de Improvisação Vocal” e minha amiga especial, foi essencial não só para este trabalho, como para o aprofundamento do meu conhecimento de Técnica Vocal e Fisiologia da Voz.

A todos esses profissionais, agradeço imensamente.

Agradeço especialmente a meu orientador Cliff Korman pela dedicação e carinho durante o processo de construção desse livro, produto final de minha atuação como mestranda do PROEMUS - Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais, da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Também agradeço a minha família, meus amigos e a Deus por mais essa conquista em minha vida.

Este livro é um profundo agradecimento a tudo que veio antes na música que tive acesso e que me fez construir este trabalho e o que sou hoje.

## **O livro**

Minha proposta é apresentar um livro que seja primordialmente baseado na escuta, imitação e criação improvisatória referenciada a partir disto.

Este é um livro para todos, mesmo para quem não sabe ou não domina leitura, escrita e análise musical formal.

Optei por esta metodologia de escuta, imitação e criação improvisatória por constatar, com o passar dos anos, que minha principal escola para o estudo do canto e da improvisação vocal foi ouvir e repetir exaustivamente toda música a que tive acesso e, a partir disso, criar.

Os exercícios são todos inspirados em performances de improvisadores brasileiros. O primeiro Capítulo apresentará exercícios de aquecimento vocal, todos descritos com nomes de músicas em que os improvisadores vocais exploram os recursos vocais apontados em cada exercício. O segundo Capítulo apresentará considerações rítmicas, melódicas e harmônicas, sendo transcritos e executados padrões musicais recorrentes presentes nos seguintes gêneros musicais: baião, frevo, galope e samba. O terceiro Capítulo apresentará diferentes estilos de

improvisação vocal extraídos de diversas gravações dos mais variados músicos brasileiros. As gravações referenciais serão indicadas em cada exercício.

Todos os exercícios serão transcritos em partitura e exemplificados em áudio, disponível em link da plataforma YouTube. Haverá uma breve análise musical nos exercícios, focando nos elementos musicais primordiais que cada exercício se propõe a desenvolver. As gravações foram feitas por mim (violão e voz).

As orientações de estudo serão incluídas em cada exercício, o que, em alguns trechos, textualmente pode parecer repetitivo. Escolhi isso para que o aluno não tenha a necessidade de estudar de forma linear, realizando um estudo seguido do outro como na ordem apresentada no livro. Isso facilita o acesso a essas orientações.

Sobre os estudos de cover, os programas Capo, Transcribe ou Super Slow Downer têm recursos para diminuir o andamento da música, mas o recomendável é que se tente não os utilizar e trabalhar a capacidade de “tirar de ouvido” de forma instantânea, sem esse tipo de recurso, ainda que isso exija se ouvir muitas vezes a gravação.

Ao final do livro, será disponibilizado um material adicional de fundamental importância para o estudo profundo e complementar ao estudo proposto neste livro.

Este método, além das fontes textuais indicadas, também usa fontes de transmissão oral que serão indicadas ao longo do livro.

No que diz respeito a silabação, escolhi utilizar a grafia dos fonemas o mais semelhante possível da forma que falamos no português falado no Brasil. Mas há a representação desses fonemas pelo Alfabeto Fonético Internacional - AFI, o que disponibilizo no livro<sup>9</sup>, por considerar uma informação relevante para quem deseja se aprofundar no estudo formal do canto. Em alguns exercícios procurei propositalmente apresentar uma grande variação de fonemas, com a intenção de expandir o vocabulário utilizado nas performances vocais improvisatórias. Esta também é uma proposta deste trabalho: apresentar como a língua portuguesa falada no Brasil apresenta uma imensa diversidade de sonoridades silábicas, herdadas de outras línguas faladas no Brasil, como as centenas de línguas indígenas, ainda vivas em território brasileiro, e as línguas dos povos africanos aqui escravizados, especialmente as de origem banta. Muitas palavras faladas no português brasileiro são originadas dessas

---

<sup>9</sup> Ver Tabela AFI na página 133.

línguas<sup>10</sup>. O escritor e professor Daniel Munduruku<sup>11</sup>, em sua participação na XX Bienal do Livro 2021, na mesa “A nação na língua”<sup>12</sup>, disse que no Brasil na verdade falamos “brasileiro” e não português. O aprofundamento fonológico e etimológico da língua portuguesa falada no Brasil pode servir de grande contribuição para a expansão do vocabulário silábico usado na improvisação vocal.

Este livro é uma celebração da música popular produzida no Brasil! Espero que ele contribua para a manutenção viva de uma das formas de arte mais importantes neste país, a música, e para atestar a originalidade dos caminhos para o canto popular e da improvisação vocal na música popular brasileira. O Brasil tem essa marca de mastigar a música de grande parte do mundo, misturar com suas próprias criações, como, por exemplo, gêneros e estilos originados aqui, e criar algo só nosso. O conteúdo deste livro foi desenvolvido por cantores, cantautores e instrumentistas que também usam a voz como instrumento, todos brasileiros. O banquete já está aí há tempos. Desfrutemos!

---

<sup>10</sup> Para um maior aprofundamento sobre o tema, ler BALKOVA, Kristina; FRANCHETTO, Bruna. *Índio Não Fala Só Tupi - Uma viagem pelas línguas dos povos originários no Brasil*. Editora 7 Letras, 2021. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lexikon; 4ª edição, 2010; GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Memória das palavras indígenas*. Global Editora; 1ª edição, 2015; LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Pallas; revista e atualizada edição, 2006.

<sup>11</sup> Daniel Munduruku é um escritor, professor e militante do movimento indígena brasileiro. Pertence à etnia indígena Munduruku. Graduou-se em filosofia, história e psicologia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL). Fez mestrado e doutorado em educação pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado em linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

<sup>12</sup> Esta mesa ocorreu no dia 11/12/2021 e também contou com a participação de Ailton Krenak, Martinho da Vila e Thiago Thomé.

## CAPÍTULO I - Aquecimento

Estes exercícios propõem aquecimentos inspirados em recursos vocais explorados por cantores e cantautores brasileiros, retirados de obras musicais e de gestualidades vocais do universo da música popular. A ideia é trazer uma vivência mais divertida para o aquecimento, tão importante para a saúde vocal<sup>13</sup>, ao invés de pensarmos nele de forma mecânica, apenas reproduzindo escalas e tríades maiores, e fonemas descontextualizados de uma proposta musical. Minha experiência como aluna e professora de canto fez constatar que a maior parte das aulas de canto (especialmente no Rio de Janeiro, onde tive a maior parte da minha vivência) segue este formato que explora pouco o lado criativo do canto.

Os exercícios ganham o nome ou frases de gravações referenciais e, em cada um deles, encontram-se informações sobre essas gravações. É bom ouvi-las antes de realizar os exercícios. Há também informações sobre técnica vocal<sup>14</sup>, no que se refere ao que é explorado nestes exercícios.

Na parte superior das partituras há, ao lado esquerdo, informações sobre os elementos de técnica vocal, as características interpretativas e o andamento, e ao lado direito, o gênero/estilo musical, e por vezes, uma observação sobre especificidades de grafia, presentes em cada exercício.

Divirtam-se!

---

<sup>13</sup> Sobre a importância fundamental do aquecimento para a saúde vocal, ler MILLER, R. *A Estrutura do Canto*. “O canto saudável”. (1986). É Realizações Editora, 2019, p. 317.

<sup>14</sup> Para um maior aprofundamento sobre técnica vocal, ler MILLER, R. *A Estrutura do Canto*. (1986). É Realizações Editora, 2019.

### 1.1. *Abaluaiê* – Consoante nasal bilabial

Ouçã a gravação e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 01), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. A melodia pode ser transposta para outro tom, no caso das vozes que não comportem essa região. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>15</sup>. A proposta deste exercício é trabalhar ressonância nasal, buscando uma sonoridade de lamento. Procure gerar um som bastante encorpado, com espaço na cavidade oral, descendo a arcada inferior e a língua. Vibratos e glissando são bem-vindos. A escala menor harmônica é aplicável a este exercício.

Gravação referencial: “Cinco Cantos Religiosos: Oração de Mãe Menininha/ Fui pedir as almas santas/ Atraca atraca/ Incelença/ Abaluaiê” (Adaptação: Clementina de Jesus). Faixa 08. Álbum: *Marinheiro só - Clementina de Jesus*. Odeon, 1973.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkDpY1CktLU>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 01 – Partitura: *Abaluaiê*

Consoante nasal bilabial com vibrato e glissando

Partitura completa

Abaluaiê

Lamento

Canto religioso

AD LIBITUM

Exercício I.I

The musical score consists of five staves of vocal notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Mmm' repeated across the staves. The notation includes various musical markings: '8vb' (ottava bassa) and '8v' (ottava alta) are used to indicate pitch bending or glissando. There are also markings for vibrato and glissando. The score is labeled 'AD LIBITUM' and 'Exercício I.I'. The first staff starts with a comma and a semicolon. The second staff starts with a comma and a semicolon. The third staff starts with a comma and a semicolon. The fourth staff starts with a comma and a semicolon. The fifth staff starts with a comma and a semicolon. The score ends with a double bar line.

## 1.2. *Morreu de sede meu alazão...* - Mescla de consoantes nasais

Ouçã a gravação e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 02), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. A melodia pode ser transposta para outro tom, no caso das vozes que não comportem essa região. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>17</sup>. A proposta deste exercício é trabalhar ressonância, mesclando as consoantes nasais. Esse tipo de sonoridade ressonantal e articulatória nos remete aos cantadores sertanejos. Em entrevista a Luciene da Silva<sup>18</sup> (com a contribuição de seu filho, o músico João Sasmana), que viveu em Itabuna, sul da Bahia e conviveu com cantadores em feiras que aconteciam no local, ela me disse que perguntou a eles porque faziam esse tipo de efeito vocal e eles responderam que era para simular a fome e a sede pela seca nas regiões áridas do Brasil<sup>19</sup>. O exercício também explora estalo de língua e palato, com e sem definição de altura, e de mastigação. Procure perceber a vibração do som na região nasal da máscara facial e definir bastante a articulação das consoantes nasais e, ao mesmo tempo, busque uma intenção ligada da aplicação da ressonância na melodia como um todo. Sobre a silabação, uso /nh/ para representar as consoantes nasais alveolares e /m/ para representar as consoantes nasais oclusivas bilabiais sonoras<sup>20</sup>. Foque nas consoantes nasais e não nas vogais. A escala modal mixolídia é aplicável a este exercício.

Gravações referenciais: “Asa Branca” (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira). Faixa 08<sup>21</sup>. “Maria Bethânia” (Caetano Veloso). Faixa 03<sup>22</sup>. Álbum: *Caetano Veloso*. Universal, 1971.

---

<sup>17</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>18</sup> O depoimento na íntegra está em anexo, p. 136 - 138.

<sup>19</sup> Há literatura sobre a música e a voz nordestina e as possíveis influências da cultural moura, indígena ou africana. Como proposta de investigação introdutória, ler: PUCCI, M. Influência da voz indígena na música brasileira. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5-30, jan.-jun. 2016.

<sup>20</sup> Consultar tabela AFI, p. 133.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kU1ijXdFL4Y>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KuYfUEnUDUE>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 02 – Partitura: *Morreu de sede meu alazão...*

Mescla de consoantes nasais Partitura completa \* = com estalos

**Morreu de sede meu alazão...**

Lamento Baião

♩ = 128 Exercício I.II

nh nham nham nham nham nham nh nham nham m nham nham

nh nham nham nh nham nh nham nh nham m nham nham ham nham

nham\* nham\* nham nham nham nham m nham nham nhim nham m nham nham

nham nham nhim nhim nham nham m nham nham\* nham\* nham\* nham\* nham m nham m nham\* m

nham

\* \* \* \* \*

nhim nham nham nhim nham nhim nham nh nham nh nham nh

nh nh nham nham nh nham m nhim m nham nh nham m nhim m nham nham nh nham nh nhim nh nham

nhim nh nham nh nham nham nham m nham nh nh nham nham nham nham nham

Ilessi ©

### 1.3. *Dizem que sou louco...* – Vibrante labial

Neste exercício, a referência para efeito vocal foi o vibrante usado de forma mais livre, em glissando, na gravação referencial citada abaixo. Mas a linha melódica foi inspirada no solo de synth realizado na mesma gravação. Ouça a gravação do exercício e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 03), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. A melodia pode ser transposta para outro tom, no caso das vozes que não comportem essa região. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>23</sup>. A proposta deste exercício é aplicar o vibrante em um contexto musical e estético e não realizado com um intuito estritamente técnico. A escala menor pentatônica é aplicável a este exercício.

Gravação referencial: “Balada do louco” (Arnaldo Baptista – Rita Lee). Faixa 06. Álbum: *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets*. Universal, 1972.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>24</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-Bv\\_IdXWRf4](https://www.youtube.com/watch?v=-Bv_IdXWRf4)>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 03 – Partitura: *Dizem que sou louco...*

Partitura completa

Vibrante labial

Delírio/ humor

♩ = 78

Partitura completa

# Dizem que sou louco...

Balada

Exercício I.III

1

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 78. The piece is titled "Dizem que sou louco..." and is categorized as a "Balada" (Ballad). It is labeled as "Exercício I.III" and "Partitura completa".

The score consists of three staves. The first staff begins with the lyrics "Ih Brr..." and "Brr...". The second staff continues with "Brr..." and "Brr...". The third staff concludes with "Brr..." and a final instruction: "Ruído aleatório ao fim da música" (Random noise at the end of the music).

Chords indicated above the staff are E7(9) and A7. The score includes triplets (marked with "3") and a final measure with a vertical line and the instruction "Ruído aleatório ao fim da música".

#### 1.4. *Canudos* – Consoantes não nasais - oclusivas alveolares e oclusivas velares

Ouçã a gravação do exercício e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 04), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. Você pode seguir modulando pra além do que se apresenta no áudio, considerando o que sua tessitura/extensão vocal comporta. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>25</sup>. A proposta deste exercício é afiar a articulação/dicção, usando consoantes de impacto, com diferentes pontos articulatorios, que geram uma sonoridade bastante percussiva. Recomenda-se por uma questão estilística privilegiar-se o registro de peito, buscando aproximadamente e de forma bem colocada uma sonoridade de fala. A escala modal dórica é aplicável a este exercício.

Gravação referencial: “Canudos” (Edu Lobo - Cacaso). Faixa 04. Álbum: *Camaleão – Edu Lobo*. Universal, 1978.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TyQOcXr-S6U>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 04 – Partitura: *Canudos*

Partitura completa  
**Canudos**

Consoantes não nasais  
oclusivas alveolares e velares

Revolta

Baião

Exercício I.IV

♩ = 122

1

3

5

7

9

11

13

15

17

Gm<sup>6</sup>

A<sup>7</sup>

Dm

Am<sup>6</sup>

B<sup>7</sup>

Em

Bm<sup>6</sup>

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

dum do go doi dum Ta ga da ga do go da

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

Ilessi ©

Partitura completa

2 19  $\text{C}\#7$

dum do go doi dum Ta ga da ga do go da

21  $\text{F}\#m$

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

23

dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu

25  $\text{C}\#m6$

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

27  $\text{D}\#7$

dum do go doi dum Ta ga da ga do go da

29  $\text{G}\#m$

Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go

31

dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu

Detailed description: This is a musical score for a vocal line, titled 'Partitura completa'. It consists of seven staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'dum do go doi dum Ta ga da ga do go da', 'Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go', 'dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu', 'Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go', 'dum do go doi dum Ta ga da ga do go da', 'Tum do go doi dum Ta ga da ga do go dum do go doi dum Ta ga da ga do go', and 'dum do go doi dum Ta ga da ga do go dum de gu dum de gu dum de gu dum de gu'. Chords are indicated above the staves: C#7 (measure 19), F#m (measure 21), C#m6 (measure 25), and D#7 (measure 27). There are also blue square symbols at the end of each staff and a double bar line at the end of the final staff.

### 1.5. *Kukukaya* – Vogais posteriores<sup>27</sup> em stacatto

Ouçã a gravação e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 05), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. A melodia pode ser transposta para outro tom, no caso das vozes que não comportsm essa região. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>28</sup>. A proposta deste exercício é trabalhar o uso das vogais posteriores em *stacatto* com agilidade e até mesmo como percussividade. Procure gerar espaço na cavidade oral, descendo arcada inferior e língua. Uma boa articulação labial, com arredondamento de lábios também é importante. As escalas modais jônica e mixolídia são aplicáveis a este exercício.

Gravação referencial: “Kukukaya” (Cátia de França – Israel Semente - Xangai). Faixa 05. Álbum: *Mutirão da vida - Xangai*. Kuarup, 1984.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ver glossário, página 129.

<sup>28</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qHJqQE0sJig>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 05 – Partitura: *Kukukaya*

Partitura completa

Vogais posteriores em staccato

Vigoroso

Partitura completa

# Kukukaya

Vogal /u/ em todas as notas  
Portamentos

Balada ternária

Exercício I.V

♩ = 168

D D<sup>4</sup> D C<sup>9</sup>

5 G A<sup>7(4)(9)</sup> A<sup>7(9)</sup>

9 D D<sup>4</sup> D C<sup>9</sup>

13 G A<sup>7(4)(9)</sup> A<sup>7(9)</sup>

17 D D<sup>4</sup> D C<sup>9</sup>



Musical staff 17-20: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 17: quarter rest, eighth note G, quarter note A, quarter note B. Measure 18: quarter note C, quarter note D, quarter note E. Measure 19: quarter note F#, quarter note G, quarter note A. Measure 20: quarter note B, quarter note C, quarter note D. Chords: D (measures 17-18), D<sup>4</sup> (measure 18), D (measures 19-20), C<sup>9</sup> (measures 21-24).

21 G A<sup>7(4)(9)</sup> A<sup>7(9)</sup>



Musical staff 21-24: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 21: quarter note G, quarter note A, quarter note B. Measure 22: quarter note C, quarter note D, quarter note E. Measure 23: quarter note F#, quarter note G, quarter note A. Measure 24: quarter note B, quarter note C, quarter note D. Chords: G (measures 21-24), A<sup>7(4)(9)</sup> (measures 21-22), A<sup>7(9)</sup> (measures 23-24).

25 D D<sup>4</sup> D C<sup>9</sup>



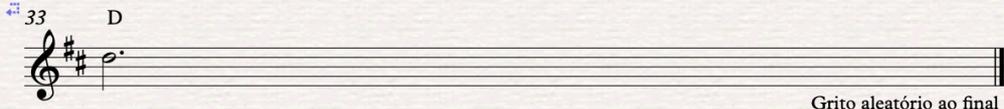
Musical staff 25-28: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 25: quarter rest, eighth note G, quarter note A, quarter note B. Measure 26: quarter note C, quarter note D, quarter note E. Measure 27: quarter note F#, quarter note G, quarter note A. Measure 28: quarter note B, quarter note C, quarter note D. Chords: D (measures 25-28), D<sup>4</sup> (measure 26), D (measures 27-28), C<sup>9</sup> (measures 29-32).

29 G A<sup>7(4)(9)</sup> A<sup>7(9)</sup>



Musical staff 29-32: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 29: quarter rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B. Measure 30: quarter note C, quarter note D, quarter note E. Measure 31: quarter note F#, quarter note G, quarter note A. Measure 32: quarter note B, quarter note C, quarter note D. Chords: G (measures 29-32), A<sup>7(4)(9)</sup> (measures 29-30), A<sup>7(9)</sup> (measures 31-32).

33 D



Musical staff 33: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 33: whole note D. Chord: D (measures 33-34).

Grito aleatório ao final

## 1.6. *Hello Goodbye* – Vogais frontal e /a/<sup>30</sup> ligadas

Ouçã a gravação do exercício e reproduza a linha melódica e efeitos vocais explorados. Para quem sabe ler partitura (ver Figura 06), pode utilizá-la para facilitar na apreensão da melodia. A melodia pode ser transposta para outro tom, no caso das vozes que não comportsm essa região. Posteriormente, procure criar sua própria melodia, utilizando como base o *cante-junto* disponível<sup>31</sup>. A proposta deste exercício é trabalhar notas ligadas com vogais frontal e /a/, com bastante arredondamento interno, que pode ser gerado com abertura do palato mole, descida da língua e arcada inferior e uma articulação labial definida, arredondada. Em alguns pequenos trechos essas vogais são exploradas com stacatto, gerando uma sonoridade percussiva. Recomenda-se por uma questão estilística privilegiar-se o registro de cabeça<sup>32</sup>, buscando um som “limpo”.

Gravação referencial: “Hello, Goodbye” (Lennon - McCartney). Faixa 11. Álbum: *O Planeta Blue na Estrada do Sol – Milton Nascimento*. Sony Music, 1991<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Ver glossário, página 129.

<sup>31</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>32</sup> Ver glossário, página 129.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KbY6vYpjzQ>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 06 – Partitura: *Hello Goodbye*

Partitura completa

Vogais frontal e neutra ligadas

Nobreza

Partitura completa

# Hello, Goodbye

Balada

Exercício I.VI

$\text{♩} = 60$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of five staves of music. The first staff contains the vocal line with lyrics: "i hi a i i". Chords above the staff are F, C, G/B, Am, and Am/C. A "port." (portamento) is indicated over the final notes. The second staff continues the vocal line with lyrics: "i i i i i i i". Chords are G/B, Am/C, G/B, and F7M. The third staff continues with lyrics: "i i i i i a a a a". Chords are Bb6, C, G/B, and Bb6. The fourth staff continues with lyrics: "a a a i i i i i i i i a". Chords are F, C, G/B, and F/A. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. The fifth staff shows a final vocal note "a" with a C chord above it. A green vertical line is drawn between the fourth and fifth staves.

## CAPÍTULO II - Considerações rítmicas, melódicas e harmônicas - Padrões recorrentes

Estes exercícios mostram alguns padrões rítmicos, melódicos e harmônicos recorrentes em determinados gêneros musicais brasileiros.

Em cada gênero serão apresentados comentários sobre algumas características desses padrões. É importante ressaltar que cada gênero tem múltiplas variações, alguns deles tendo diversas formas diferentes, como é o caso do samba. Isso inclusive já foi sistematizado por estudiosos como Nei Lopes, em seu livro “Sambeabá – o samba que não se aprende na escola”<sup>34</sup>, onde ele lista diversas formas de samba urbano: samba-amarrado, samba de partido-alto, samba de quadra, samba de terreiro, entre outras. Mas são poucos trabalhos que apresentam as transcrições musicais destes padrões, gêneros e formas. Seria possível inclusive fazer um livro sobre improvisação em um único gênero e suas variações, e ainda assim ele não seria contemplado por completo.

Todos os improvisos realizados foram inspirados em performances especificadas em cada exercício.

A ideia aqui é fazer um pequeno recorte desses gêneros e apontar as possibilidades estilísticas para eles neste contexto. Os gêneros escolhidos são: Baião, Frevo, Galope e Samba.

Simbora arrasta-pé!

---

<sup>34</sup> LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, Folha Seca, 2003, p. 15 a 22.

## 2.1. Baião

Este é um improviso realizado sobre a harmonia de “Feira de Mangaio”, baião arretado de Sivuca e Glorinha Gadelha. A proposta do exercício é ouvir repetidas vezes a gravação<sup>35</sup> para se familiarizar com a linguagem improvisatória do gênero. Em seguida, aos que sabem ler, podem acompanhar a partitura (ver Figura 07), simultaneamente à audição do áudio.

O exercício foi inspirado na gravação do álbum “Cada um belisca um pouco – Dominginhos, Sivuca & Oswaldinho” (Biscoito Fino, 2003)<sup>36</sup>. Os fraseados e padrões rítmicos e melódicos experimentados no exercício foram inspirados na performance desses três sanfoneiros.

Sobre a silabação, a transcrição presente na partitura é a mais próxima possível da gravação, mas ela deve servir apenas como um guia inicial. A transcrição silábica nos ajuda a sistematizar as possíveis experimentações articulatórias num improviso vocal no baião. Mas o cantor é livre para usá-lo com fluidez e flexibilidade em seu improviso. De todo modo, podemos observar algumas características recorrentes nas silabações utilizadas no exercício:

- Fonemas com função de ligação, por exemplo, consoantes nasais alveolares combinadas com vogais, /non/, /né/ e /nó/ (compassos 1 e 5, minutagem de 00:01 a 00:08) e consoantes alveolares combinadas com vogais, /ro/ (compassos 9 a 12, minutagem de 00:11 a 00:15).

- Fonemas com função de impacto, com resultado percussivo, por exemplo, consoantes velares surdas, /co/ , e sonoras, /go/ , e consoantes alveolares surdas, /ti/, e sonoras /du/ (compassos 9 a 12, minutagem de 00:11 a 00:15), todas combinadas com vogais.

- Fonemas com função onomatopaica, simulando o som da sanfona, por exemplo, consoantes alveopalatais surdas, /tchen/, e sonoras, /dje/, combinadas com vogais (compasso 36, minutagem 00:40), consoantes nasais puras, /n/ (compassos 37 e 38, minutagem 00:41 a 00:43), e semivogais combinadas com consoantes nasais, /uen/ (compasso 22, minutagem 00:25).

---

<sup>35</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>36</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DpPKr69j15M>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Toda a silabação utilizada está afetada por uma tentativa de simulação timbrística da sanfona, o que gera no geral um som mais anasalado e diluído<sup>37</sup>, apesar de percussivo. É importante que o áudio do exercício e a gravação na qual o exercício foi inspirado sejam as principais referências para o estudo.

O fraseado também é influenciado por essa simulação, sendo recomendado o uso de portamentos e glissandos em alguns momentos.

Ritmicamente podemos observar o recorrente uso de semicolcheias com acentuação no primeiro e no quarto tempos (compasso 9 a 12, minutagem de 00:11 a 00:15), síncopes ligadas a quiálteras (compassos 2 e 3, minutagem 00:04 a 00:06), e quiálteras ligadas (compassos 28 a 30, minutagem 00:31 a 00:34). A reprodução de fusas em sequência (compassos 32 a 34, minutagem 00:35 a 00:40) é um padrão rítmico recorrente usado pelos sanfoneiros e o uso deste padrão vocalmente dá um efeito rítmico ágil e virtuosístico. A aplicação da consoante velar /g/ e da consoante nasal /n/ puras, em sequência, possibilita a reprodução deste efeito.

As melodias construídas apresentam características como: notas de passagem (compasso 1, minutagem 00:00); apojatura (compasso 2, minutagem 00:04); cromatismo (compasso 15 e 16, minutagem 00:19 a 00:20); repetições de nota com efeito percussivo (compassos 32 a 34, minutagem 00:35 a 00:40); manutenção de uma mesma nota com diferentes funções em diferentes acordes (compassos 32 a 34, minutagem 00:35 a 00:40); manutenção de um mesmo motivo ou relação intervalar, realizando pequenas variações em decorrência da mudança de acorde (compassos 9 a 12, minutagem de 00:11 a 00:15).

Depois de reproduzir os improvisos gravados, busque criar seu próprio improviso, usando o áudio *cante-junto*.

No mais, é se jogar ao improviso, “só base da chinela, té manhecê dia”!

---

<sup>37</sup> Uso a expressão *diluído* para me referir a uma sonoridade de sílábica com menos destaque e retidão, e mais mistura de sons fonéticos, o que ajuda a, por exemplo, na tentativa de reproduzir o timbre da sanfona, com bastante harmônicos.

Figura 07 – Partitura: Baião

Partitura completa Partitura completa 1

## Baião

Exercício II.I

♩ = 106

0 Am E7 3 / Am 3 3 /

si gon nongon que non non gó ró quen dó dó dó dó ti non né nó

5 E7 / Am 3 3 /

djon no ten guen se guen ten guen se guen ten guen tui a do do do do di

9 E7 / Am /

tchen guen d quen co ro go si gu du ti co ro go sen gu du ti co ro go sen gu du ti co ro go

13 E7 / Am A7(9)

sen go du gu ti gui di gui tin gue se gue ti gon ron gon guin de go ro go za go ta gun quei o ro

17 Dm7(9) G7(9) C7M(9) F7(9)

ro pe po no no da no da gun ti guin de tei on don dei on don don don

21 Bm7(b5) E7 Am A7(9)

dei on don don ió ró ró uen ra ro ran ue ra ro ue

25 Dm7(9) G7(9) C7M(9) F7(9)

ro ro ro ro due o ro ro ro ro du de dan gan dan dan gan di

Ilessi ©

29 Bm7(b5) E7 Am E7

on di o ron ra ã ã num quen a ru ré

Alternar os fonemas /g/ e /n/ em cada fusa até compasso 34 (primeiro ataque com /s/)

33 Am E7 Am

n

36 E7 Am

tchen gue dje gue tchen gue dje gan zin g n g n g n g

38 E7 Am

n g n g n gan ne gan ne he

## 2.2. Frevo

Este é um improviso realizado sobre parte da harmonia de “De noite e de dia”, frevo de Moraes Moreira e Fausto Nilo. A proposta do exercício é ouvir repetidas vezes a gravação<sup>38</sup> para se familiarizar com a linguagem improvisatória do gênero. Em seguida, aos que sabem ler, podem acompanhar a partitura (ver Figura 08), simultaneamente a audição do áudio.

O exercício foi inspirado na gravação do álbum “Acústico – Moraes Moreira” (EMI Records Brasil, 1995)<sup>39</sup>. Os fraseados e padrões rítmicos e melódicos experimentados no exercício foram inspirados nos improvisos de Vittor Santos, no trombone, e de Moraes Moreira, na voz, nesta gravação, além de performances pesquisadas por mim em gravações diversas da Spok Frevo Orquestra.

Sobre a silabação, neste exercício procurei propositalmente variar bastante o vocabulário de fonemas utilizados. A transcrição silábica presente na partitura é a mais próxima possível da gravação, mas ela deve servir apenas como um guia inicial. A transcrição silábica nos ajuda a sistematizar as possíveis experimentações articulatórias num improviso vocal no frevo. Mas o cantor é livre para usá-la com fluidez e flexibilidade em seu improviso. De todo modo, podemos observar algumas características recorrentes nas silabações utilizadas no exercício:

- Fonemas resultantes da combinação de consoantes com ditongos e consoantes nasais, com função onomatopaica, simulando o som do trombone. Por exemplo, /suon/, /nua/, /vuen/ (compassos 1 e 2, minutagem de 00:02 a 00:04).

- Fonemas com função de ligação, por exemplo, consoantes alveolares combinadas com vogais, algumas seguidas de consoante nasal, /ró/ (compassos 2 a 4, minutagem de 00:04 a 00:05), /run/ (compasso 7, minutagem 00:07), /ré/ (compassos 8, 10 e 12, minutagem 00:08 a 00:11), /ran/ (compasso 13, minutagem 00:12); vogais seguidas de consoante nasal, /un/ e /an/ (compassos 14 a 16, minutagem de 00:13 a 00:15), consoante continuante fricativa alveolar sonora, seguida de vogal e consoante nasal, /zan/ (compasso 15, minutagem 00:14)

---

<sup>38</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dykrkl8oWIA>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

- Fonemas com função de impacto, com resultado percussivo, por exemplo, consoantes velares surdas, /c/ e /k/, e sonoras, /g/ (compassos 6 a 12, minutagem de 00:06 a 00:12), e consoantes alveolares surdas, /t/ e /d/ (compassos 33 e 35, minutagem de 00:29 a 00:32), e sonoras /d/ (compassos 5, 6 e 9, minutagem de 00:05 a 00:10), todas combinadas com vogais; consoantes velares sonoras, seguidas de vogais e outra consoante velar sonora, /d/ (compasso 25, minutagem 00:22), ou de consoante velar surda, /c/ (compassos 26 a 31, minutagem de 00:23 a 00:28). Aqui é importante ressaltar o uso de células silábicas, que são usadas para ressaltar um padrão rítmico: /si/ /gui/ /di/ /gui/ /di/, representando a sequência de semicolcheias, assim como em /sa/ /ga/ /c/, sendo que a consoante velar surda /c/ presente no último fonema acentua ainda mais a percussividade da pausa de semicolcheia presente no final da célula

A silabação utilizada está afetada por uma tentativa de simulação timbrística do trombone numa região mais aguda, onde o improvisado está sendo explorado. O resultado é um som mais tónico, anasalado e diluído. Mas há também muita presença de vogais abertas, como /a/ e /ó/, aliadas a consoantes de impacto, o que gera um resultado sonoro mais reto e muita percussividade. É importante que o áudio do exercício e a gravação na qual o exercício foi inspirado sejam as principais referências para o estudo.

O fraseado é influenciado tanto pela simulação do trombone, sendo recomendado o uso de portamentos e glissandos em alguns momentos, quanto pelo canto de Moraes, cujo vocabulário silábico contribui muito para a ressaltar a percussividade dos padrões rítmicos do frevo.

Sobre esses padrões, podemos observar o recorrente uso de quiálteras ligadas à semínima (compasso 1, minutagem 00:02) e à colcheia (compasso 2, minutagem 00:03); duas semicolcheias no último tempo fraco do compasso, seguidas de uma semínima no primeiro tempo forte do compasso seguinte (compassos 2 e 3, minutagem de 00:02 a 00:04); células de duas semicolcheias no tempo fraco, seguidas de uma colcheia no tempo forte (compassos 4 a 6, minutagem de 00:05 a 00:07); sequências de colcheias, sendo a última de um compasso ligada à primeira do seguinte (compassos 6 a 8, minutagem de 00:07 a 00:10); células de semicolcheias, seguidas de pausa de semicolcheia, 3 semicolcheias e uma colcheia no último tempo fraco com compasso ligada a uma semicolcheia no primeiro tempo do compasso

seguinte (compassos 8 a 14, minutagem de 00:09 a 00:15); sequências de colcheias, acentuando as colcheias do tempo fraco (compassos 15 e 16, minutagem de 00:14 a 00:15); frases com 3 compassos com as seguintes características: a) duas células de duas semicolcheias seguidas de uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia/ b) quatro colcheias, com a última ligada a semicolcheia do compasso seguinte/ c) síncope de semicolcheia-colcheia-semicolcheia seguida de semínima (compassos 17 a 23, minutagem de 00:15 a 00:21); duas semicolcheias no tempo fraco, seguidas de uma outra semicolcheia no tempo forte e uma pausa de semicolcheia (compassos 25 a 31, minutagem de 00:22 a 00:28).

As melodias construídas apresentam características como: notas de passagem (compasso 1, minutagem 00:02); apojatura (compasso 2, minutagem 00:03); cromatismo (compassos 3 e 4, minutagem 00:03 a 00:04); repetições de nota com efeito percussivo (compasso 25, minutagem 00:22); manutenção de um mesmo motivo ou relação intervalar, sendo a última nota de cada motivo a tônica (última nota do compasso 8, minutagem 00:09), a terça (última nota do compasso 10, minutagem 00:10), e a quinta (última nota do compasso 12, minutagem 00:12) de uma tríade menor - Neste caso, a tônica e a quinta são as reais do acorde de Dm, sobre o qual a melodia está sendo executada. Já a quinta está sendo executada sobre o acorde de G7, exercendo ali a função de nona -; motivos onde a primeira nota de cada dois compassos é sempre a quinta e tônica do acorde, respectivamente (por exemplo, compassos 25 e 26, minutagem de 00:22 a 00:24). Nos compassos 27 a 30, minutagem de 00:24 a 00:27, há mudança de acorde de um compasso para outro. A tônica de Em7 é executada sobre o acorde de A7, sendo ali a função dela de quinta).

Depois de reproduzir os improvisos gravados, busque criar seu próprio improviso, usando o áudio *cante-junto*.

Daí é só se jogar ao frevo, e cuidar dos joelhos no agacha-levanta dos passos!

Figura 08 – Partitura: Frevo

Partitura Completa

## Frevo

Exercício II.II

♩ = 140

C<sup>6</sup>

3 3

suon nua vuen ba ró ró ta ró ró san gan

5 Dm

dó san gan dó san gan dó dei on có gó run ró só có ré gó ró

9 G<sup>7</sup>

ga có dó gó dó só có ré gun dan có có ró gó ró só có ré gun dan

8<sup>ub</sup>-----|

13 Dm G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> G<sup>7</sup>

có có ró gun ran un dui a zan cain an gan un gan un

17 C<sup>6</sup>

san gan cun din gan pun den ga run cun gué có ron

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> F<sup>6</sup>

sen gó cun din gan cun din gó run ten gó có ron

25 Fm<sup>6</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

si gui di gui dig sa ga dac sa ga

29 Dm G<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup>

dac sa ga dac sa ga dac sa ga dac sa ga dac su

33 F<sup>6</sup> Fm<sup>6</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

ti ra pu ru tui ba zu du vui von ta nan dui ba za ha

Ilessi ©

2

Partitura completa

37 Dm G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

tuei on num nó mó mó gue num da dui a

### 2.3. Galope (Para Severo)

Este é um improviso realizado sobre parte da harmonia de “Ludovina”, galope incendiário de Cátia de França.

A proposta do exercício é ouvir repetidas vezes a gravação<sup>40</sup> para se familiarizar com a linguagem improvisatória do gênero. Em seguida, aos que sabem ler, podem acompanhar a partitura (ver Figura 11), simultaneamente a audição do áudio.

O exercício foi inspirado na gravação do álbum “Estilhaços – Cátia de França” (Sony Music, 1980)<sup>41</sup>. Os fraseados e padrões rítmicos e melódicos experimentados no exercício foram inspirados na performance de Severo, um dos sanfoneiros e compositores de maior importância para a música do Brasil. Eu conheci Severo pessoalmente em 2014, quando ele foi tocar numa festa junina da minha família para substituir um músico que teve um problema e não pode comparecer. Eu não sabia quem ele era. Observei ele muito quieto, mas atento, e me incomodei com o cantor que ficava debochando porque ele quase não falava. Mas algo nele me fez intuir que aquele silêncio era como o de “Lamento Sertanejo” - “Eu quase não falo, eu quase não tenho amigo...” – e que ele tinha muito a dizer. Sentei ao lado dele e comecei a conversar. Num dado momento, ele me disse, ouvindo uma gravação que estava tocando: “sou eu tocando essa sanfona...”. Era uma gravação de Elba Ramalho. Eu arregalei os olhos. Em pouco tempo eu entendi que estava ao lado de um músico que, entre outros nomes importantes da música brasileira, foi o principal sanfoneiro de Jackson do Pandeiro. Um mês depois eu fui para a Suécia, onde morei por um ano e combinei com ele que, quando eu voltasse, a gente gravaria um disco juntos com as músicas dele, mas não deu tempo. Ele faleceu antes de eu voltar. Este exercício é uma homenagem ao Severo.

Sobre a silabação, a transcrição presente na partitura é a mais próxima possível da gravação, mas ela deve servir apenas como um guia inicial. A transcrição silábica nos ajuda a sistematizar as possíveis experimentações articulatórias num improviso vocal no galope. Mas o cantor é livre para usá-lo com fluidez e flexibilidade em seu improviso. De todo modo, podemos observar algumas características recorrentes nas silabações utilizadas no exercício:

---

<sup>40</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>41</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hp5375yvMm8>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

- Fonemas com função de ligação, por exemplo, consoantes nasais alveolares combinadas com vogais seguidas de consoantes nasais, /nan/ e /num/ (compasso 4, minutagem 00:05), e consoantes nasais puras, /n/ (compasso 12: minutagem 00:12), vogais seguidas de consoantes nasais, /an/ (compasso 16, minutagem 00:14).

- Fonemas com consoantes surdas seguidas de consoantes nasais, /sn/ e /kn/. É a consoante nasal que permite empregar altura no fonema de forma mais sutil do que se houvesse a presença de uma vogal. Esse tipo de combinação consonantal tem um grande efeito percussivo.

- Fonemas com função de impacto, com resultado percussivo, por exemplo, consoantes velares surdas, seguidas de vogais e consoantes nasais, /kan/ e /quen/, e consoantes velares sonoras seguidas de vogais e consoantes nasais, /gan/ (compasso 6, minutagem 00:06), /guin/ (compasso 10, minutagem 00:09), /guen/ (compasso 19, minutagem 00:17), consoantes alveolares sonoras, seguidas de vogais, /di/, ou vogais e consoantes nasais /dan/ (compasso 4, minutagem 00:05).

- Fonemas com função onomatopaica, simulando o som da sanfona, por exemplo, consoantes nasais puras, /n/, e semivogais combinadas com consoantes nasais, /ian/ e /iun/ (compassos 34 e 35, minutagem de 00:29 a 00:31).

A silabação utilizada está afetada por uma tentativa de simulação timbrística da sanfona, o que gera no geral um som mais anasalado e diluído, apesar de percussivo. É importante que o áudio do exercício e a gravação na qual o exercício foi inspirado sejam as principais referências para o estudo. Nos dois últimos compassos do exercício, é utilizado um tipo de emissão vocal acentuando o registro de peito pleno, com uma intenção mais falada, tomando como referência o canto intenso de Cátia de França.

O fraseado neste exercício é bem percussivo e picotado, com poucos momentos ligados.

Ritmicamente podemos observar o recorrente uso de motivos com duas semicolcheias seguidas de colcheias, (compassos 3 a 10, minutagem 00:05 a 00:11), células com pausa de colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo do compasso (compassos 23 a 26, minutagem de 00:20 a 00:23). A reprodução de semicolcheias em sequência (compasso 32, minutagem 00:27), cantadas prioritariamente com uma

silabação que combina consoantes surdas com consoante nasal, /sn/ e /kn/, é um padrão rítmico recorrente usado pelos sanfoneiros e o uso deste padrão vocalmente dá um efeito rítmico ágil e virtuosístico.

As melodias construídas apresentam características como: bordadura (compasso 28 e 29, minutagem de 00:24 a 00:26); repetições de nota com efeito percussivo (compasso 37, minutagem 00:32); manutenção de uma mesma nota, mudando apenas a última de cada compasso, em grau conjunto ascendente (compassos 39 a 41, minutagem 00:33 a 00:36); manutenção de um mesmo motivo ou relação intervalar, realizando pequenas variações em decorrência da mudança de acorde, partindo de notas diferentes, com uma intenção ascendente na região explorada do fraseado (compassos 3 a 8, minutagem 00:04 a 00:08), ou utilizando as mesmas notas, só modificando as notas reais que fazem parte do acorde (compassos 23 a 26, minutagem 00:17 a 00:20).

Depois de reproduzir os improvisos gravados, busque criar seu próprio improviso, usando o áudio *cante-junto*.

Aqui, além da transcrição do exercício, apresento duas fotos (ver Figuras 09 e 10) minhas com o Severo.

Pense num galope arretado! É muita animação nesse São João!

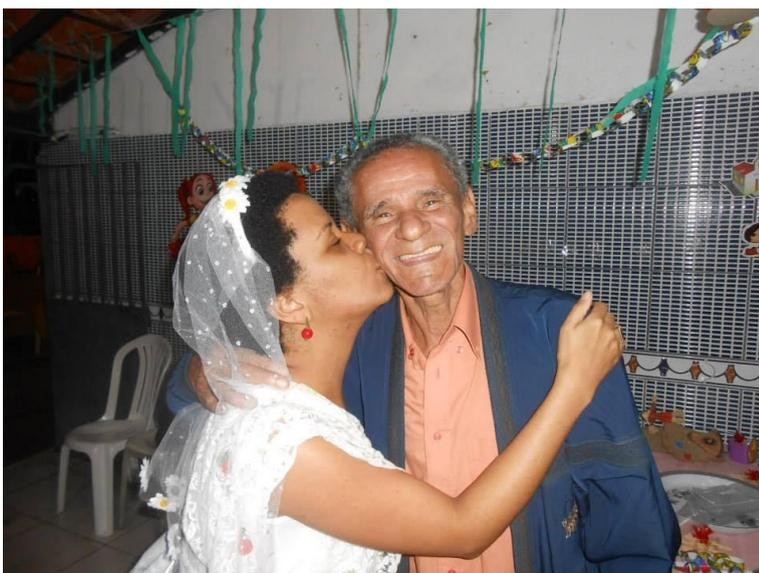


Figura 09: foto de Severo e a autora



Figura 10: foto de Severo e a autora

Figura 11 – Partitura: Galope

Partitura completa Partitura completa 1

## Galope (para Severo)

Exercicio II.III

♩ = 150

Gm C7 Gm C7  
 sn kn di nan dan num

5 Gm C7 Gm 8<sup>bb</sup> Gm F  
 gan sn kn di num gan num dan nan sn kn di num dan num

9 (8)-1 Eb Dm C7 D7 Gm C7  
 dan num gan num guin num dn num dn sn kn din gan gan n

13 Gm C7 Gm Gm F  
 gan sn kn di nan gan n gan ne sn kn di an gan num

17 (8)-1 Eb Dm C7 D7 Gm C7  
 gan num gan num gui an gan num guen sn kn din an gan

21 Gm C7 Gm C7  
 dan sn kn den an gan dan sn kn di an sn kn di dan

25 C7 C7 Gm C7  
 sn kn di nan sn kn di dan sn kn di dan kan nan kan dan quen

29 Gm C7 Gm C7  
 don con den don con den don un gan sn kn re kn de kn dan

33 Gm C7 Gm C7  
 gan kn nan kan ian gn n n iun n num ga num nan nan

Ilessi ©

2  
37

Partitura completa

Gm C7 Gm C7

nan sn kn den gan sn kn den gan sn kn den gue sn kn dan gue

41

sn kn dan gui sn kn den gan gue he he

## 2.4. Samba

Este é um improviso realizado sobre a harmonia de uma das partes de “O samba é meu dom”, sambajazz suingado de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro. A proposta do exercício é ouvir repetidas vezes a gravação<sup>42</sup> para se familiarizar com a linguagem improvisatória do gênero. Em seguida, aos que sabem ler, podem acompanhar a partitura (ver Figura 12), simultaneamente à audição do áudio.

O exercício foi inspirado na gravação do álbum “O som sagrado de Wilson das Neves” (CID, 1996)<sup>43</sup>. Os fraseados e padrões rítmicos e melódicos experimentados no exercício foram inspirados na performance de Wilson das Neves na voz e de Vittor Santos no trombone.

Sobre a silabação, a transcrição presente na partitura é a mais próxima possível da gravação, mas ela deve servir apenas como um guia inicial. A transcrição silábica nos ajuda a sistematizar as possíveis experimentações articulatórias num improviso vocal no samba. Mas o cantor é livre para usá-lo com fluidez e flexibilidade em seu improviso. De todo modo, podemos observar algumas características recorrentes nas silabações utilizadas no exercício:

- Fonemas com função de impacto<sup>44</sup>, com resultado percussivo, por exemplo, consoantes velares surdas, /can/, e consoantes alveolares surdas, /tum/, /tom/, /ten/, /tin/, e sonoras /don/ (compassos 1 a 8, minutagem 00:05 a 00:16), todas seguidas de vogais e consoantes nasais

- Fonemas com função de ligação<sup>45</sup>, por exemplo, consoantes nasais alveolares combinadas com vogais, /no/ (compasso 21, minutagem 00:36), ou com vogais seguidas de consoantes nasais, /num/ (compassos 21 e 24, minutagem 00:36 a 00:41), e consoantes alveolares combinadas com vogais e consoantes nasais, /ron/ (compassos 9 e 11, minutagem 00:17 a 00:22)

- Fonemas com função onomatopaica, simulando o som do trombone, por exemplo, consoante continuante fricativa labiodental sonora, seguida de vogal, /vo/, ou de semivogal,

---

<sup>42</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/LFolFs5CQdc>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>44</sup> Presença de consoantes oclusivas.

<sup>45</sup> Presença de consoantes não-oclusivas ou vogais.

/vui/, consoante continuante fricativa alveolar sonora, seguida de semivogal, /zei/ (compasso 53, minutagem 01:27), vogais seguidas de consoantes nasais, /an/ (compasso 54, minutagem 01:28), consoante oclusiva bilabial surda, seguida de semivogal, /puó/ (compasso 59, 01:35)

A silabação utilizada está afetada por uma tentativa de simulação timbrística do trombone, o que produz no geral um som mais tônico, anasalado e diluído, apesar de percussivo. Há também a influência do timbre vocal de Wilson das Neves. É importante que o áudio do exercício e a gravação na qual o exercício foi inspirado sejam as principais referências para o estudo.

O fraseado também é influenciado por essas referências, sendo recomendado o uso de portamentos e glissandos em alguns momentos.

Ritmicamente podemos observar o recorrente uso de quiáltera ligada à colcheia pontuada e semicolcheia (compasso 2, 00:06), colcheia pontuada e semicolcheia ligada à síncope semicolcheia-colcheia-semicolcheia (compasso 3, 00:07), sequências de quiálteras (compassos 13 a 15, minutagem de 00:24 a 00:29), sequências de semicolcheias (compassos 19 a 22, minutagem de 00:33 a 00:39), sextinas (compasso 35, minutagem de 00:57 a 01:00) – há trecho em que elas aparecem entremeadas por pausas e notas ligadas, como nos compassos 62 a 65, minutagem 01:41 a 01:45 -, síncopes (compassos 41 e 42, minutagem 01:08 a 01:11)

A reprodução de semicolcheias em sequência, em sextina (compasso 35, minutagem 00:58 a 01:00) é um padrão rítmico recorrente usado nos improvisos de sambajazz e o uso deste padrão vocalmente dá um efeito rítmico ágil e virtuosístico. A aplicação da célula de fonemas /zé/ /gon/ /zum/ /zé/ em sequência facilita a reprodução deste efeito.

As melodias construídas apresentam características como: bordaduras (compassos 1 a 3, minutagem de 00:05 a 00:09); apojatura (compasso 11, minutagem 00:21); cromatismo (compasso 15, minutagem de 00:27 a 00:29); repetições de nota com efeito percussivo (compassos 19 a 20, minutagem de 00:33 a 00:36); manutenção de uma mesma nota com diferentes funções em diferentes acordes (compassos 69 e 70, minutagem de 1:51 a 1:53); manutenção de um mesmo motivo ou relação intervalar, realizando pequenas variações em decorrência da mudança de acorde (compassos 29 a 32, minutagem de 00:49 a 00:55); citações da melodia original da música referenciada (compassos 43 a 45, minutagem de 01:11

a 01:15, e 69 e 70, minutagem de 1:51 a 1:53), e de variações melódicas feitas por Wilson das Neves (compassos 70 a 72, minutagem de 1:53 ao final).

Depois de reproduzir os improvisos gravados, busque criar seu próprio improviso usando o áudio *cante-junto*.

Depois é só fechar os olhos e se imaginar no salão de gafeira num sábado à noite, dançando em par, de rosto colado!

Figura 12 – Partitura: Samba

Partitura completa Partitura completa 1

## Samba

Exercício II.IV

♩ = 78

C<sup>7</sup>M<sup>(9)</sup> Cm<sup>6</sup>  
 Tum tom tom tom ten tum tom tum tum tum tin  
 5 Bm<sup>7</sup> Bb<sup>°</sup>  
 tom tom tom ron ten tin don ten can to  
 9 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(<sup>9</sup>)  
 ron di tum tin di tum tin de ron tum tuim  
 13 G<sup>7</sup>(<sup>9</sup>) G<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) C<sup>7</sup>M<sup>(9)</sup>  
 do to ron don don ten do to ió dó dum dé dó don de dó dum dó tó dum ten  
 17 Cm<sup>6</sup> Bm<sup>7</sup>  
 dó dó dó tom ten tum dum don don don don don don don di di di di  
 21 Bb<sup>°</sup> Am<sup>7</sup>  
 que no num que no num te no num tui di tu tu tum qui tu num du tu num  
 25 D<sup>7</sup>(<sup>9</sup>) G<sup>7</sup>(<sup>9</sup>) G<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)  
 tue du du ti don gon de gon te on dó dó dó qn  
 29 C<sup>7</sup>M<sup>(9)</sup>  
 tn dn quin nun nun nun nun nun quen nun nun nun nun ti u  
 31 Cm<sup>6</sup> Bm<sup>7</sup>  
 du du di di ti nun nun nun du du quen on du du ti don dun dun den ten don gun

Ilessi ©

Partitura completa

2  
35  $Bb^{\circ}$  6 Am7

zé gon zum zé gon zum zé gon zum dé gon dum di di tui ron du du du dé du dui u dundun dundundun di

39  $D7^{(9)}$   $G7^{(9)}$   $G7^{(b9)}$

tip tu di du du du un tum don don ten di ti ti

43  $C7M^{(9)}$  3  $Cm^6$  3 3 3 3 3

di tum tan dun quen don don tum tó dun tué dó dun dó tum

47  $Bm7$   $Bb^{\circ}$  3

tum ten tum du di ti di du di tum tu du

51 Am7  $D7^{(9)}$  3 3 3

du dun tui tu du tu ti i ti i dun do vui vo zei an bó dan gan dan dan

55  $G7^{(9)}$   $G7^{(b9)}$   $C7M^{(9)}$  3

dan bó don dan dan dan dan dun di tip tun don dun guen ton tui dan

59  $Cm^6$  3  $Bm7$  6

num ba puó bó tui du ti pu ro ru te ru tué ro ro ri tip ti sé qn tn

63  $Bb^{\circ}$  6 Am7 6 3 3

ti di sé qn tu von dé sé qn tu don dé sé qn v don du dé a do do do da ti di ti

67  $D7^{(9)}$  6  $G^6$  3 3  $D7^{(9)}$

tn dn di di tu iu du du du ti tun quen dn do té un

71  $G7M^{(9)}$  3 3 **rall.**

dun tei o do

### **CAPÍTULO III - Estilos de improvisação vocal**

Este capítulo apresenta diversos estilos de improvisação vocal presentes na música popular brasileira. Estes estilos serão exemplificados através de exercícios inspirados em performances de cantores, cantautores e instrumentistas brasileiros que também usam a voz como instrumento.

As gravações e álbuns referenciados são citados em cada exercício e é de fundamental importância a audição e reprodução vocal das gravações originais, além da feitura dos exercícios. Os exercícios têm formatos diversos: exploração de vocabulário vocal, pergunta-e-resposta, cante-junto, cover e demonstrações de solo.

As análises de cada exercício são focadas nos elementos que caracterizam cada estilo sistematizado neste capítulo. Nos subcapítulos 3.10 e 3.11 (item c) são apresentadas breves análises melódicas e harmônicas de forma pontual, apenas como um norte para um melhor entendimento sobre o contexto musical das músicas. Para quem busca se aprofundar num estudo musical mais formal, recomenda-se a busca de bibliografia e cursos sobre escalas e harmonia.

Este capítulo é uma homenagem aos músicos brasileiros que inventaram caminhos muito originais para o canto e a improvisação vocal brasileiros. A benção! Saravá!

### 3.1. *Scat singing* brasileiro

Aqui apresentamos exercícios referenciados na gravação de “Triste” (Tom Jobim), do álbum “Nós”, de Leny Andrade e César Camargo Mariano (Velas, 1993).

Não há como falar de improvisação vocal na música brasileira e não mencionar Leny Andrade. Seu reconhecimento como cantora e improvisadora é internacional e no Brasil ela criou uma “escola”<sup>46</sup> muito original de improviso, com fraseados, silabações, emissão e sonoridades timbrísticas bem marcantes. Apesar de em seu canto aparecerem diversos estilos de improvisação vocal, Leny se destacou como representante do que aqui chamamos de “*Scat singing* brasileiro”. Apresenta-se o tema principal, em geral com variações rítmicas e melódicas, e em seguida apresenta-se a improvisação vocal, utilizando-se uma silabação que não tem um sentido literal. Esta silabação, no caso do canto de Leny, apresenta fonemas que são sua marca, como mencionei anteriormente. Em pouco tempo de audição dos improvisos de Leny já dá pra perceber a criação de um vocabulário por ela, apresentando sonoridades melódicas, silábicas, timbrísticas e de emissão peculiares.

Neste item do 3º capítulo, apresentamos dois exercícios:

#### a) Lenyando

A proposta deste exercício é que ele seja realizado em três etapas:

- repetição dos quatro padrões de improviso, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, comunicando com as características dele - , usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão<sup>47</sup>.

Abaixo está disponibilizada a partitura deste exercício (ver Figura 13).

Cada padrão de improviso tem as seguintes características:

- 1º padrão - compassos 1 a 4, minutagem de 00:00 a 00:07 – Variação do trecho inicial do tema original.

Melodia caracterizada por notas reais e melódicas. A nota final, dó, aparece como a última nota do segundo compasso, numa semicolcheia ligada a duas mínimas, que aparecem cada

---

<sup>46</sup> No sentido de que a originalidade de seu improviso gerou discípulos ou imitadores, a tornando uma das maiores referências de improvisação vocal no Brasil.

<sup>47</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

uma nos dois compassos seguintes, ligadas. No segundo compasso, a nota dó é a quinta do acorde, e nos terceiro e quarto compassos, ela é a sétima do acorde. Ritmicamente, há a predominância de síncope. Na silabação, fonemas formados por consoantes alveolares surdas seguidas de semivogais, como /tuí/ e /tuá/ ; vogal posterior, /u/; consoantes alveopalatais surda, /tchun/, seguida de vogal e consoante nasal, e sonora, /dja/, seguida de vogal. O timbre e a emissão são inspirados na exploração de Leny tanto de ressonância nasal, quanto de um efeito rouco.

- 2º padrão - compassos 9 a 12, minutagem de 00:15 a 00:21 – Fraseado em quialteras.

As acentuações nos compassos 9 e 10, minutagem de 00:15 a 00:18, caem em notas melódicas, e nos compassos 11 e 12, minutagem de 00:18 a 00:20, em notas que fazem parte do acorde. Na silabação, fonemas formados por consoantes alveolares surdas, como /tuí/, e sonoras, como /duí/, /duei/ e /duê/ seguidas de semivogais; consoantes alveolares sonoras, seguidas de vogal, como /du/ e /dó/, ou de vogal e consoante nasal, como /don/; vogais posterior, /u/ e anterior, /e/. Nos compassos 11 e 12, minutagem de 00:18 a 00:20, a emissão é conduzida para uma região mais grave, explorando um registro de peito mais encorpado, com uma leve elevação da laringe.

- 3º padrão - compassos 17 a 20, minutagem de 00:28 a 00:34 – Sequência de semicolcheias.

Nos dois primeiros compassos, minutagem de 00:00 a 00:03, as semicolcheias são entremeadas por pausas de colcheias, que geram efeitos de contratempo. As acentuações também geram esse efeito. A melodia nestes compassos é formada predominantemente pela tônica, havendo apenas duas variações com a sétima do acorde. A silabação apresenta fonemas com consoante alveopalatal surda pura, /tch/, que simulam o som de percussão; consoante alveolar surda, como /tuan/, seguida de semivogais e consoante nasal; consoantes nasais alveolares e bilabiais, entremeadas por vogal, /nen/, /man/, /nun/ e /nan/. Nos compassos 19 e 20, minutagem 00:31 a 00:34, há uma sequência de intervalos ascendentes de 2ªM, 3ªm, 2ªM, 2ª M, 3ªm, 2ªM, seguida de um intervalo uníssono. Esses intervalos são conduzidos num sentido descendente, explorando o território da escala de blues. O fraseado de todo este padrão é direcionado à nota fá, que nestes dois compassos são grafados com a nota enarmônica mi#, pela contextualização harmônica. Mais uma vez a emissão é conduzida para uma região mais grave, explorando um registro de peito mais encorpado, com uma leve

elevação da laringe. Ritmicamente, há uma sequência ininterrupta de semicolcheia, em geral com acentuação nos impulsos.

4º padrão – compassos 25 a 28, minutagem de 00:41 a 00:47 - Quialteras e *swing*

Aqui os compassos 25 e 26, minutagem de 00:41 a 00:44, apresentam um fraseado quialterado, com melodia explorando as notas do acorde. Os compassos 27 e 28, minutagem de 00:44 a 00:47, apresentam uma sequência de semicolcheias em fraseado *swing*, que implica uma subdivisão ternária, em vez de quaternária. A fonação é bastante soprosa, conduzida para uma região mais aguda, explorando-se um efeito nasal com portamentos no momento do fraseado *swing*. Há maior intensidade interpretativa na condução para a nota mais aguda. Na silabação, fonemas com consoante glotal, como /hei/, seguida de semivogais, e /hi/, seguida de vogal; vogal /a/, vogal anterior, /i/, e consoantes alveolares surdas, /tuí/, e sonoras, /duí/, seguidas de semivogais, /di/, seguidas de vogal, e /d/, pura. Nesses compassos, a melodia também explora notas reais, com um trecho onde predomina a nota sol#, quinta do acorde, bordada seguidas vezes pela nota sol, e caindo em mi#, nota enarmônica de fá, nota que soa como o alvo da frase.

É interessante observar que há a predominância de um efeito nasalizado e ao mesmo tempo rouco no canto de Leny, e que as vogais exploradas por ela raramente são muito abertas e tônicas, o que eu procurei reproduzir no exercício.

#### b) Cover *Triste*

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Leny Andrade na gravação de “Triste” (Tom Jobim), do álbum “Nós”, de Leny Andrade e César Camargo Mariano (Velas, 1993). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais<sup>48</sup>.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Se familiarizar com a gravação: ouvir repetidas vezes.

---

<sup>48</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6BErXSixmyCaolPJ4gOEw3?si=16276a0dccc4562>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar a comunicação do improviso vocal de Leny com o piano de César como, por exemplo, motivos executados por César ao piano são inseridos no improviso de Leny (minutagem 2:04 a 2:13). O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar as citações da melodia original e de frases recorrentes feitas no piano, inseridas no arranjo, no improviso vocal de Leny.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 14) com a transcrição deste improviso, mas o recomendável é usar a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

Figura 13 – Partitura: Lenyando

Partitura completa Partitura completa 1

**Swingada** **Bossa**

## Lenyando

♩ = 72 Exercício III.Ia

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 72 beats per minute. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 marked on the left. Chord markings F7M and C#7M(9) are placed above the staff. The lyrics are written below the notes. A section starting at measure 25 is labeled 'Fraseado Swing' in a box. The score ends with a double bar line at measure 29.

Measures 1-4: Tui u tui du tchun dja tuá tui

Measures 5-8: (Piano accompaniment)

Measures 9-12: Tui du dui u dui u duei e duê don don dó dó duê

Measures 13-16: (Piano accompaniment)

Measures 17-20: Tch tch tuan nen tui man nun nan tui nan um dei um da um da um nan um de um dun de

Measures 21-24: (Piano accompaniment)

Measures 25-28: Hei a d tui — hi dui d tui d tui d tui d di dui i

Measures 29-32: (Piano accompaniment)

Ilessi ©

Figura 14 – Partitura: Cover *Triste*

Partitura completa Partitura completa 1

## Triste

Transcrição improviso Leny Andrade Tom Jobim

Exercício III.Ib

♩ = 75

Chords: F<sup>6</sup>, Db<sup>7</sup>M<sup>(9)</sup>, Bbm<sup>6</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), Gm<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>), Dm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>(#<sup>9</sup>), A<sup>7</sup>M, E<sup>7</sup>(13), A<sup>7</sup>M, D<sup>7</sup>(<sup>9</sup>), Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>(<sup>9</sup>), F<sup>6</sup>, D<sup>6</sup>M<sup>(9)</sup>, Bbm<sup>6</sup>, Am<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), Bb<sup>6</sup>(<sup>9</sup>), Eb<sup>7</sup>(<sup>9</sup>), Am<sup>7</sup>, Ab<sup>o</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), F<sup>6</sup>(<sup>9</sup>), Eb<sup>6</sup>(<sup>9</sup>), Dm<sup>7</sup>(<sup>9</sup>), Eb<sup>7</sup>(4)(<sup>9</sup>), F<sup>7</sup>(<sup>9</sup>)omit<sup>3</sup>, F<sup>6</sup>(<sup>9</sup>).

Ilessi ©

### 3.2. Cruzos culturais – diálogo da improvisação idiomática com a improvisação livre

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Gilberto Gil na gravação “Batmakumba/ Exaltação à Mangueira” (Caetano Veloso – Gilberto Gil/ Aloísio Augusto da Costa - Enéas Brittes Da Silva), do álbum “Gilberto Gil ao vivo em Montreux” (Gegê Produções Artísticas, 1978). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais<sup>49</sup>.

Gilberto Gil é um dos cantatores de maior importância no que se refere à proposição de caminhos originais para a improvisação vocal.

Em seu canto, aparecem múltiplos recursos timbrísticos, silábicos e de mudança de registro. No que se refere aos padrões melódicos, harmônicos e rítmicos, constata-se uma grande liberdade para o cruzamento das mais diversas referências. Todos esses elementos aparecem com uma imensa riqueza de vocabulário, dialogando um sólido embasamento idiomático com um espírito profundamente catártico, que busca caminhos imprevisíveis para sua improvisação.

Apresento aqui uma breve análise do improviso de Gil em “Batmakumba”, realizada com a contribuição do músico Lucas Rocha. No que se refere a silabação utilizada por Gil em suas improvisações vocais, por exemplo, pode-se observar os mais diversos tipos de fonemas, das mais diversas naturezas articulatórias.

Em “Batmakumba”, Gilberto Gil explora um território modal, em C mixolídio, modulando posteriormente para Bb mixolídio (a primeira vez que acontece esta modulação é na minutagem 00:35, retornando para C mixolídio em 01:08). Estas modulações acontecem diversas vezes ao longo da gravação. No momento em que Gil inicia o improviso - onde acontece uma polirritmia se que comunica com padrões rítmicos do candomblé, sobrepondo-se um tempo ímpar ao quaternário -, primeiro só ao violão e depois também com a voz, ele começa a alterar esse território escalar. Partindo da tônica de C, Gil vai realizando caminhos microtonais, usando *bend*<sup>50</sup> ao violão. Quando Gil faz um movimento melódico utilizando as notas fá, lá bemol, sol, si bemol (a partir da minutagem 01:53), ele instaura a

---

<sup>49</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/2StN2mqTZzyihmq1hf6MRa?si=b5e1a3e53b244fbd>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>50</sup> *Bend* é uma técnica utilizada na guitarra, na qual levanta-se ou abaixa-se a corda do instrumento, alterando a afinação das notas.

partir dali um modo menor. É como se ele tivesse feito um acorde de Fm e um acorde de Gm, sendo que o baixo está executando a nota dó, portanto, mudou tudo. É como se ele sugerisse para a banda inteira que a partir daquele momento eles estariam neste modo. Toda a banda recua, permanecendo apenas o baixo elétrico, executando a nota dó, e alguns poucos instrumentos percussivos. Especialmente a partir do início de seu canto (na minutagem 2:08), observa-se a realização de seu improviso em C menor eólio. Interessante observar como Gil começa o improviso vocal puxando a nona e a terça menor, o que reforça a mudança de sonoridade para este modo. Porém, no final do improviso (a partir da minutagem 02:32), Gil usa a nota lá, sexta maior, mudando o modo novamente, realizando o improviso em C dórico.

Já no segundo improviso (a partir da minutagem 07:08), Gil sugere um modo mixolídio com décima primeira aumentada, conhecido como “modo nordestino”. No entanto, ele imprime uma intenção “arabesca” em seu improviso, tanto no que se refere a estrutura escalar, quanto a sonoridade vocal por ele explorada, como, por exemplo, a predominância do uso de trinado. Ali ele explora a escala menor harmônica, como se estivesse fazendo a escala de G menor harmônico, apesar de ele não chegar a fazer a escala completa. Essa sonoridade “arabesca” é caracterizada pela acentuação da quarta aumentada. Mas o modo que ele está usando é o mixolídio com décima primeira aumentada, que é um modo derivado da escala menor harmônica. Gil não usa as escalas árabe ou persa, e sobre essas escalas, vale ressaltar que elas são aproximações que os músicos ocidentais tentam fazer com a sonoridade dos povos persas, árabes, húngaros etc. Este improviso é uma ótima ferramenta de explicação para modos.

Sobre a silabação utilizada, no primeiro improviso há a predominância de fonemas com consoante alveolar sonora, ligada às vogais posteriores /du/, e anteriores, /di/, e com vogais puras /u/ e /i/, com articulação arredondada, gerando uma emissão equilibrada. No segundo improviso, Gil já explora a sonoridade mais tônica e anasalada, variando mais a silabação. Há grande presença de consoantes nasais bilabiais, /ma/, ou alveolares, /ni/, /na/, ligadas a vogais. Mas há também variações surpreendentes de fonemas como, por exemplo, a sequência de fonemas /an/ /di/ /u/ /i/ /ti/ /ri/ /za/ /pa/ /a/, /na/ /ma/, nos compassos de 6 a 9, minutagem 07:19 a 07:25, de natureza articulatórias bastante diversas. A partir do compasso 10, minutagem 07:25 em diante, Gil acentua o uso de trinado, e de uma emissão

tônica e bastante nasal, apontando um cruzo cultural com uma sonoridade vocal “arabesca”. Em dois pontos específicos, há uma mudança de registro intensa da voz de cabeça para voz de peito, mudando-se também o timbre utilizado para uma sonoridade mais falada: nas duas últimas notas do compasso 15, onde há um portamento, na minutagem 07:38 a 07:39, e entre as duas últimas notas dos compassos 19 até o compasso 21, na minutagem 07:47 a 07:50, neste segundo ponto caminhando para uma região mais grave. Outro trecho marcante de mudança de registro para a voz de peito é nas primeiras quatro notas do compasso 13, minutagem entre 07:32 e 07:33, desta vez numa região mais aguda, de passagem. É curioso observar que ele usa o fonema /ha/ no ataque dessa sequência, formado por uma consoante aspirada surda, aliada a vogal /a/, cuja articulação apresenta ampla abertura labial. Importante ressaltar também a aspereza da emissão utilizada nesta sequência de notas, o que os fonemas utilizados ajudam a ativar. No YouTube podemos encontrar um vídeo dessa performance de Gil no Festival de Montreux. É interessante observar que, no primeiro improviso, minutagem de 02:07 a 02:35, Gil improvisa dobrando voz com violão, e no segundo, minutagem de 07:08 a 07:51, Gil para de tocar violão e inicia o improviso vocal como um “chamado”, erguendo os braços e fechando os olhos. Em seguida, ele começa a movimentar os braços de um lado para o outro, no alto, e o corpo. Quando iniciam os trinados, Gil faz um movimento de tremor com as mãos, como se acompanhasse com o corpo a vibração do som. Parece acontecer ali uma intensa relação de corpo e voz, deixando acontecer um fluxo sonoro espontâneo, através de uma improvisação com concentração e, ao mesmo tempo, entrega.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes, primeiro a gravação inteira, depois os trechos dos improvisos vocais. Quanto mais, melhor.

- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar a dobra do improviso vocal de Gil com o seu violão e a comunicação da banda, especialmente a partir do momento de seu improviso (minutagem entre 02:07 e

02:35) em que acontece um *súbito piano* na dinâmica de toda a banda. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Observar a sua interpretação, as acentuações de dinâmica, as variações timbrísticas e de emissão e as transições de registro.

- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 15) com a transcrição deste improviso, mas o recomendável é ter audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

Figura 15 – Partitura: Cover *Batmakumba*

Partitura completa

Minutagem 2:07 a 2:35

Partitura completa

# Batmakumba

1

Gilberto Gil

Exercício III.II

♩ = 98

u du di di du du du di du di di di di di di di

di di di du duduudu di di du du di di dui u du du du i

i i u i i i du di du di di du di di du di di Ê! Ah!

Interjeição

Minutagem 7:08 a 7:51

♩ = 106

Exercício III.II

tu u ra ma ni  
 ni u ni du u du du u tu tu u tu tu tu di u i pe na na an di  
 u i ti ri ri ti u za pa a a na na na a a na ma ma é ra  
 ba a na na na ha na é na ma a na na na na é ra ma a na na na na na na na  
 ha re gue a a ra ma bi pi u u za i i i a na ma a a ra ie la  
 la i a la i a n a n a ha na hum e ne ia un ma ga zin a na un na na i na ha  
 un ma me ie la a i hi e o ro ma ma ma ma ma ma ma

### 3.3. Improvisação livre

Neste exercício, a proposta é a criação de um diálogo e/ou um discurso em uma língua inventada, como uma forma de improvisação livre. A referência para este exercício é a gravação de Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha, da música "A tonga da mironga do kabuletê" (Toquinho - Vinícius de Moraes) com participação especial de Monsueto, do álbum "Como dizia o poeta... Música nova. Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha" (Som Livre, 1971)<sup>51</sup>. Nesta gravação, na minha opinião, Monsueto realizou uma das performances mais livres, bem-humoradas e inusitadas de improvisação vocal livre realizadas na música popular no Brasil.

Monsueto (1924 – 1973) foi um cantor, compositor, instrumentista, pintor e ator brasileiro, natural do Morro do Pinto, Rio de Janeiro. Um dos primeiros artistas multimídia da história do Brasil, Monsueto teve suas composições gravadas por importantes nomes da música popular brasileira, como Alaíde Costa, Caetano Veloso e Milton Nascimento.

Em 1971, Monsueto foi convidado por Vinícius de Moraes e Toquinho para uma participação em "A Tonga da Mironga do Kabuletê". A ideia era que Monsueto emitisse sons ininteligíveis, inventando palavras absurdas que simulassem um xingamento em nagô, como a letra da música diz.

Segundo Pesciotta<sup>52</sup>, o título da canção é uma frase adaptada por Vinícius. A frase é um xingamento nagô que Gesse, esposa de Vinícius na época, havia escutado no mercado central, em Salvador, e ficou fascinada pela sonoridade do xingamento. A frase correta no dialeto africano, é "songa da mironga do kabuletê", com "s". No entanto, como Vinícius impressionou-se mais pela sonoridade do xingamento, do que pelo sentido em si, decidiu substituir o "songa" por "tonga", para dar mais ênfase tonal. Vinícius e Toquinho consideravam insolente o som da expressão, que ecoava como um grande desabafo, e convidaram Monsueto.

---

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ffb7p6X9P9M>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>52</sup> Disponível em: PESCIOTTA, Natália. Atrás da música. "A tonga da mironga do kabuletê - Toda a verdade sobre o melhor xingamento da música nacional". 2015. <http://atrasdamusica.tumblr.com/post/118179457465/a-tonga-da-mironga-do-kabulet%C3%AA> . Acesso em 13.jan.2022.

Pesciotta afirma que o biógrafo José Castello disse que Vinicius brincava: “Te garanto que na Escola Superior de Guerra não tem um milico que saiba falar nagô”. Esta gravação é um exemplo de um modo velado de expressão durante o regime militar. A improvisação vocal realizada por Monsueto tem coerência com o contexto social e político expresso na canção, logo há um norte temático. No entanto, o desenvolvimento desse tema é realizado de forma absolutamente despadronizada, espontânea e imprevisível. Esta performance de Monsueto é um exemplo de como a improvisação vocal livre pode se inserir numa estrutura idiomática de canção popular.

Nesta gravação, Monsueto faz uso de uma emissão em que o uso dos ressonadores apresenta bastante oralidade e projeção, sem definição de consoantes. Além da invenção de palavras, simulando um idioma inexistente, há também a reprodução de frases em português sem a definição de consoantes, mas que com o ritmo, a acentuação e as vogais das palavras, parece possível identificar o sentido subentendido nessas frases. É o que acontece logo na abertura da canção, na primeira frase de Monsueto, que mesmo sem as consoantes, parece claro que ele diz “Senhoras e senhores”, como quem inicia um discurso, o que caracteriza a ironia de seu improviso. Podemos também identificar uma emissão com bastante ar na voz, e a utilização de drive, o que podemos observar na minutagem 03:28.

Aqui está disponibilizado um exercício em áudio<sup>53</sup>. A proposta deste exercício, é que ele seja realizado em três etapas:

- repetição de cada padrão de improviso, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, como quem está discutindo numa língua inventada com a pessoa da voz gravada - , usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão.

Recomenda-se ouvir bastante a improvisação de Monsueto na gravação referencial antes de realizar o exercício.

## Monsuetiando<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

<sup>54</sup> Idem.

### 3.4. Contracantos

Este exercício apresenta improvisos vocais em contracantos, melodias acessórias que servem de acompanhamento a outra melodia principal. Tomaremos como referência a gravação de “Cansei de esperar você” (Dona Ivone Lara - Délcio Carvalho), do álbum “O Mapa da Mina”, do Grupo Fundo de Quintal, com participação especial de Dona Ivone Lara (Som Livre, 1986).<sup>55</sup>

Na gravação, os cantores do grupo cantam a melodia principal e Dona Ivone vai fazendo simultaneamente e pontualmente os contracantos ao longo da canção. Os contracantos de Dona Ivone Lara são uma famosa referência, especialmente no meio do samba, por serem feitos de maneira totalmente intuitiva<sup>56</sup>. Além disso, até o momento de Dona Ivone introduzi-los na interpretação de suas canções, não era um recurso muito comum na interpretação dos sambas.

É notável ao ouvir o canto de Dona Ivone Lara, que este é trabalhado, moldado, diferente da maior parte das pastoras de samba de sua época, que cantavam à sua maneira, sem terem recebido qualquer tipo de orientação vocal. Isto se deve a formação recebida e contexto social vivido por Dona Ivone, especialmente em sua infância.

Sua relação com a composição desde muito cedo também diz muito de seu perfil como improvisadora. Como compositora, foi pioneira: primeira mulher a fazer parte de uma ala de compositores em 1947, no Império Serrano; primeira mulher a compor um samba-enredo em 1965, “Os cinco bailes da história do Rio”. Dona Ivone tinha que pedir nas rodas de samba na Serrinha, favela no Rio de Janeiro, onde morava, para seu primo apresentar seus sambas como sendo dele, para popularizar seus sambas e vencer o preconceito contra as mulheres no meio musical, especialmente do samba.

Toda a ousadia de Dona Ivone reflete-se no seu improviso vocal, que funciona como uma flauta ou outro instrumento de sopro que vai costurando as melodias principais numa roda de choro. Herdeira de uma cultura vinda de redutos da música popular carioca, como a

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QAvAYzI7w4I>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>56</sup> Ler: REIS, Luiz Felipe. “Intuição e sensibilidade”. *Jornal do Brasil*, 12.01.2010. Disponível em: <<http://www.donaivonelara.com.br/textos.php?id=28>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

Escola de Samba Império Serrano, e o Jongo da Serrinha, Dona Ivone Lara é uma das mais importantes referências do improviso e do canto popular brasileiro.

Neste exercício, são disponibilizados um áudio<sup>57</sup> com a reprodução do improviso de Dona Ivone Lara, muito semelhante ao que ela realiza na gravação acima mencionada. Há também a transcrição em partitura (ver Figura 16) deste improviso.

A silabação presente neste exercício não é muito variada, sendo utilizados fonemas com vogal pura, /i/, consoante alveolar seguida de vogal, /la/. A emissão de Dona Ivone é metálica e levemente anasalada, e a sonoridade das vogais das sílabas é arredondada.

Em relação a melodia do improviso de Dona Ivone, ela abre com um arpejo de Bm, utilizando na ponta a nota lá, 7ª do acorde, seguida da nota dó#, 9ª do acorde. Essa consciência harmônica na construção melódica de sua improvisação segue por todo improviso. As figuras rítmicas utilizadas em seu improviso são muito recorrentes das divisões características dos padrões rítmicos de samba. Dona Ivone usa com frequência quiálteras e síncopecs com ligaduras, o que dá fluidez e um caráter coloquial à divisão e ao fraseado.

A proposta deste exercício, é que ele seja realizado em três etapas:

- repetição de cada padrão de improviso, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão.

Recomenda-se ouvir bastante a improvisação de Dona Ivone Lara na gravação referencial antes de realizar o exercício.

---

<sup>57</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

Figura 16 – Partitura: *Cansei de esperar você* - contracantos de Dona Ivone

Partitura completa **Cansei de esperar você** 1  
 Contracantos de Dona Ivone Dona Ivone Lara - Delcio Carvalho

**Dolente** **Samba**  
 Exercício III.IV

♩ = 80

Chords: A, F#7, Bm, E7/B, E7, A, A7M, C#m7(b5), F#7, B7(9), E7, A, F#7, Bm, E7/B, A, A, F°, F#m7, E7/B, A7, Ebm7(b5), D7M, A, F#m7, Bm, E7, A, Em, A7, E7, A.

Lyrics: La la la la la la la la  
 i la la la la i la la la la  
 la la la la la la la la  
 i la la la la  
 la la la la la la la la la la  
 la la la la la la la la

1. E7  
 2. F#7 Bm E7/B A  
 1. Em A7 2. E7 A

Ilessi ©

### 3.5. A letra ou a fala como principal condutora

#### *Esculacho* – análise e proposta de estudo

A riqueza da utilização da letra e/ou da fala como principal condutora da improvisação vocal não está somente na métrica, no padrão ou fraseado rítmico, ou conteúdo poético e literário em si, mas também e muitas vezes, principalmente, na sonoridade dessas palavras e do modo de dizê-las. A inserção de falas, interjeições, risos, gritos, de forma totalmente não planejada pode gerar sons ricos, diferentes e originais.

A gravação de Wilson Moreira e Nei Lopes do samba "Esculacho" (Wilson Moreira – Nei Lopes) é um exemplo dessa possibilidade de improvisação vocal muito presente na música brasileira, especialmente no samba. Esta gravação está presente no álbum "O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes" (EMI-Odeon, 1985)<sup>58</sup>. A atmosfera da gravação é muito semelhante das que ouvimos nas rodas de samba, onde a intervenção vocal de todos os presentes na roda, tocando instrumento ou não, músicos ou não, é livre e faz parte da sonoridade musical característica do samba.

Nesta gravação, o refrão é sempre cantado em coro, formado por vozes masculinas. Os versos são sempre divididos por duas vozes diferentes, e algumas pessoas desse coro fazem intervenções vocais ao longo da gravação.

Logo no início da gravação, ouvimos um acorde de G maior ao violão, seguido de um falatório, com destaque para uma das vozes que diz "Isso é um tremendo esculacho", em que a voz é explorada numa região médio-grave, num recurso vocal semelhante ao drive. Daí a percussão conduz para a execução do samba, junto com o violão. O refrão do samba diz: "Tá um esculacho! Tá um esculacho! Todo mundo querendo dar volta, cumpadi. Sai debaixo!". A letra do samba, de conteúdo bem humorado, em cada verso descreve situações de pessoas enganando outras, "dando volta". O caráter piadista da letra conduz a intensas gargalhadas dos cantores ao fim de cada verso, que tem as mais diversas sonoridades. O primeiro verso diz:

"Pra ir num aniversário  
Fiz um crediário para me vestir

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqnG0cNKBmQ>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Teve tanto SPC

Teve até FBI

Uma beca e uma gravata

Cem quilos de alcatra foi quanto custou

Quando fui dançar a valsa

A linha era falsa e a calça rasgou”

Ouvimos os mais diferentes timbres, e em sambas como esse é muito comum ouvir intervenções de vozes com muita oralidade, parecendo haver muito espaço arredondado na cavidade oral, e muito volume, como a que ouvimos em 02:07, em que alguém grita: "Ih!" Algumas falas têm relação com a letra, que diz no refrão "Tá um esculacho! Todo mundo querendo dar volta, cumpadi! Sai debaixo!" Na minutagem 2:11, após o coro cantar "Tá um esculacho", podemos ouvir alguém dizer "Ora, se tá!"

No geral, as vozes são exploradas prioritariamente no registro de peito, com uma intenção mais falada e pouco uso de ornamentos como vibrato, portamento, entre outros.

A interpretação e o humor interferem no resultado sonoro dessas improvisações, com diferentes formas de emissão. A diversidade de timbres de cada voz chama a atenção nesta gravação, tanto nas intervenções improvisatórias, quanto nas diferentes vozes que cantam os versos. No fim de um dos versos, na minutagem 0:46, o cantor canta a frase "a linha era a falsa e a calça rasgou" abandonando a melodia, meio falando e meio rindo. Até a sonoridade das gargalhadas se destaca, no que se refere ao timbre e até mesmo a extensão das vozes, como na minutagem entre 2:35 e 2:40, quando ao final do verso, um dos cantores dá uma gargalhada muito aguda, com bastante tonicidade e projeção, na voz de cabeça. Um pouco a frente, alguém comenta, com a voz bem projetada: "Não vai me dar volta em ninguém, ô malandro!"

Essa profunda liberdade criativa tem intrínseca ligação com a fala e é uma das principais marcas da improvisação vocal presente em diversas formas de samba, como o partido-alto, apresentado nesta gravação.

Como proposta de estudo:

- Ouça o máximo de álbuns possível da discografia de Wilson Moreira e Nei Lopes, muitas vezes. Quanto mais, melhor. Ouça igualmente a faixa "Esculacho", que tomamos como referência.

- Caso tenha acesso, vá a rodas de sambas, nos mais diversos lugares, procurando observar as intervenções vocais faladas e cantadas, os timbres, os tipos de emissão e ornamentos vocais, os gestos, as danças e a improvisação vocal presentes nestes ambientes.

- À medida que for tomando confiança, se for viável, procure cantar em rodas, ou formar rodas com outros músicos, buscando a experiência de cantar coletivamente, explorando estas características estilísticas e improvisatórias.

- Procure inserir falas nas suas performances vocais de samba, buscando coerência estilística e ao mesmo tempo com total espontaneidade.

### 3.6. Improviso rítmico

Este exercício apresenta um trecho da canção “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti), seguido da reprodução de 3 improvisos vocais realizados por Jackson do Pandeiro sobre esta canção. Tomaremos como referência duas gravações: uma do álbum “Aqui tô eu”, de Jackson do Pandeiro (Philips, 1970/ Universal, 2016)<sup>59</sup>; a outra, do vídeo “Jackson do Pandeiro canta ‘Sebastiana’ TVE 1979”<sup>60</sup>.

Não era “à toa” que Jackson do Pandeiro (1919 - 1982) era conhecido como “O Rei do Ritmo”. Jackson era famoso por ser um dos maiores improvisadores vocais no que se refere a sua rica variação de divisões rítmicas. É impressionante o domínio e a imensa diversidade rítmica de seus improvisos. Seu primeiro instrumento foi o pandeiro, dado por sua mãe, que era cantadora de coco. Muito de seu fraseado rítmico no canto vem da relação de Jackson com o instrumento. No entanto, para além do improviso rítmico, Jackson é um dos maiores mestres do canto brasileiro e explorou muitos recursos vocais com uma estética muito moderna para o seu tempo e diferente do que os cantores mais reconhecidos nacionalmente, especialmente os do eixo Rio-São Paulo, como Orlando Silva e Dick Farney, faziam na época. Jackson também utilizava muitas variações melódicas, mudanças de registro com desenvoltura (mudança de oitava, do agudo para o grave, por exemplo, era um recurso que ele usava muito, como podemos ver no compasso 22, minutagem 0:25 do exercício), utilização de fala, gritos e

---

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=700OtBd1P1A>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjyYJ6BniS0>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

interjeições, tudo de uma maneira muito coloquial, natural, coerente com a cultura de seu lugar de origem, a Paraíba. Jackson foi um dos reinventores do canto popular brasileiro e influenciou muitos cantores do seu tempo e que vieram depois.

Uma das gravações mais famosas de Jackson no que se refere a divisão rítmica, é a de "Sebastiana" (Rosil Cavalcanti).

Comparando a melodia original com os improvisos de Jackson, podemos notar que, em seu improviso, Jackson realiza um deslocamento da melodia, adiando o início da frase e realocando seus tempos fortes. O início da frase seguinte "e pulava que só uma guariba" se dá exatamente no mesmo lugar que o da melodia original, diferenciando apenas algumas variações melódicas.

Nas gravações acima citadas, podemos observar outras características do canto de Jackson: emissão bastante nasal, uso de gírias e expressões nordestinas, variações melódicas, apuro técnico (cuidado com início e finalização de frase), afinação impecável, ausência de impostação e vibratos acentuados.

Em "Sebastiana", os padrões rítmicos mais presentes são síncope, colcheias seguidas de duas semicolcheias, sequências de semicolcheias, com a presença de contratempos e ligação de semicolcheias em tempo fraco a semicolcheias no tempo forte.

Neste exercício, é disponibilizado um áudio<sup>61</sup> com a reprodução dos improvisos de Jackson, muito semelhantes aos que ele realiza nas gravações acima mencionadas. Há também a transcrição em partitura (ver Figura 17) destes improvisos.

A proposta deste exercício é que ele seja realizado em três etapas:

- repetição de cada padrão de improviso, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão.

Recomenda-se ouvir bastante a improvisação de Jackson do Pandeiro nas gravações referenciais antes de realizar o exercício, observando os recursos musicais e vocais que ele usa, como improvisos rítmicos e melódicas, envolvendo, por exemplo, deslocamento do local de

---

<sup>61</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

início de uma frase musical e mudança de oitava, intervenções de fala, vibratos, entre outros recursos.

Figura 17 – Partitura: *Sebastiana* – Improvisos rítmicos de Jackson

Partitura completa

Partitura completa

## Sebastiana

Rosil Cavalcanti

Coco

Exercício III.VI

Humor

$\text{♩} = 100$

Con -vi -dei a co -ma -di Se -bas -ti -a -na pra dan -çar e xa -xar na Pa - ra -í -ba

E -la ve jo com u -ma dan -ça di -fe -ren -te e pu -la -va que só u -ma gua -ri -ba

Eu con - vi - dei a co - ma - di Se - bas - ti - a - na pra dan - çar e xa - xar na Pa - ra - í - ba

í - ba E - la ve jo com u - ma dan - ça di - fe - ren - te e pu - la - va que só u - ma gua - ri - ba

Con - vi - dei a co - ma - di Se - bas - ti - a - na pra dan - çar e xa -

xar na Pa - ra - í - ba E - la ve jo com u - ma dan - ça di - fe - ren - te e pu - la - va que só u - ma gua - ri - ba

Ilessi ©

Partitura completa

2

41 C G<sup>7(9)</sup>

45 C G<sup>7(9)</sup>

49 C G<sup>7(9)</sup>

53 C G<sup>7(9)</sup>

57 C G<sup>7(9)</sup>

61 C G<sup>7(9)</sup>

Con - vi - dei Se - bas - ti - a - na pra dan - çar e xa - xar na Pa - ra - i - ba E - la ve io com u - ma dan - ça di - fe - ren - te e pu - la - va que só u - ma gua - ri - ba

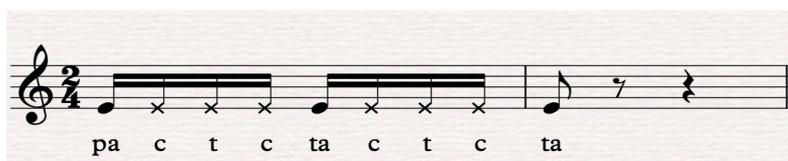
### 3.7. Silabações e sonoridades percussivas

Aqui apresentamos exercícios baseados em performances de quatro cantatores brasileiros: João Bosco, Djavan, Moraes Moreira e Cátia de França. A proposta é realizar um cover dessas performances, tomando como principal objetivo a absorção de vocabulário silábico. Mas recomenda-se aproveitar para realizar o cover o mais fiel possível à performance original, tentando reproduzir o timbre, o tipo de emissão, os ornamentos e a intenção interpretativa. A imitação é uma das formas mais potentes de estudo, por mais que isso pareça contraditório no que se refere a improvisação. Mas especialmente no que se refere a improvisação idiomática, a imitação nos ajuda não só a identificar padrões estilísticos tanto nos diferentes gêneros musicais, quanto nas performances de cada artista, como também a acessar determinados recursos vocais e sonoros que muitas vezes não exploramos. Cria-se dessa forma uma espécie de “banco de dados” sonoro, que quanto mais artistas imitamos, mais o ampliamos. E a partir daí vamos construindo o nosso caminho para uma identidade vocal rica e ímpar.

É importante ressaltar a riqueza sonora presente na língua portuguesa falada no Brasil, que tem a influência de várias outras, especialmente as de origem banta e as centenas de línguas indígenas ainda vivas, faladas no Brasil. Alguns padrões silábicos muito comumente presente nas vocalizações sem letra ou nos improvisos realizados no Brasil, como “laraiá”, “ererê”, “lelelé”, “ô ô ô” são muito bem-vindos, especialmente em determinados gêneros onde eles constituem uma marca, como, por exemplo, o “lalaiá”, muito usado nos coros de samba.

No entanto, existe uma imensidade de outros fonemas presentes na língua portuguesa falada no Brasil, que podem trazer uma diversidade sonora muito maior ao canto, especialmente ao improviso vocal. Alguns músicos brasileiros foram fundo na exploração desses fonemas, não só criando uma identidade própria de silabação vocal, como abrindo novos caminhos para um vocabulário silábico muito diversificado e muito mais coerente em relação a sonoridade da música popular brasileira. Por exemplo, em fraseados de samba, podemos realizar o emprego de fonemas com consoantes velares ou alveolares surdas puras, mesclados com fonemas com consoantes bilabiais ou alveolares surdas, seguidas de vogais, como no exemplo abaixo:

Figura 18 – Exemplo de silabação



O uso desse tipo de fonema acentua a percussividade deste fraseado, mais do que se, ao lugar desses fonemas, utilizássemos uma sequência de fonemas com consoantes alveolares de ligação, seguidas de vogais, como /la/, empregando altura definida em todas as semicolcheias.

Este é um exemplo simples de como o uso criativo e consciente dos fonemas, no que se refere à natureza de articulação deles e a sua relação com a estilística do canto, pode gerar um conteúdo muito rico e original para a silabação na música popular brasileira. Os exemplos abaixo apontam caminhos muito valiosos para isto.

a) Cover *Cabeça de nego*

O mineiro João Bosco é um dos nomes mais importantes no que se refere à criação de um estilo de silabação e fraseado na improvisação vocal no Brasil. João tem grande influência da música africana, tanto em relação à estrutura quanto em relação à sonoridade de dialetos africanos como o Yorubá, o Umbundo, o Quibundo etc. Essa sonoridade é trazida para as silabações criadas por João, misturadas com os fonemas e sílabas da língua portuguesa. A gravação da música "Cabeça de nego" (João Bosco) mostra um improviso previamente estruturado, ou seja, um improviso que vai sendo desenvolvido, elaborado e se transforma em composição com variações a cada performance, como em geral é o improviso de João Bosco. Acompanhado por seu próprio violão e pelo baixo elétrico de Nico Assumpção, o improviso vocal de João permeia uma base harmônica com uso de *licks*, linhas de baixo, ostinatos, *slaps*, entre outros recursos que geram um resultado sonoro bem percussivo. O curioso neste improviso é como João utiliza palavras existentes na nossa língua, incluindo nomes próprios, como se fossem palavras de algum dialeto africano. A letra, que faz referências a nomes e manifestações culturais brasileiras de matriz africana, começa assim: "Cacurucaia<sup>62</sup> eu tô/

<sup>62</sup> Cacurucaia ou Cacurucai: Termo muito usado nos terreiros de umbanda para designar a pessoa (encarnada ou desencarnada) muito idosa. Disponível em: <http://umbandaestudo.blogspot.com.br/2008/08/alguns-termos-que-utilizamos.html> Acesso em 15.01.2022

perrengando tô/ de Aniceto é o jongo". Alguns fonemas combinados são próprios da nossa língua, como a sílaba /pé/ da palavra "perrengando", que tem o som de /é/ aberto. Esse som não existe, por exemplo, no dialeto africano Yorubá. No entanto, muitas dessas palavras existentes na nossa língua são originárias de dialetos africanos. É notável a percussividade desses fonemas, com uma sonoridade que interrompe o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, como as consoantes bilabiais /p/ e /b/, as alveolares, como /t/ e /d/, e as velares, como /k/ e /g/. Observa-se também algumas interjeições próprias da língua inglesa, como "yeah", o que mostra o "caldeirão cultural" presente na sonoridade silábica construída por João Bosco.

João também usa palavras não existentes em nenhuma língua, mas que parecem ter uma sonoridade afro-brasileira, como podemos observar na minutagem entre 00:59 e 01:53: "catá zumbangu lalá/ catá zumbangu lelê/ catá zumbangu lili/ c pa c pa yeah". Nesta frase podemos ver bastante presentes consoantes nasais como /m/ e /n/, e fricativas, como /z/, assim como na frase entre 02:12 e 02:21: "ô zimba gubagubagu ô zimbagum bom/ ô zimba gubagubagu um zimbagum/ yeah".

Em seguida, em 02:24, João Bosco canta a frase: "ô João da Baiana, ô João da Baiana, ô João da Baiana, ô Candeia". João usa de maneira muito percussiva em seu fraseado os nomes de dois grandes representantes do samba e da cultura negra no Brasil: João da Baiana e Candeia (assim como Aniceto do Império, citado na primeira frase da canção). No final da frase, na palavra "Candeia", João usa um recurso de emissão no registro de "fry", em tessitura grave. Ao longo da canção, João usa recursos de variação de emissão, mas com muita abertura da cavidade oral e arredondamento das formas das sílabas, para afetar propositadamente a dicção das palavras, gerando uma sensação de que são palavras de outra língua.

Na minutagem entre 04:18 e 04:31, João cria um ostinato vocal, a capella, reproduzindo células rítmicas com uma sonoridade de emissão e de sílabas que remetem à bateria ou a um instrumento de percussão. Em seguida, na conclusão de seu improviso, ele faz citação de três temas gravados por Clementina de Jesus, com uma sonoridade semelhante a voz de Quelé, como Clementina era chamada, dando mais nasalidade a sua emissão. Vale lembrar que Clementina é uma das maiores influências musicais de João Bosco.

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de João Bosco na gravação de “Cabeça de nego” (João Bosco), do álbum “Cabeça de nego”, de João Bosco (Universal, 1978). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais.<sup>63</sup>

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.
- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.
- Observar a comunicação do improviso vocal de João com o baixo de Nico Assumpção. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.
- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.
- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 19) com a transcrição de um trecho deste improviso, mas é recomendável ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

---

<sup>63</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6BrmFyEaeN7J9WixqEQ81q?si=2464d0c9ce834c04>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 19 – Partitura: Cover *Cabeça de nego*

Partitura completa

Partitura completa

1

**Cabeça de nego**

João Bosco

Exercício III.VIIa

Minutagem 0:59 a 1:25

♩ = 100

Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup>

ca ta zum ban gu la la ca ta zum ban gu le le ca ta zum ban gu li li c pa c

5 Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup>

pa yeah! ca ta zum bam bu oi le leo ca ta zum bam bu le leo

9 Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> B<sup>(6)</sup>

ca ta zum bam bu oi le le u c pa c pa ca ta zum ban gu la la

13 Cm<sup>(6)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup> Em<sup>7(9)</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7(9)</sup>

ca ta zum ban gu li um i c pa c pa yeah!

b) Cover *Luz*

Djavan é outro grande inventor no que se refere a silabação e a improvisação vocal como um todo. Além da evidente influência da música do nordeste brasileiro, sua região de origem, Djavan criou um jeito muito particular de compor e cantar samba, gênero que era majoritariamente presente em seu início de carreira. Suas canções apresentam também grande influência da música pop norte-americana (*funk, soul, R&B*). Há também influência de países do sul da África, como Angola e África do Sul.

Essas influências aparecem não só na estrutura das composições de Djavan, como também na sonoridade de seus improvisos vocais, no que se refere a fraseados melódicos e padrões rítmicos. E obviamente, todas essas influências desaguam na sonoridade silábica criada por Djavan.

Um bom exemplo é a gravação da canção "Luz" (Djavan). As sílabas usadas remetem a sonoridade de dialetos angolanos, com o uso de glides (semivogais), como por exemplo /ie/ /yi/ /uou/ /dje/, e da língua inglesa, como /u/ /di/ /du/ /wi/, aliada às percussividade da língua portuguesa. Essa mistura realizada por Djavan criou uma sonoridade única de silabação, referência para muitos improvisadores dentro e fora do Brasil. A exploração harmônica do improviso de Djavan é muito rica e aprofundada. Todo o fraseado melódico é construído com base em cada acorde, explorando tensões, mas ao mesmo tempo com muita fluência e liberdade. Djavan alia o swing da música pop norte-americana ao virtuosismo jazzístico, explorando frases com muitas notas diferentes e bem definidas, muitas vezes com rapidez e agilidade, como podemos notar no trecho entre os compassos 17 a 19, minutagem de 3:56 a 4:00, onde há uma sequência de fusas, realizadas com primor de afinação e precisão.

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Djavan na gravação de "Luz" (Djavan), do álbum "Luz", de Djavan (Sony Music, 1982). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais.<sup>64</sup>

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.

---

<sup>64</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2m39uQVY1w22IvK0AdUP3L?si=234c9b60f5ac4bbe>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar a comunicação do improviso vocal de Djavan com a banda. Por vezes, o improviso vocal de Djavan dobra a frase de flauta, como no compasso 10, minutagem de 3:32 a 3:36. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 20) com a transcrição de um trecho deste improviso, mas o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

Figura 20 – Partitura: Cover *Luz*

Partitura completa Partitura completa 1

**Luz**

Minutagem 3:11 até o final Djavan

$\text{♩} = 80$  Exercício III.VIIb

F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9)

tchu bi dju i na mam tchu dju dju dju dju bi

4 D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9)

dju bi dju dju rum dju rum m dju wu

7 F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9)

e ie ie dju ua ni i dji wi i um do iou do um gue ra ie re wo b

10 D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9)

djo nou dju wu wu dju tch tchu bi dju rul tchu ru tchu dj dju dju wei

13 F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9)

dj djie a num di a i a i a i di a du u du u du wu tchu wi i di di dj

16 D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9)

dju ie iou dju dju u el tchu u

18 D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9)

rum tchu b dum tchun dum tch dj dj d d li d du b du um di wi a um da dju

20 D7M(9) C#7(#9) C7(#9) F7(13) B $\flat$ 7(#9) A7(#9) D7M(9) C#7(#9) C7(#9)

u u u ua a da wu u u di rum du du ua ra dj dju b dou

Ilessi ©

c) Cover *O samba da minha terra*

O baiano Moraes Moreira como improvisador vocal aponta caminhos rítmicos, melódicos e silábicos muito particulares, que nos remetem a acentuações e padrões rítmicos de instrumentos de percussão como tamborim, e timbres como o do cavaquinho. Especificamente em relação a emissão, Moraes traz uma sonoridade tônica, metálica e anasalada que comunica muito com o sotaque e a forma de falar baiana. Sobre silabação, podemos articulação e dicção muito bem definidas, com destaque para vogais abertas e consoantes de impacto.

Podemos observar essas características em sua gravação de "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), como integrante do grupo *Os Novos Baianos*. Destaque para os fonemas formados por consoantes bilabiais surdas, /pu/, e sonoras, /bu/, /ba/ , seguidas de vogais; consoantes velares sonoras puras, /g/, seguidas de vogais/semivogais e consoantes nasais, /gum/, /guim/, seguidas de vogais/semivogais, /gu/ e /gui/; consoantes alveolares vibrante simples, seguidas de vogal e consoante nasal, /rim/, alveolares sonoras, seguidas de vogal, /di/, /du/, seguidas de vogal e consoante nasal, /dum/, /dim/.

Os fonemas com vogais frontais, especialmente os seguidos de consoantes nasais, como /guim/, /dim/, aliados aos padrões rítmicos e acentuações utilizadas por Moraes, nos remetem aos harmônicos característicos do timbre do cavaquinho ou na guitarra baiana.

É curioso observar as acentuações, que ora ocorrem no tempo fraco (exemplo: do compasso 1 ao 4, minutagem de 0:20 a 0:25), dando a sensação de contratempo, ora no tempo forte (exemplo: do compasso 5 ao 8, minutagem de 0:25 a 0:29). Outro ponto a ressaltar é que, em cada frase onde se estabelece um determinado padrão rítmico (acentuação no tempo forte ou no tempo fraco), quase sempre, nas notas acentuadas, as mesmas sílabas são repetidas (exemplo: do compasso 1 ao 4, minutagem de 0:20 a 0:25 - é usada a sílaba /bó/ nas notas acentuadas). Esse efeito gera um resultado sonoro mais percussivo.

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Moraes na gravação de "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), do vídeo "Novos Baianos - Samba da Minha

Terra”, fragmento extraído do filme “Novos Baianos Futebol Clube” (1973), dirigido por Solano Ribeiro, numa coprodução da TV Bandeirantes com uma TV alemã.<sup>65</sup>

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.

- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar o entrosamento do improviso vocal de Moraes com o seu violão. Posteriormente, em sua performance cantando a letra, observar a comunicação do canto de Moraes com a banda. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 21) com a transcrição deste improviso, mas o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

---

<sup>65</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uUyBkJfU6OI>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 21 – Partitura: Cover *Samba da minha terra*

Partitura completa Partitura completa 1

## Samba da minha terra

Dorival Caymmi

Minutagem 0:20 a 0:41

♩ = 108 Exercício III.VIIc

Ilessi ©

d) Cover *Quem vai, quem vem*

Cátia de França, cantora e compositora paraibana, é outro exemplo de improvisadora que traz um caminho de silabação muito original. Pode-se dizer que o nordeste "dá pistas" de silabações muito características da nossa língua portuguesa, que podem ser usadas com mais frequência nas improvisações vocais, e que não são tão usadas no *scats* mais influenciados pela linguagem jazzística.

Em sua canção "Quem vai quem vem", Cátia de França usa silabações com vogais abertas, com uma sonoridade bem metálica e tônica. Essa emissão é muito característica dos nordestinos. O "paracatumparacumpaca" do refrão é usado em várias interpretações de Cátia em outras canções e remete tanto à rítmica quanto à sonoridade timbrística da zabumba. Ela não varia notas nessa frase do refrão. Essas silabações do refrão, ao final da música, a partir do compasso 52, minutagem a partir de 02:19, são utilizadas por Cátia de forma livre, variando sílabas e notas, ritmo e acentuações. Depois, ela segue omitindo a altura das notas, ressaltando as consoantes e reproduzindo um som muito próximo ao som real da zabumba.

Especialmente quanto à silabação, destacam-se fonemas formados por consoante glotal surda aspirada, seguida de vogal, /he/, consoantes bilabiais surdas, /pa/, e sonoras, /ba/, seguidas de vogais; consoantes velares surdas, seguidas de vogais, /ca/, /ke/, /cu/, e sonoras, seguidas de vogais, /ga/, /gu/, e seguidas de vogais e consoantes nasais, /gum/; consoantes alveolares vibrante simples, seguidas de vogal, /ra/, /ru/, alveolares surdas, seguidas de vogal, /ta/, /tu/, seguidas de vogal e consoante nasal, /tum/; semivogais, /wu/; consoantes alveopalatais surdas, /tch/.

Todos os fonemas com consoantes são emitidos com muito destaque delas. A vogal /a/ é emitida de forma bem aberta. O canto de Cátia é marcado por uma intenção de fala, com um fraseado mais reto, sem muitos ornamentos, e muitos fonemas contribuem para realçar essa sonoridade, como a mescla de consoante surda aspirada com vogal frontal, /he/, e os fonemas com a vogal /a/, como /pa/, /ra/, /ca/, todos muito usados por Cátia.

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Cátia na gravação de “Quem vai quem vem” (Cátia de França), do álbum “Vinte palavras ao redor do sol”, de Cátia de França (Sony Music, 1979). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais<sup>66</sup>.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.
- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.
- Observar a comunicação do improviso vocal de Cátia com a banda, especialmente com a percussão. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.
- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.
- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 22) com a transcrição deste improviso, mas o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

---

<sup>66</sup> Para escrever esta partitura me referenciei na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5Jkl4ADkfdH5mHgx3sM0m1?si=7559ef4070c14338>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 22 – Partitura: Cover *Quem vai quem vem*

Partitura completa Partitura completa 1

## Quem Vai Quem Vem

Cátia de França  
Exercício III.VIIId

Silabação extraída da letra - Minutagem: 0:27 a 0:48

♩ = 100

5 Lá em Tra - pu - á

9 Lá em Tra - pu - á, hê!

13 Lá em Tra - pu - á hê hê pa ra ca tum pa ra cum

17 ba ca hê hê pa ra ca tum pa ra cum ba ca hê hê pa ra ca tum pa ra cum

21 ba ca hê hê pa ra ca tum pa ra cum ba ca

25 Silabação extraída da letra - Minutagem: 0:59 a 1:10  
Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum

29 ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum

33 ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum ba ca

37 Silabação extraída da letra - Minutagem: 1:58 a 2:19  
Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum

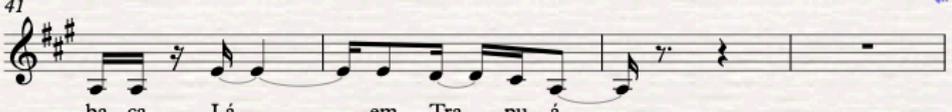
ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum ba ca Quem vai quem vem pa ra ca tu pa ra cum

Illesi ©

Partitura completa

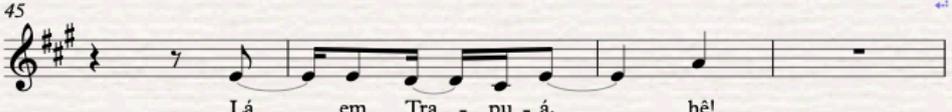
2

41



ba ca Lá em Tra - pu - á

45



Lá em Tra - pu - á, hê!

49

Improviso - Minutagem: 2:19 a 2:52



Lá em Tra - pu - á hê hê pa ra ca pa ra ca

53



a ra ga a ra ga ta ra ga ta ra ga a ra ga a ra ga ca ra ga ca ra ga

57



ta ra ga ta ra ga ta ra ga ta ra ga a ra ga a ra ga a ra ga a ra ga

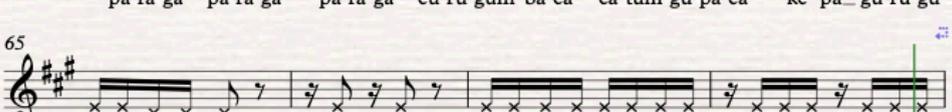
61

OBS: silabação aproximada



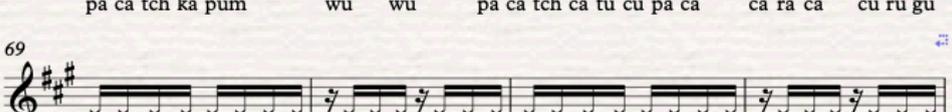
pa ra ga pa ra ga pa ra ga cu ru gum ba ca ca tum gu pa ca kê pa gu ru gu

65



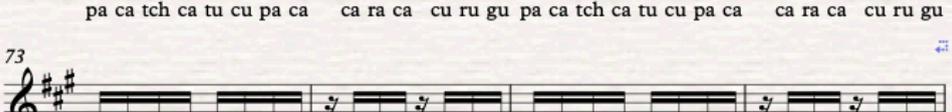
pa ca tch ka pum wu wu pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu

69



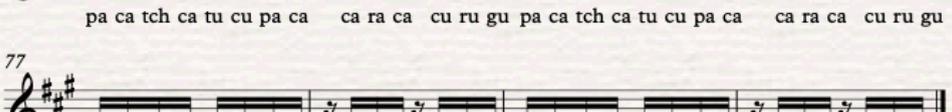
pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu

73



pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu

77



pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu pa ca tch ca tu cu pa ca ca ra ca cu ru gu

### 3.8. Variações timbrísticas e melódicas

#### *Taratá* – análise e proposta de estudo

Clementina de Jesus é uma das vozes mais expressivas e extraordinárias da música brasileira do século XX. Seu canto sem moldes das técnicas advindas do ensino formal, e ao mesmo tempo com recursos vocais altamente sofisticados, já é em si a manifestação da improvisação em sua essência.

Uma das principais características do improviso de Clementina de Jesus é sua capacidade de variações timbrísticas e melódicas. "Taratá", canção com adaptação da própria Clementina de Jesus, é um dos melhores exemplos de seu brilhantismo nesse estilo de improvisação. Esta gravação está presente no álbum "Marinheiro Só – Clementina de Jesus" (EMI-Odeon, 1973)<sup>67</sup>. Segundo Sanches<sup>68</sup>, "assinada por ela, Taratá (1973) acoplou canto de pescador e protesto agrário: Oi, cavucá, crioula, de cavucá/ terra que tem minhoca eu gostá de cavucá/ (...) terra que não tem dono eu gostá de taratá" (SANCHES, 2017, em linha). O tema curto foi gravado por Quelé numa gravação com a duração de 04:37 - longa, considerando o tamanho do tema. Clementina realiza uma interpretação viva do tema de melodia simples, com uma instrumentação constituída apenas por voz e percussão, tendo Naná Vasconcelos com ela, tocando tabla. A inserção deste instrumento muito comum na música indiana num canto de trabalho negro reforça o caráter não-convencional e criativo da obra de Clementina de Jesus. Clementina conduz o acompanhamento como uma regente, criando uma dinâmica cada vez mais forte no decorrer da música. Com seu registro de contralto, Quelé apresenta uma emissão nasal e metálica, iniciando a gravação com bastante espaço de cavidade oral. Ao longo da gravação, Clementina alterna sonoridade com uma emissão glótica. O uso da interjeição "Hum!", na minutagem 02:30, cuja emissão apresenta golpe de glote também é um recurso vocal utilizado por Clementina. Entre 03:05 e 03:20, podemos observar um exemplo das variações melódicas realizadas por Quelé. Outro recurso usado por Clementina nesta gravação é utilização de uma emissão de voz que traz um resultado sonoro levemente

---

<sup>67</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tAxmEQ3ml00>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

<sup>68</sup> Disponível em: *Liberdade para Clementina de Jesus, a Quelé*. Pedro Alexandre Sanches. Revista Carta Capital, 18/02/2017.

infantilizado, observando-se também ar na voz, e destaque articulatório, entre 03:20 e 03:23. Logo em seguida, entre 03:34 e 03:47, Clementina usa um recurso oposto a esse, de emissão com ampla cavidade oral e articulação arredondada, em registro grave. O tema apresenta uma sonoridade percussiva, com destaque de consoantes, tendo a dicção de Quelé o papel de destacar a percussividade das sílabas.

A improvisação realizada por Clementina, e seus mais diversos recursos, que além das variações timbrísticas e melódicas aqui comentadas, apresenta variações de emissão, comentários falados, alterações das sonoridades das palavras, muitas vezes remetendo a simulação de outra língua, como é o caso de “Sia Maria Rebolo”, gravação do álbum “Rosa de Ouro”(Imperial, 1965), contracantos, entre outros, podem apontar para alguns dos caminhos característicos do canto brasileiro a serem explorados na improvisação vocal.

Como proposta de estudo:

- Ouça o máximo de álbuns possível da discografia da Clementina de Jesus, muitas vezes. Quanto mais, melhor. Ouça igualmente a faixa “Taratá”, que tomamos como referência.

- Procure observar e, depois de muito tempo de escuta, reproduzir os recursos vocais explorados por Clementina de Jesus, especialmente no que se refere a variações timbrísticas e melódicas.

- Busque sons diferentes para sua voz, experimentando outros timbres que desviem do caminho sonoro que você costuma geralmente utilizar cantando.

### 3.9. *Scat*: Caminhos sonoros não-convencionais

Este exercício apresenta um improviso sobre o trecho final da canção “Lírico”, minha em parceria com Thiago Amud. Tomaremos como referência a gravação do álbum “Dama de Espadas - Ilessi” (Rocinante, 2020)<sup>69</sup>.

Uma das possibilidades mais valiosas no *scat singing* é a adoção de recursos vocais não-convencionais. Esses recursos podem ser:

---

<sup>69</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kiuWYsj66LY>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

- Silabações virtuosísticas, como, por exemplo, o uso de diferentes consoantes sonoras puras em sequência, alternadas, com variação de notas ou não. Isso pode ser exercitado a princípio lentamente, aumentando o andamento progressivamente.

- Mudanças de fonemas aliadas a mudanças de registros, buscando-se escolher adequadamente os fonemas que contribuem para o recurso de emissão que se busca explorar.

- Utilização de articulação labial e lingual, simultaneamente a emissão de som, definindo a altura através do uso de ressonância nasal.

- Indefinição silábica, buscando recursos vocais como golpe ou tremor glótico, *fry*, *drive*, notas super agudas bem arredondadas e definidas, emissões soprosas ou com leve elevação laríngea em regiões graves.

- Uso de grunhidos, gemidos, interjeições, escatologias e outros sons inusitados, tentando contextualizar com o universo da música cantada.

Alguns improvisadores brasileiros que são referência neste estilo de improvisação vocal são Badi Assad, Clarice Assad e Flora Purim. Mas muitos dos outros improvisadores citados neste livro usaram esse tipo de recurso em algumas de suas performances.

Neste exercício tomaremos como referência apenas um áudio, sem a presença de partitura. Neste áudio, eu apresento exemplos simplificados de sonoridades não-convencionais que podem ser introduzidas num improviso vocal. Todo o improviso é realizado sobre o acorde de Ab7(#11), gerando uma sonoridade modal. O conceito do meu improviso nesta canção tem um arquétipo de “incorporação espiritual”, dentro das sonoridades com as quais eu convivi especialmente no centro de umbanda que frequento desde minha adolescência. Em determinados momentos eu penso também nos recursos timbrísticos, silábicos e de emissão como se estivesse falando uma outra língua inexistente. Optei por não disponibilizar partitura em virtude da imprecisão e da irregularidade dos motivos improvisatórios. Mas comento aqui os recursos vocais que utilizo, indicando a minutagem:

- Minutagem de 00:00 a 00:05: emissão soprosa em região grave; uso de fonemas com consoante nasal pura, /m/, ou seguida de vogal /a/ e consoante nasal /mam/; consoante glotal surda aspirada /he/, seguida de vogal frontal; consoantes continuante fricativa alveolar sonora, /zu/, seguida de vogal posterior; vogal seguida de consoante nasal, /um/; consoante

velar sonora, seguida de vogal e consoante nasal, /guen/. As vogais são emitidas com uma articulação mais fechada e a fluência articulatória no geral tem uma intenção de diluição, ou seja, de não definição ou destaque das sílabas e de mistura da sonoridade destas. Predominância da nota ré, 11 aumentada do acorde de Ab(11#).

- Minutagem de 00:12 a 00:18: tremor glótico; passagem entre as notas com intenção microtonal; uso de ressonância nasal. Exploração de uma região médio-grave.

- Minutagem de 00:27 a 00:35: registro de peito puro; intenção de emissão mais falada. Uso de fonemas com consoante nasal bilabial pura, /m/, seguida de vogal /a/ e consoante nasal /mam/; consoante nasal alveolar, seguida de vogal posterior e consoante nasal, /non/; consoante glotal surda aspirada /he/, seguida de vogal frontal; consoantes continuante fricativa alveolar surda, /sam/, seguida de vogal /a/ e consoante nasal; vogal seguida de consoante nasal bilabial, /um/; consoante velar sonora, seguida de vogal, /ga/, /gue/, e vogal e consoante nasal, /gun/, /gan/, /guen/, /guin/, e surda, seguida de vogal e consoante nasal, /quin/; vogais frontais, /e/, /i/. Exploração de uma região médio-grave para médio-aguda.

- Minutagem de 00:41 a 00:50: mescla de consoantes puras, com predominância da alternância rápida entre consoante nasal alveolar /n/ e da consoante velar /g/. O fim da frase, o uso de mescla de consoantes nasais, com predominância da consoante continuante nasal palatal /nh/.

- Minutagem de 00:57 a 1:05: uso de fonemas com consoante glotal surda aspirada, seguidas de vogal frontal, /he/, e da vogal /a/, /ha/; vogais /a/, e frontal /e/. Uso de registro de peito puro com intenção de emissão de fala para grito e uso de *drive* na região de passagem.

- Minutagem de 1:13 a 1:20: uso de fonemas com vogais /a/, e frontais /e/ e /i/. A partir do uso da vogal /i/, acontece uma passagem para o registro de cabeça, explorando regiões bem agudas. O portamento para a última nota da frase alcança uma altura aproximada de um ré5. Pede-se cautela para o uso deste tipo de recurso e um estudo prévio desenvolvendo flexibilidade de extensão vocal.

- Minutagem de 1:28 a 1:40 - mescla de consoantes de naturezas articulatórias diferentes, com sonoridade diluída: vogais /a/, e frontal /i/; consoante glotal surda aspirada, seguidas de vogal frontal, /hi/, e da vogal /a/, /ha/; consoantes nasais bilabial, /m/, alveolar, /n/, e velar, /ng/; consoante velar sonora, seguida de vogal e consoante nasal, /gan/, /guen/.

Transição de registro de cabeça para registro de passagem, explorando de uma região aguda para médio-aguda. Busca de choque harmônico nas notas exploradas dentro do território de Ab7(#11).

A proposta deste exercício, é que ele seja realizado em três etapas:

- imitação aproximada de cada padrão de improviso, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão.

Recomenda-se ouvir bastante a gravação referencial antes de realizar a prática e, neste exercício, especialmente, abrir mente e voz para o delírio.

*De-Lírico*<sup>70</sup>

### 3.10. Instrumentos e voz

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Sivuca na gravação de “Coisa nº10” (Moacir Santos), do álbum “Vou vida afora - Sivuca” (Copacabana, 1981). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais<sup>71</sup>.

Para a análise deste improviso, eu contei com a contribuição do violonista, compositor e arranjador Lucas Rocha.

Sivuca (1930 - 2006) é reconhecido internacionalmente como um dos maiores músicos e improvisadores brasileiros. Sua sanfona influenciou gerações. Além disso, a obra de Sivuca é reconhecida por ter modernizado a chamada música nordestina, não só pela linguagem da execução da sanfona de Sivuca, com influência do jazz, mas também pela instrumentação que ele utilizou em seus arranjos. Sivuca universalizou o instrumento, que no Brasil era mais relacionado à música nordestina. Apesar desse estilo musical ser o norte do trabalho de Sivuca, ele conseguiu mostrar tanto que a sanfona é um instrumento que não se

---

<sup>70</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na p. 124.

<sup>71</sup> A partitura escrita por Lucas Rocha foi referenciada na gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o36-T8kYISc>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

deve se limitar apenas a execução de baiões, xotes, galopes etc. quanto que é possível aliar o uso da sanfona a outros instrumentos musicais, como sintetizador, guitarra elétrica, bateria, que não são tradicionais na performance desses gêneros musicais no Brasil.

Um conhecido recurso na improvisação de Sivuca é a dobra do improviso realizado na sanfona com a voz. Em sua gravação de "Coisa nº 10" (Moacir Santos), Sivuca realiza um arranjo eletrizante, com sanfona, baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e sintetizadores. A música que originalmente é um samba mais lento, ganha um andamento mais rápido. O improviso de Sivuca tem grande influência do *bebop*, com grande diversidade de notas, usadas com rapidez, agilidade e embasamento harmônico. A sonoridade do improviso vocal de Sivuca apresenta tamanha amálgama com o instrumento, que é difícil discernir o som da sanfona do som da voz. A escolha silábica feita por Sivuca não é clara, e o tipo de emissão parece em alguns momentos fazer uso de falsas pregas, reproduzindo o "arranhado" característico do som da sanfona. Em relação à emissão de Sivuca, seu registro vocal é agudo, utilizando voz de peito. O fraseado rítmico é característico dos padrões utilizados pelos instrumentos de percussão brasileiros, com o uso de síncopes, antecipações de figuras rítmicas (como, por exemplo, ligaduras de semicolcheias do tempo fraco para o tempo forte), semicolcheias em sequência, com variação de acentuação, ora nos contratempos, ora nos tempos fortes etc.

A junção de voz e instrumento na improvisação, tanto no que se refere à emissão, buscando-se imitar com a voz o timbre do instrumento, quanto em relação à técnica, fraseado e linguagem, é um dos estilos mais ricos de improvisação vocal realizados no Brasil, no qual Sivuca "fez escola".

Por conta da amálgama entre voz e instrumento, não será disponibilizada a transcrição silábica o improviso de Sivuca, e sim apenas a transcrição melódica. Mas aqui estão "pistas" dos fonemas utilizados por ele de forma diluída: vogais frontais, /i/, /e/; consoantes alveolares sonoras e surdas, seguidas de vogais frontais, /di/, /ti/, e de vogais posteriores, /du/, tu/; consoante glotal surda aspirada, seguidas de vogais frontal, /hi/; consoantes alveolares vibrante simples, seguidas de vogal, /ru/.

Sobre a melodia, entre os compassos 1 e 3, minutagem de 1:01 a 1:03, Sivuca começa o improviso circulando a tríade de C e resolvendo na nota ré, 9ª do acorde. Na sequência,

Sivuca segue caminhando pelo território de C. Nos compassos 6 e 7, minutagem 1:06 a 1:08, ele faz um caminho cromático de dó a sol#, que é a 11ª aumentada de D7. A nota sol# denota a escala de D mixolídio #11, quarto grau da escala de Am melódica, também conhecido como “modo nordestino”. A resolução neste #11 reforça o uso deste modo. Na sequência, no compasso 8, minutagem de 1:08 a 1:09, Sivuca usa a tríade de E, que está dentro da escala de D mixolídio #11. Este sol#, pensando que estamos no contexto harmônico de D neste momento, reforça ainda mais a 11ª aumentada de D. Depois ele segue num caminho cromático, perambulando pelo G7 no compasso 9, minutagem 1:09 a 1:10. Ele tem como alvo a nota sib, por conta da sequência II – V – I (Gm7 – C7 – F7M) que está caminhando para F7M. Antes estávamos em G7, cuja a terça, nota determinante do acorde, é a nota si. A nota sib como alvo indica que houve uma importante mudança harmônica. Nos compassos 10 e 11, minutagem 1:10 a 1:12, na sequência Gm7 – C7 – F7M, estamos usando a escala de F, ou C mixolídio. No final da frase, ele faz um caminho cromático bem característico do *bebop*, resolvendo na terça de F. Depois, no compasso 12 a 14, minutagem 1:11 a 1:14, ele faz a tríade de F#º, e em seguida perambula por C. Nos compassos 15 e 19, minutagem entre 1:14 a 1:19, ele apresenta inicialmente uma intenção mais rítmica do que melódica, alternando entre as notas si e dó, numa sequência de semicolcheias, costurando os acordes F#m7(b5) e B7, e resolve no Em. Daí ele acompanha a harmonia com tríades do acorde de Em, assim como em Dm, e no G7 faz um caminho cromático da nota si até a nota sol, para resolver em C. Entre os compassos 19 e 22, minutagem entre 1:19 e 1:23, ele segue em C6(9), explorando a escala pentatônica de C. Em seguida ele resolve muito parecido em como resolveu no compasso 7, tendo como alvo novamente o sol#, 11ª aumentada de D7, reforçando a linguagem nordestina presente no improviso. Entre os compassos 23 e 25, minutagem de 1:23 a 1:26, ele sai disso realizando um longo caminho cromático, da nota mi até a nota sib, resolvendo num arpejo de Gm, com as notas sib, ré, fa e la, téttrade que é o caminho pro acorde de F. Em seguida, entre os compassos 28 e 30, minutagem de 1:28 a 1:30, faz um arpejo diminuto parecido com antes, resolvendo numa tríade de E – destaque para a nota sol#, indicando que a harmonia vai para E7. No compasso seguinte, ele realiza a mesma ideia, porém com sol natural, realizando agora uma tríade de Em, estando este acorde e o A7 inseridos no mesmo contexto. Ao final, nos compassos 33 e 34, minutagem entre 1:32 e 1:34,

ele faz um cromatismo até o sol, e nas 5 últimas notas do último compasso, ele faz uma frase com ideia semelhante a anacruse do começo, mostrando um embasamento idiomático muito sólido em seu improviso.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.

- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar o entrosamento do improviso vocal de Sivuca com sua sanfona e sua comunicação com a banda. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 23) com a transcrição melódica e harmônica deste improviso, mas o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior. Esta partitura, grafada com comentários sobre a análise melódica e harmônica deste improviso, foi feita por Lucas Rocha.

Figura 23 – Partitura: Cover *Coisa nº10*

# Coisa nº 10 (Moacyr Santos)

Improviso Sivuca

**Violão**

Ciroulando a tríade de C C6(9) Caminhando por C Caminho cromático com alvo no #11 do D7

**Viol.**

A nota sol# denota a escala de "D mixolidio #11", quarto grau da escala Am melódico, também conhecida como "modo nordestino"

Tríade de E, reforçando o #11 do D (sol#)

Caminhando por G7 com alvo na nota sib, terça menor de Gm, que está conduzindo para o acorde de F7M

Cromatismo com alvo na terça de F

7 D7(9)(#11) G7 Gm7 C7 F7M

**Viol.**

Arpejo diminuto

12 F#º C/G F#m7(b5) B7

**Viol.**

Caminho cromático até a 5ª de C Ideia desenvolvida na escala pentatônica de C

17 Em7 Ebm7 Dm7 G7 C6(9)

**Viol.**

Caminho parecido com o anterior, com alvo em sol#, antecipando um pouco a escala de D7

Caminho cromático com o anterior

Alvo em sib (terça de Gm)

22 D7(9)(#11) G7 Gm7 C7

Alvo (#11)

**Viol.**

Arpejo diminuto, semelhante ao anterior

A nota sol#, terça maior de E, reforça a mudança na harmonia

A nota sol natural

27 F7M F#º E7/G# A7 D7 G7

Tríade de E Tríade de Em

**Viol.**

Caminho cromático até G

Finaliza com a ideia semelhante à anacruse do início, ciroulando a tríade de G e resolvendo em C

33 C6(9)

### 3.11. Introdução ao virtuosismo

#### a) Cover *Menino das Laranjas*

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Filó Machado na gravação de “Menino das Laranjas” (Theo de Barros), do álbum “Jazz de Senzala - Filó Machado” (2004). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais.<sup>72</sup>

Para a análise deste improviso, eu contei com a contribuição do violonista, compositor e arranjador Lucas Rocha.

Filó Machado também é um grande representante da escola de *scat singing* brasileiro. Por certo um dos maiores, junto com nomes como Leny Andrade. Diferente da Leny, cantora, músico que tem a voz como seu principal instrumento, Filó estaria na categoria dos cantatores. A voz para ele é um poderoso componente a mais, utilizado junto com os seus principais instrumentos: o violão e a guitarra, instrumentos que ele domina como um virtuose. Mas a forma como ele alia a voz ao violão ou à guitarra é tão orgânica, que ele acabou criando um estilo muito singular, e que é referência para muitos cantores.

Analisando os improvisos de Filó Machado no que se refere a silabação, podemos observar que ele utiliza sílabas mais “secas”, com bastante impacto nas consoantes e vogais abertas, apesar de não terem a amplitude e a tonicidade que podemos observar no canto de Cátia de França, por exemplo. O sotaque paulista de Filó influencia na sonoridade um pouco mais fechada desses fonemas. Há a predominância de fonemas que interrompem o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, dentes ou língua, como /b/, /p/, /d/, /t/, /g/, /c/, /q/: consoantes bilabiais sonoras, /ba/, /bé/, e surdas, /po/, seguidas de vogais; consoantes alveolares sonoras, /da/, /de/, /do/, /du/, /déan/, e surdas, /ta/, /te/, /tu/, /tom/, /tum/, seguidas de vogais, semivogais e consoantes nasais; consoantes alveolares sonoras, /gu/, guei/, /gui/, e surdas, /qui/, /qué/, /quen/, /quei/, seguidas de vogais, semivogais e consoantes nasais. Há o uso de vogais puras e semivogais, como /a/, /e/, /o/, /u/, ui. O resultado com a utilização desse recurso é uma sonoridade mais precisa e percussiva do que se utilizasse vogais

---

<sup>72</sup> A partitura escrita por mim e por Lucas Rocha foi referenciada na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3r0w8Vbapym6tmwT6kwoeB?si=78c5d31a199d4954>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

ou outras consoantes, ainda que essas também estejam presentes. As consoantes não oclusivas, seguidas de vogal, como /le/, geralmente são utilizadas com uma intenção de ligação. O uso de consoantes acopladas, como /prl/, /trl/, gera um efeito de subdivisão de uma figura de som, gerado por uma rápida fluência entre pontos articulatórios diferentes. Por exemplo, em /prl/, a consoante /p/ é bilabial surda, a consoante /r/, usada entre duas consoantes, tem o efeito de vibrante múltipla alveolar, e a consoante /l/ é continuante lateral alveolar. Filo também usa consoantes puras, geralmente em trechos onde ele não define altura e foca na divisão rítmica, gerando uma sonoridade ainda mais percussiva. Às vezes ele alia o uso dessas consoantes puras a recursos técnicos como golpe de glote, /ʔ/, como no compasso 6, minutagem 2:23 a 2:24, ou ainda como no compasso 25, minutagem 2:43 a 2:44, onde ele usa uma consoante continuante fricativa labiodental surda, /f/, mas num efeito aspirado, como quem posiciona os dentes nos lábios inferiores e suga ar ou saliva, seguido dos fonemas /ʔ/ e /ca/, articulados em semicolcheias, de forma bastante ágil.

Alguns efeitos vocais afiam a intenção de fala em alguns trechos, como no compasso 24, minutagem 2:42 a 2:43, onde ele usa *frγ* e glissando. Ou o glissando realizado na última nota no improviso, compasso 37, minutagem 2:56, como uma interjeição. A silabação ali usada intenciona uma subdivisão bastante percussiva, com o fonema /rlei/, que apresenta acoplamento de consoantes seguido de semivogal. O glissando também é usado com a intenção da voz dobrando o efeito do violão, assim como no compasso 12, minutagem 2:30.

O fraseado rítmico é bastante sincopado, remetendo às figuras rítmicas características do samba, e a dicção é bastante precisa. Dos compassos 34 a 37, minutagem 2:52 a 2:56, há uma sequência de figuras antecipadas, com efeito de contratempo, que reforça o cromatismo daquele trecho, gerando uma sonoridade mais intensamente dissonante.

Observa-se que ele usa em todo seu improviso um recurso em que mistura frases melódicas com figuras rítmicas. Nesta parte rítmica é realizado um improviso sem definição de altura, como quem imita uma bateria ou um instrumento de percussão, sendo usadas majoritariamente células rítmicas com colcheias e semicolcheias, como nos compassos de 16 a 18, minutagem 2:33 a 2:36. Vários recursos são usados em seu improviso como um todo: foco na rítmica com variação de acentuação, exploração de timbre, especialmente para imitar instrumentos de percussão, como a caixa e o tamborim.

Percebe-se que o solo do Filó nesta performance não é tanto sobre as notas, apesar dele apresentar um embasamento harmônico sólido em seu improviso vocal, considerando que as notas usadas por ele “desenham os acordes”. Mas percebe-se que seu improviso é estruturado numa alternância de criação de melodia, criação de linha de baixo, em geral dobrando como violão, reprodução de timbres e padrões rítmicos de percussão. O improviso se baseia mais em como ele faz essa segmentação entre melodia e linha de baixo, baixo esse bastante percussivo. Em muitos trechos, a impressão que temos é que a preocupação de Filó é com o *groove*, o caráter rítmico do improviso e seu entrelaçamento de voz e violão, e não com a definição e limpeza de notas. Há no seu canto uma profunda e vigorosa intensidade interpretativa e o caráter da emoção nele presente interfere diretamente na sonoridade do improviso como um todo. Ao mesmo tempo que há uma grande bagagem técnica de voz e violão, há também uma entrega total para o desconhecido. Isso mostra um caráter de muita liberdade em seu improviso.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.
- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.
- Observar o entrosamento do improviso vocal de Filó Machado com seu violão.
- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.
- Abaixo, está disponibilizada a partitura (ver Figura 24) com a transcrição deste improviso, mas o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior. Esta partitura escrita melódica e harmônica deste improviso foi feita por Lucas Rocha. A escrita silábica foi feita por mim.

Figura 24 – Partitura: Cover *Menino das Laranjas*

1

## Menino das laranjas

Theo de Barros  
Exercício III.XIa

♩ = 100

impro <sup>8<sup>va</sup></sup> E<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

rla qui ta da ba da gun du bé bé la du de de du

4 C<sup>7</sup> B<sup>7sus4</sup> E<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

du da te tom gu du tum tum tum tum ? t c po tu po  
? = golpe de glote

7 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7sus4</sup> B<sup>b7</sup>

to po ta p tum bam Fry gliss. do ? do g dum do

10 A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> <sup>8<sup>va</sup></sup> G<sup>7sus4</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

du ba ? di do be be o de bu du ba ga trl g gliss.

13 E<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

du g du g dom tu tu ba dé quen bé dé dun Fry

16 C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup>

bé quen bei bei plu c pe pe Intenção de fala

18 D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

do prl le de du du de da du du du du da c t ca

21 **E7** **B<sup>b7</sup>** **A<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>**  
 gu du du dom tum du tum ta c t ?

23 **Dm<sup>7</sup>** **G<sup>7sus4</sup>** **C<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>** **E<sup>7</sup>** **B<sup>b7</sup>**  
 ? ta c dom du du t Fry - Intenção de fala /E/ aspirado f ? ca tom tom

26 **A<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>** **Dm<sup>7</sup>** **G<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>**  
 dum hein tu cum do tom tom du déan quei quei ban

29 **E<sup>7</sup>** **B<sup>b7</sup>** **A<sup>7</sup>** **E<sup>b7</sup>** **Dm<sup>7</sup>** **G<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>**  
 an ba du bi du bei qué con con e e o u qui qui wu

33 **E<sup>7</sup>** **B<sup>b7</sup>** **A<sup>7</sup>**  
 a u du ui u dum dum

35 **D<sup>7</sup>** **D<sup>b7</sup>** **C<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>** **B<sup>b7</sup>** **A<sup>7</sup>**  
 guei guei guei guei gui gui rlei!  
 Interjeição

Aqui apresentamos mais dois exercícios. Eles são referenciados na gravação de “Yatra-Tá” (Tânia Maria), do álbum “Viva Maria”, de Tânia Maria (Concord Picante, 2001).

Para a análise deste improviso, eu contei com a contribuição do violonista, compositor e arranjador Lucas Rocha.

A maranhense Tânia Maria, é reconhecida internacionalmente como uma das maiores improvisadoras do mundo. Seu improviso vocal é pautado em estruturas musicais formais, com influência do jazz e da linguagem de seu outro instrumento principal, o piano. Aliado a isso, Tânia desenvolve divisão rítmica, fraseado e silabação muito percussivos, flertando também com elementos da improvisação livre e suas intervenções vocais, como fala, interjeição, emissões vocais ruidosas etc. Em suas performances ao longo de sua carreira, ela é uma das cantoras, compositoras e instrumentistas que conseguiu explorar grande parte dos estilos de improvisação vocal apresentados neste livro.

Infelizmente, Tânia não tem no Brasil o mesmo reconhecimento que ela tem em outros países, apesar de sua importante contribuição não só para a improvisação vocal, mas para a música do Brasil com um todo. Pelo anseio de contribuir para a mudança deste fato e reconhecimento de sua importância musical, a escolho para fechar este livro.

Tânia Maria parece apresentar em seu canto um caráter estético muito singular. Pianista virtuose, sua voz parece ser amalgamada ao improviso no instrumento, que não há faz se desvincular de uma interpretação herdada do canto mais vinculado a canção e que valoriza a palavra. Seu virtuosismo pianístico e vocal também não torna seu canto puramente racional e técnico, sendo Tânia Maria uma das cantoras brasileiras mais intensas e vigorosas do mundo. Tânia parece em seu canto sempre flertar com o risco. Seu improviso pode aparecer na articulação precisa de frases que parecem ser não-cantáveis, rápidas e ágeis, dobradas pelo piano, e com emissão áspera e encorpada, como em “Yatra-Tá”, composição sem letra, cantada com silabações sem sentido literal. E a improvisação de Tânia vir também da palavra, como em “Eu fui à Europa”, música de Chiquinho Solles, gravada por Tânia Maria em seu álbum “Brazil with my soul” (Universal Music Jazz France, 1978). Neste samba-de-breque, interpretado com uma formação jazzística de piano, baixo e bateria, Tânia apresenta cada verso de forma completamente diferente, extraíndo da fala e do sentido das frases as diversas possibilidades de realização do improviso, brincando com ruídos, onomatopeias e

interjeições, aliados a frases musicais bem percussivas. Apesar de sua ligação com a estética musical jazzística, Tânia não se desvincula dos gêneros musicais brasileiros e nem da linguagem musical e estética desenvolvidas no Brasil. Por exemplo, em quase todas as canções compostas e interpretadas por Tânia Maria, ela canta em português, apesar de viver na França desde o final dos anos 70. A estética do improviso vocal de Tânia Maria, que alia estes estilos musicais de diferentes origens com afiado virtuosismo, trouxe ao canto brasileiro uma contribuição muito singular.

Os exercícios são:

*b) Taniando*

A proposta deste exercício, é que ele seja realizado em três etapas:

- repetição de cada padrão de improviso – são 8 ao todo-, usando a base de voz e violão;
- pergunta-e-resposta - criação de improviso em seguida de cada padrão, comunicando com as características dele - , usando a base de voz e violão;
- criação de improviso, usando a base de violão<sup>73</sup>.

Abaixo está disponibilizada a partitura deste exercício (ver Figura 25).

Cada padrão de improviso tem as seguintes características:

- 1º padrão - compassos 1 a 4, minutagem de 00:00 a 00:07 – Sincopado “bluseado”  
Melodia explorando as notas do acorde. Destaque para a “blue note”, ré#, nona aumentada do acorde, e para nota sib, sétima do acorde. Ritmicamente, há a predominância de contratempos, síncopes e células rítmicas formadas com sequências de colcheias, ou colcheias e semicolcheias. Na silabação, fonemas formados por consoante continuante fricativa alveolar surdas, /sa/, ou sonora, /za/, seguidas da vogal /a/; consoantes alveolares surdas, seguidas de vogais, /tu/, /ti/, /ta/, e semivogais, como /tui/, ou sonoras, seguidas de vogais, /di/, /du/, ou semivogais, /dui/, /dei/ ; vogal /a/; consoante velar sonora pura, /g/, e seguida de vogal posterior, /go/. O timbre e a emissão são inspirados na voz de Tânia Maria.
- 2º padrão - compassos 9 a 12, minutagem de 00:10 a 00:14 – Sextinas e síncopes.  
Melodia explorando cromatismo, inicialmente com padrões rítmicos e melódicos que se repetem, como sextinas, e depois com padrões intervalares similares, com intenção ascendente, nas síncopes e sequências de semicolcheias. Na silabação, predominância de

---

<sup>73</sup> Link dos áudios dos exercícios disponível na página 124.

fonemas com consoantes oclusivas, como os formados por consoantes alveolares surdas, /tu/ /tui/, e sonoras, /du/, seguidas de vogais e semivogais; consoantes velares sonoras, /g/, e alveolares, /d/, puras; consoantes alveolares sonoras, seguidas de vogal, como /du/ e /dó/, ou de vogal e consoante nasal, como /don/, consoante bilabial surda, seguida de vogal e semivogal, /pa/, pui/. Há também o uso de consoante continuante fricativa alveolar surda, seguida de vogal, /si/; consoante vibrante simples alveolar, /ru/; vogal posterior, /u/. A sequência de consoantes puras sonoras nas sextinas, excetuando a sílaba /si/, que é formada por uma consoante surda seguida de vogal – sendo neste caso a vogal que possibilita empregar altura no som – possibilita a agilidade e a percussividade virtuosísticas intencionadas no fraseado.

- 3º padrão - compassos 17 a 20, minutagem de 00:19 a 00:23 – Sequência de semicolcheias e síncofes.

Destaque nos três primeiros compassos à nota fá#, 11ª aumentada de C, repetida sequencialmente em semicolcheias, com efeito percussivo. A silabação apresenta fonemas com consoante continuante fricativa alveolar sonora, seguida de vogal, /zé/; consoante alveolar surda, seguida de vogais e semivogais, /tu/, /te/, /ti/, /tui/, e sonora pura, /d/, ou seguida de vogais e semivogais, /du/, /de/, /dei/; vogal seguida consoante nasal, /un/; consoante velar sonora pura, /g/. Após a sequência com a 11ª aumentada, a melodia segue explorando as notas do acorde, concluindo na tônica, dó. Mais uma vez a emissão é conduzida para uma região mais média, explorando registro de peito mais anasalado no início de frase e posteriormente com mais oralidade e mais encorpado.

4º padrão – compassos 25 a 28, minutagem de 00:27 a 00:31 – Sequência de semicolcheias, síncofes e antecipações

Aqui os compassos 25 e 26, minutagem 00:27 a 00:29 apresentam um fraseado com sequência de semicolcheias que termina na nota ré, nona de C. Melodicamente apresenta-se uma sequência escalar ascendente, passando pela *blue note* ré# e pela 11ª aumentada de C, fá#. No geral a melodia explora as notas do acorde. Cria-se uma célula rítmica e melódica com as notas sib, dó e ré, três últimas notas de uma sequência ininterrupta de semicolcheias. Essas notas se repetem, separadas por uma pausa de semicolcheia. Daí pra frente, apresenta-se uma sequência sincopada de antecipações rítmicas.

A emissão apresenta leve nasalidade a princípio e tonicidade em toda frase, conduzida para uma região bem mais aguda, explorando-se arredondamento de cavidade oral. Há maior intensidade interpretativa na condução para a nota mais aguda. Na silabação, há predominância de fonemas com consoantes oclusivas bilabiais sonoras, /bó/, /bu/, /be/, e surdas, /pi/, /pe/, /pu/, /puí/, seguidas de vogais e semivogais. As consoantes oclusivas acentuam o caráter percussivo do fraseado. A sequência escalar ascendente de semicolcheias é toda feita com consoantes bilabiais sonoras, com destaque para a sílaba /bó/, seguida de vogal tônica. Esse efeito usado por Tânia em “Yatra Tá” é de difícil execução, pois menos fluida a articulação rápida e ágil com consoantes oclusivas bilabiais do que com outras consoantes, como por exemplo, consoantes oclusivas alveolares, como /t/ e /d/. O padrão conclui na nota sol, tônica do último acorde e quinta de C.

5º padrão – compassos 33 a 36, minutagem de 00:27 a 00:31 – Sequência de quiálteras, síncofes e antecipações, e variações silábicas.

Novamente apresenta-se destaque à nota fá#, 11ª aumentada de C, nas quiálteras, do início ao meio da frase, seguindo-se depois pelas notas do acorde. Ritmicamente, após as quiálteras, há uma sequência de antecipações sincopadas.

Este padrão apresenta maior variação silábica, apesar da predominância de consoantes oclusivas. Apresenta-se fonemas com consoantes velares surdas, /con/, /can/, ou sonoras, /guen/, /gui/, seguidas de vogais e consoantes nasais; consoante alveolar sonora, seguida de vogal, /da/, /du/, /di/; consoante bilabial sonora, seguida de vogal e consoante nasal, /bon/, e de semivogais, /buei/, e surda, seguida de vogais, /pu/, e semivogais, /puei/. Os fonemas com consoante continuante fricativa alveolar sonora e vogal, /za/, com vogal seguida de consoante nasal alveolar, /on/, e iniciado com consoante nasal bilabial seguido de vogal, /mo/, geram um efeito de ligação entre as notas, ressaltando a intenção de flutuação rítmica que as quiálteras trazem. Daí a percepção na presença maior desses fonemas na primeira parte da frase, onde há as quiálteras, de fonemas com consoantes oclusivas na segunda parte, onde há uma intenção de uma percussividade com uma articulação mais destacada.

6º padrão – compassos 42 a 44, minutagem de 00:44 a 00:48 – Sequência de quiálteras, síncofes e antecipações, e variações silábicas.

Aqui, diferente do padrão anterior, a sequência de quiáltera apresenta uma presença maior de fonemas com consoantes oclusivas, como consoantes alveolares sonoras, seguidas de vogal, /dé/, /da/, de semivogais, /déi/, ou de vogais e consoantes nasais, /don/; consoantes velares sonoras, seguidas de vogal e consoante nasal, /gon/; consoantes bilabiais sonora, /ba/, e surda, /pé/, seguidas de vogais. Há também fonemas de ligação, com consoante continuante fricativa alveolar surda, seguida de vogal e consoante nasal, /sam/, e sonora, seguida de vogal, /zu/, além de vogais puras e seguidas de consoantes nasais, /a/, /on/. A flutuação das quiálteras é mais intenciona pela nasalidade e tonicidade dos fonemas. Depois, a sequência de antecipações sincopadas, é iniciada por um fonema oclusivo, /pé/, mas na sequência há diversos fonemas de ligação, como /ron/, /an/, /ion/, /éi/. O que acentua a percussividade destacada dessa sequência é o emprego de uma emissão com um certo peso laríngeo, próximo a um golpe de glote. A melodia apresenta um padrão intervalar ascendente, explorando as notas dos acordes. Ela finaliza em sib em glissando, com efeito *blue note*.

7º padrão – compassos 49 a 52, minutagem de 00:52 a 00:57 – Predominância de semicolcheias com antecipações.

Aqui a emissão se dá em uma região mais aguda, explorando-se arredondamento de cavidade oral em registros misto e de cabeça. Na silabação, predominância de consoantes oclusivas, como as alveolares surdas, /tui/, /tu/, /ti/, e sonoras, /du/, /duí/, seguidas de vogais e semivogais, e as bilabiais surdas, /pu/, e sonoras, /bu/, seguidas de vogal posterior. Ritmicamente, há predominância de semicolcheias com antecipações. Melodia explorando as notas do acorde.

8º padrão – compassos 57 a 60, minutagem de 01:00 a 01:05 – Síncopes e semicolcheias com antecipações.

A emissão começa explorando uma região médio-aguda, indo de um registro misto para um registro de peito em região média, fechando com ornamento em glissando. Este ornamento é realizado com o fonema /nau/, que é articulado com bastante abertura e a sonoridade explorada apresenta bastante tonicidade e intensidade, recurso que Tânia Maria costuma usar bastante em seus improvisos. Na silabação, ampla variação de sonoridades, com predominância de consoantes oclusivas: consoantes alveolares surdas, /ti/, e sonoras, /du/, /di/, seguidas de vogais e semivogais; consoantes bilabiais surdas, /puí/, /pa/, /pi/, /po/, e

sonoras, /ba/, seguidas de vogais e semivogais; consoantes velares sonoras, /go/, e surdas, /ca/, /que/, seguidas de vogais. Há também fonemas de ligação, como vogal pura, /e/; consoante vibrante simples alveolar, /ru/; consoante nasal seguida de semivogal, /nau/. Ritmicamente, há predominância de sínopes e semicolcheias com antecipações. Melodia explorando as notas do acorde, concluindo em fá, sétima de G7 e quarta de C.

Figura 25 – Partitura: Taniando

Partitura completa 1

**Taniando**

Vigoroso Samba

♩ = 112 Exercício III.XIb

The score is written in 2/4 time with a tempo of 112. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Vigoroso' and the genre is 'Samba'. The score is divided into systems, with measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, and 37-40. The lyrics are in Portuguese and describe a dance or celebration. The piano part includes various chords (C7(#9), D7(9), D#7(9), F7(9), G7(9)) and rhythmic patterns such as sixteenth notes, eighth notes, and triplets. There are also dynamic markings like 'Port.' (Piano) and 'ff' (fortissimo).

sa g tu ti sa g tu ti ti tui za g di ta go dei a du dui

si g d d si g d d si g d d tu tu tui d pui u pui pa ru du

zé g d d d d d dei un d d de tui ti tu du de te ti

bó bó bó bó bu bu bu be be bu be be pi pe pu pu pui pe du de pui

con da da bon za za buei on mo puei pu du di can du guen guen gui

Ilessi ©

Partitura completa

2

41 *C7(#9)* 3 3 3 / 3 *D7(9)* *D#7(9)* *F7(9)* *G7(9)* *gliss.*

sam ba zu déi a gon dé da don déi on pé ron an ion é o éi

45 *C7(#9)* / *D7(9)* *D#7(9)* *F7(9)* *G7(9)*

49 *C7(#9)* / / /

tui tui tu bu tu ti pu du ti pu du ti tu du ti pu du daí puí

53 *C7(#9)* / / /

57 *C7(#9)* / *D7(9)* *D#7(9)* *F7(9)* *G7(9)* *gliss.*

só ba puí da go du ti e pa pi po du di ca do di que ru nau

61 *C7(#9)* / *D7(9)* *D#7(9)* *F7(9)* *G7(9)*

c) Cover *Yatra-Tá*

Neste exercício, a proposta é reproduzir o improviso vocal de Tânia Maria na gravação de “Yatra-Tá” (Tânia Maria), do álbum “Viva Maria”, de Tânia Maria (Concord Picante, 2001). Esta gravação pode ser encontrada em redes sociais como YouTube e em diversas plataformas digitais.

O improviso de Tânia em “Yatra-tá” no que se refere a melodia é bem jazzístico, apresentando cromatismos e usando muito a *blue note* dos acordes. Algumas delas estão circuladas na partitura com a análise harmônica e melódica disponibilizada abaixo. Outra característica interessante no improviso de Tânia é a escolha de motivos rítmicos que se repetem, o que acontece ao longo de todo solo.

No início do improviso, ela já começa usando a nona aumentada, mib, como primeira nota, que é *blue note* de C7. Há também um fraseado *funkeado*, e o uso da *blue note* é muito comum no *funk* e *soul* norte-americano. No compasso 5, minutagem 2:24, Tânia usa pela primeira vez a nota mi, e não mib, estando a harmonia em C7. Em seguida, no compasso 8, minutagem 2:27, ela usa uma *blue note*, sib, no G, em um padrão rítmico bem “a tempo”, em duas colcheias, que força bem o uso da nota. Nos compassos 9 e 10, minutagem 2:28 a 2:30, ela usa uma sequência de 3 tercinas de semicolcheias. É muito importante a silabação escolhida por Tânia neste trecho, com os fonemas oclusivos /p/, /b/, consoantes bilabiais puras surda e sonora, /de/, /dun/, consoantes alveolares sonoras, seguidas de vogal e consoante nasal, e o fonema de ligação /r/. Estes tipos de fonemas facilitam a articulação rápida e ágil nestes motivos rítmicos. Destaque para a 11ª aumentada de C como alvo desses 3 motivos.

A silabação é muito variada, assim como os efeitos de emissão. Há uma predominância de consoantes oclusivas. Nos compassos 16 e 17, minutagem 2:35 a 2:37, podemos observar um exemplo de um recurso interessante escolhido por Tânia, que a mudança do fonema para ressaltar o efeito sonoro de uma determinada nota e sua função no acorde. Enquanto a nota se repete, mantém-se o mesmo fonema: /ta/, na nota fá. Quando a nota muda, muda o fonema: /té/, na nota fá#, 11ª aumentada de C. Interessante a escolha das vogais /a/ e /é/ nestes fonemas, de sonoridade bem aberta e tônica, acentuando o efeito

sonoro. A emissão neste trecho também explora o registro de peito, em região média. O padrão rítmico também muda quando muda a nota, passando de uma sequência de quiálteras para uma sequência de colcheias. Nos compassos 33 e 24, minutagem 2:52 a 2:54, há um motivo rítmico que se repete duas vezes, numa sequência escalar ascendente de semicolcheias, em que ela usa fonemas com consoante bilabial sonora, com destaque para a sílaba /bo/, seguida de vogal posterior. Como mencionei no exercício anterior, este é um efeito de difícil execução, considerando a menor fluidez de articulação rápida e ágil com consoantes oclusivas bilabiais do que com outras consoantes, como por exemplo, consoantes oclusivas alveolares, como /t/ e /d/. O fonema /dn/ é muito usado por Tânia em todo o improviso, possibilitando articulação rápida, sem perder o ataque. Esse fonema soa quase como um /t/, porém mantendo a função oclusiva da consoante /d/, e sem precisar empregar vogal para definição precisa de altura.

O improviso de Tânia parece partir do piano, havendo um profundo entrosamento de instrumento e voz, mas sua articulação e fraseado vocais são de extrema precisão, não havendo uma intenção de amálgama como identificamos anteriormente no improviso de Sivuca.

No que diz respeito a interpretação, Tânia tem um perfil apaixonado e vigoroso, e a intensidade de seu improviso interfere diretamente em sua sonoridade. A impressão é que ela sente com emoção profunda cada mudança de função das notas sobre os acordes e o efeito que gera sua intencionalidade. Um exemplo claro dessa emoção é a conclusão de seu improviso vocal em “Yatra-Tá”, com a interjeição “ai!”, emitida com bastante intensidade em registro de peito. Vale lembrar que Tânia apresenta em seu canto grande flexibilidade de registro. Seu domínio técnico no que se refere a voz contribui para que ela tenha ainda mais liberdade interpretativa e criativa.

Um bom roteiro para este exercício é:

- Ouvir a gravação repetidas vezes. Quanto mais, melhor.
- Tentar reproduzir frase por frase, sem pressa. Procure a princípio se concentrar na melodia e na divisão rítmica. À medida que for ganhando confiança, tente imitar a emissão, o timbre e a interpretação. Ao aprender todo o improviso, procure internalizá-lo e cantá-lo com emoção, como se você tivesse criado.

- Observar o entrosamento do improviso vocal de Tânia com o seu piano e sua comunicação com a banda. O elemento da comunicação é um dos mais importantes quando se trata de improvisação.

- Observar os padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e silábicos.

- Abaixo, estão disponibilizadas duas partituras<sup>74</sup> com a transcrição deste improviso: uma (ver Figura 26), feita por Lucas Rocha, grafada com análises melódicas e harmônicas sobre o improviso. A outra partitura (ver Figura 27) contém a transcrição do improviso de Tânia, incluindo a silabação. A parte melódica e harmônica deste improviso foi escrita por Lucas Rocha e a parte silábica foi escrita por mim. Apesar da disponibilidade deste material, o recomendável é ter a audição como referência principal para este estudo e a leitura como uma checagem posterior.

---

<sup>74</sup> As partituras escritas por mim e por Lucas Rocha foram referenciadas na gravação disponível em: <<https://open.spotify.com/track/627l871ObPAQoMIJb4bLz?si=f675ae66d26440ed>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

Figura 26 – Partitura: Cover *Yatra-Tá* – análises melódicas e harmônicas

## Yatra-tá

ênfase na "blue note" (#9 do C7)

opta em vários momentos pelo Eb em detrimento do E, gerando essa sonoridade "bluesy". Resultando nas notas da escala de C dórico, sobre o C7(9)

**8** C7(9) cromatismo Primeira vez que aparece a terça maior

**7** D7(9) Eb7(9) F6(9) G6(9) C7(9) "blue note" do G #11 de C7 cromatismo #11 de C7 cromatismo

**12** D7(9) Eb7(9) F6(9) G6(9) C7(9) cromatismo cromatismo cromatismo #11 de C7

**18** cromatismo

**23** D7(9) Eb7(9) F6(9) G6(9) C7(9) blue note de C

**30** D7(9) Eb7(9) F6(9) G6(9) C7(9) #11 de C7

**35** D7(9) Eb7(9) F6(9) G6(9) cromatismo cromatismo cromatismo

**41** C7(9)

Figura 27 – Partitura: Cover *Yatra-Tá*

Partitura completa

Partitura completa

# Yatra-tá

Tânia Maria  
Exercício III.XIc

♩ = 112

**C7**

dn dn dn dn dn dn dn di dn dn dn dn dn dn dn

4 dn dn dn dn po po dé do do do dé bu bu bu ti du du

7 **D7** **E<sup>b</sup>7** **F6** **G6**

3 3 3 3

duí di po due ra po ui da po ui pe

9 **C7** **C7**

3 3 3 3

12 p r b de p r b de p r b de dun d duí ta cn ta dn dn di

14 **D7** **E<sup>b</sup>7** **F6** **G6** **C7**

3 3 3 3 3 3

do de du du di di do do duí de bo bo ta ta ta ta ta té té té

18

té ta tu tei tei ta ta ta ta dé du di dn du di dn du di dn du di dn du du

23 **D7** **E<sup>b</sup>7** **F6** **G6** **C7**

3 3 3 3

di dn du di di di du da da dé da da dé dn dn da da dé da

27

da dé dn dn da da dé dé dn dn dé da dn ue dn dn dn

30 D7 Eb7 F6 G6

33 C7 dn dn de de de dn dn de dn de dn dn de dn de dn dn dui

dé do bo bo bo bo ba bo bo bo bo bo

35

gue gn gn gue dn dn dé dn dui dui dn dn dn dn don dn dn dn

38 D7 Eb7 F6 G6

dn dn don dn dn dn de dun co qui qui qui qui

41 C7

ai!  
Interjeição!

## CONCLUSÃO

Neste livro apresentamos um recorte de ferramentas para o desenvolvimento de um improviso vocal original, tendo como principal referência performances vocais de importantes músicos brasileiros. A proposta foi extrair destas performances estilos de improvisação vocal característicos do canto popular produzido no Brasil.

É importante reforçar aqui que a improvisação vocal no Brasil é realizada nos mais diversos gêneros e estilos musicais, assim como em diferentes nichos da música popular brasileira. Portanto, este livro é uma contribuição para que músicos, profissionais e estudantes, sintam-se estimulados a mergulhar cada vez mais no estudo da improvisação do Brasil, que apresenta muitos caminhos ainda inexplorados.

O livro, é sistematizado em 3 capítulos:

- o primeiro com propostas de aquecimento vocal baseadas em performances vocais de músicos brasileiros, com descrições técnicas e de fisiologia da voz sobre o que é explorado vocalmente nessas performances e, conseqüentemente, nos exercícios propostos, cada exercício focando num diferente recurso vocal. É uma tentativa de escapar de formas de exercícios vocais mais tradicionais, muito frequentemente baseadas no *belcanto*;

- o segundo com considerações rítmicas, melódicas e harmônicas sobre padrões recorrentes em 4 gêneros musicais brasileiros: Baião, Frevo, Galope e Samba. Vale considerar que só um desses gêneros seria fonte para um livro e este não seria suficiente, tamanha a possibilidade de abordagens sobre improvisação;

- o terceiro com apresenta uma sistematização de estilos de improvisação vocal extraída da performance de músicos brasileiros.

A realização da sistematização de estilos de improvisação vocal presentes na música popular brasileira se mostra muita necessária:

- por ser algo ainda incipiente no Brasil, diferente de outros de outros países, como os Estados Unidos, que tem publicados diversos métodos sobre o tema, especialmente dentro do universo do *jazz*;

- e pelo fato de que estes estilos apresentam caminhos muito particulares de improvisação vocal, mostrando originalidade em performances vocais de músicos brasileiros.

Este livro é um registro histórico e um agradecimento ao que foi construído até aqui por cantores, cantautores e instrumentistas que também usam a voz como instrumento, brasileiros que têm a música brasileira como fonte inesgotável de criação. É um salve a ancestralidade viva destes músicos que são pilares da música que fazemos hoje.

E este livro também é um convite para que músicos, estudantes, pesquisadores e amantes da música popular brasileira iniciem um desbravamento das mais diversas vocalidades presentes no Brasil, considerando as particularidades estilísticas, interpretativas e emocionais de performances vocais, cada um à sua maneira, entendendo a grande importância não das finalidades, mas dos caminhos, que nunca findam. Cada trabalho realizado é importante e complementar e a música brasileira agradece.

## REFERÊNCIAS

CARRASQUEIRA, Antônio Carlos Moraes Dias. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*. São Paulo, 2011, 194p.: il. + CD. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. 1a ed. 1a reimp. Buenos Aires: Melos de Ricardi Americana, 2009, 72 p. ; 23x16 cm. ISBN 978-987-611-080-8. 1.

GURGEL, Dani; GURGEL, Debora. *Rodopio: Partituras para voz*. – São Paulo: Da Pá Virada, 2018.122 p. ISBN 978-85-906486-3-5

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-agudas*. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2001.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2001.

LIMA, Ricardo. *Actâncias Vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2019.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese de doutorado apresentada à USP, orientador Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit. São Paulo: 2012.

MACHADO, Regina; MARANA, Martina Martins. *A improvisação de Filó Machado: análise dos improvisos vocais na gravação de "O samba da minha terra" de Dorival Caymmi*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

MARANA, Martina Martins. *Sacundim: o scat singing de Filó Machado na interpretação de Take Five*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2017.

MILLER, Richard. *A Estrutura do Canto*. (1986). É Realizações Editora, 2019.

NESTROVSKI, Livia Scarinci. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958- 1965)*. Livia Scarinci Nestrovski, 2013. 178 f.; 30 cm. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

NIEMACK, Judy. *Hear it and sing it! Exploring Modal Jazz*. Second Floor Music. 2004, New York, NY, EUA. ISBN 0 6340 8099.

NIEMACK, Judy. *Hear it and sing it! Exploring the Blues*. Second Floor Music. 2012, New York, NY, EUA. ISBN 9 781458 412034.

PAES, José Eduardo Tomé. *Processos Mentais Subjacentes à Improvisação Idiomática*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo - USP.

SANDRONI, Clara. *Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no Grupo de Estudos da Voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos*. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SANDRONI, Clara. *O Ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2017.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular profissional e amador*. Lumiar Editora - Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, Ilessi Souza da. *Estilos de improvisação vocal: um estudo de caso*. 2017. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal improvisation techniques*. 2ª edição, 1999. Gerard & Sarin Publishing Co. New York, NY, EUA. ISBN 13: 978-0-9628467-5-5.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. 1994. São Paulo, Escuta, 290p. (2ª edição: 1999. 3ª edição: 2007).

### **Outras fontes**

ASSAD, Clarice. *Voxploration Basic: Your Voice is Your Instrument – Clarice Assad, singing outside the box*. Disponível em: <<https://www.skillshare.com/classes/VOXPLOURATION-BASICS-Your-Voice-is-Your-Instrument/557631970>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

## **LINK DOS ÁUDIOS DOS EXERCÍCIOS**

<https://youtube.com/playlist?list=PLAXsiFnv7xJ2Sfqp-TWnTUA5PIJ21zDQ7>

## LISTA DE MÚSICAS, ÁLBUNS e VÍDEOS REFERENCIAIS

### Álbuns

“Asa Branca” (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira). Faixa 08. Álbum: *Caetano Veloso*. Universal, 1971.

“A tonga da mironga do kabuletê” (Toquinho - Vinícius de Moraes). Faixa 06. Álbum: *Como dizia o poeta... Música nova. Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha*. Som Livre, 1971.

“Balada do louco” (Arnaldo Baptista – Rita Lee). Faixa 06. Álbum: *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets*. Universal, 1972.

“Batmakumba/ Exaltação a Mangueira” (Caetano Veloso – Gilberto Gil/ Aloísio Augusto da Costa - Enéas Brittes Da Silva). Faixa 06. Álbum: *Gilberto Gil ao vivo em Montreux* (Gegê Produções Artísticas, 1978).

“Cabeça de nego” (João Bosco). Faixa 03. Álbum: *Cabeça de nego - João Bosco*. Universal, 1978.

“Cansei de esperar você” (Dona Ivone Lara - Délcio Carvalho). Faixa 10. Álbum: *O Mapa da Mina - Grupo Fundo de Quintal* (Som Livre, 1986).

“Canudos” (Edu Lobo - Cacaso). Faixa 04. Álbum: *Camaleão – Edu Lobo*. Universal, 1978.

“Cinco Cantos Religiosos: Oração de Mãe Menininha/ Fui pedir as almas santas/ Atraca atraca/ Incelença/ Abaluaiê” (Adaptação: Clementina de Jesus). Faixa 08. Álbum: *Marinheiro só - Clementina de Jesus*. Odeon, 1973.

“Coisa nº10” (Moacir Santos). Faixa 06. Álbum: *Vou vida afora - Sivuca* (Copacabana, 1981).

“De noite e de dia” (Moraes Moreira e Fausto Nilo). Faixa 10. Álbum: *Acústico – Moraes Moreira*. EMI Records Brasil, 1995.

“Esculacho” (Wilson Moreira – Nei Lopes). Faixa 12. Álbum: *O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes*. EMI-Odeon, 1985.

“Feira de Mangaio” (Sivuca e Glorinha Gadelha). Faixa 01. Álbum: *Cada um belisca um pouco – Dominguinhos, Sivuca & Oswaldinho*. Biscoito Fino, 2003.

“Hello, Goodbye” (Lennon - McCartney). Faixa 11. Álbum: *O Planeta Blue na Estrada do Sol – Milton Nascimento*. Sony Music, 1991.

“Kukukaya” (Cátia de França – Israel Semente - Xangai). Faixa 05. Álbum: *Mutirão da vida - Xangai*. Kuarup, 1984.

“Lírico” (Ilessi - Thiago Amud). Faixa 08. Álbum: *Dama de Espadas - Ilessi*. Rocinante, 2020.

“Ludovina” (Cátia de França). Faixa 05. Álbum: *Estilhaços – Cátia de França*. Sony Music, 1980.

“Luz” (Djavan). Faixa 02. Álbum: *Luz – Djavan*. Sony Music, 1982.

“Maria Bethânia” (Caetano Veloso). Faixa 03. Álbum: *Caetano Veloso*. Universal, 1971.

“Menino das Laranjas” (Theo de Barros). Faixa 05. Álbum: *Jazz de Senzala - Filó Machado*. 2004.

“O samba é meu dom” (Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro). Faixa 01. Álbum: *O som sagrado de Wilson das Neves* (CID, 1996).

“Quem vai quem vem” (Cátia de França). Faixa 02. Álbum: *Vinte palavras ao redor do sol - Cátia de França*. Sony Music, 1979.

“Sobrado Dourado - Clementina cadê você - Benguelê - Boi não berra - Siá Maria rebolo – Maparaema”. Faixa 07. Álbum: *Rosa de Ouro - Clementina De Jesus, Aracy Côrtes, Conjunto Rosa De Ouro*. Imperial, 1965.

“Sebastiana” (Rosil Cavalcanti). Faixa 10. Álbum: *Aqui tô eu - Jackson do Pandeiro*. Philips, 1970/ Universal, 2016.

“Taratá” (Adaptação: Clementina de Jesus). Faixa 05. Álbum: *Marinheiro Só – Clementina de Jesus*. EMI-Odeon, 1973.

“Triste” (Tom Jobim). Faixa 07. Álbum: *Nós - Leny Andrade e César Camargo Mariano*. Velas, 1993.

“Yatra-Tá” (Tânia Maria). Faixa 01. Álbum: *Viva Maria - Tânia Maria*. Concord Picante, 2001.

## **Vídeos**

*Gilberto Gil Live at Montreux Jazz Festival (1978)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B1eZ6MiSUP4>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

“Sebastiana” (Rosil Cavalcanti). *Jackson do Pandeiro canta “Sebastiana” TVE 1979*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjyYJ6BniS0>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

“Samba da minha terra” (Dorival Caymmi). *Novos Baianos - Samba da Minha Terra*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uUyBkJfU6OI>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

## GLOSSÁRIO<sup>75</sup>

**Alveolar:** som da fala produzido com o ápice da língua tocando a crista alveolar superior.

**Articuladores:** a língua, os lábios, os dentes, o palato mole e o palato duro, que modificam as propriedades acústicas do trato vocal.

**Bend:** técnica utilizada na guitarra na qual levanta-se ou abaixa-se a corda do instrumento para chegar em outra nota. Ao se curvar a corda, a nota que era tocada tem sua afinação mudada, elevada a uma nota mais aguda.

**Bilabiais:** consoantes formadas com a ajuda dos dois lábios (como em /p/, /b/ e /m/).

**Cavidade oral:** Cavidade da boca.

**Continuante:** um som da fala que pode ser prolongado durante um ciclo respiratório (como em uma continuante nasal).

**Fonema:** variante de um som da fala.

**Fricativo:** um som da fala (sonoro, ou seja, que se consegue empregar altura, ou surdo, que não consegue se empregar altura), causado por fricção quando a ar passa por uma abertura estreita (como em /f/, /v/, /s/, /z/ etc.).

**Fry:** *Vocal fry*; Registro basal: considerado por alguns como um registro da voz masculina; lembra um som de “fritura”; considerado por outros como um início vocal prolongado e ineficiente.

---

<sup>75</sup> Fonte: MILLER, R, *A Estrutura do Canto*. (1986). É Realizações Editora, 2019, p. 433 a 452.

**Glissando:** uma passagem suave de uma altura a outra. É uma expressão originada da língua italiana utilizada na terminologia da música.

**Glote:** o espaço entre as pregas vocais.

**Golpe de glote:** o início vocal que resulta quando o fluxo de ar começa com as pregas vocais ocluídas.

**Harmônico:** uma parcial do som fundamental; frequência que é um múltiplo inteiro da taxa de vibração produzida pela frequência fundamental.

**Labial:** relativo aos lábios.

**Labiodental:** um som da fala formado com o lábio inferior e os dentes superiores (como em /f/ ou /v/).

**Oclusiva:** um som da fala que é uma parada completa, fechamento e soltura de ar por um dos articuladores ou pela glote (como em algumas formas de /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/).

**Palatal:** relativo ao palato, ao céu da boca.

**Passagem:** ponto-chave do registro vocal.

**Portamento:** uma expressão musical originada principalmente do italiano que denota um deslize vocal entre os dois arremessos e sua emulação de instrumentos como o violino, e é por vezes utilizado alternadamente com antecipação. Também é aplicado a um tipo de glissando, bem como para as funções de sintetizadores "slide" ou "bend".

**Região de passagem:** a área da voz onde vários sons podem ser cantados por princípios variáveis de registro; voz média.

**Registro:** uma série de sons vocais consecutivos de timbre igual (ou similar), que pode ser distinguida de outra série de sons.

**Slide:** é uma forma de tocar guitarra, em que se utiliza no dedo médio, anular, mínimo ou indicador (este último menos comum), um pequeno tubo oco cilíndrico, feito de metal, vidro ou cerâmica. Com o objetivo de alterar o tom em que se toca, deslizando esse tubo pelas cordas da guitarra.

**Trêmulo:** na pedagogia vocal, o termo refere-se propriamente a uma taxa de vibrato que é muito rápida e estreita (em oposição ao *wobble* ou oscilação).

**Vibrato:** um fenômeno da voz cantada treinada; uma variação de altura produzida como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem quando há uma coordenação apropriada entre o mecanismo respiratório e o fonatório; um resultado natural do equilíbrio dinâmico de fluxo de ar e aproximação das pregas vocais.

**Vogais frontais:** As vogais /i/ /e/ e /é/ são classificadas como vogais frontais, no que diz respeito à postura da língua alta e para a frente. São vogais com espaço faríngeo considerável.

**Vogais neutras:** As vogais /ʌ/ (ex: cut) e /ə/, símbolo chamado de *schwa* (ex: above) são classificadas como vogais neutras. O som da vogal /ʌ/ em geral é descrito como o som ouvido em gemidos, suspiros audíveis e em fonações emotivas sem palavras, ou quando uma pessoa “pensa alto” antes de a fala ter sido formulada. O /ə/, ou *schwa* tem uso fonético geral e se refere à vogal neutralizada, a sílaba não acentuada que tão frequentemente conclui uma palavra. A vogal neutra serve como ferramenta para modificação vocálica essencial em alguns contextos do canto. O *schwa* funciona como o equivalente não acentuado do /ʌ/. Os dois símbolos, no que se refere a duração na fala, representam diferenças. No entanto, essas diferenças no canto desaparecem, porque no ato de cantar, muitas vezes os sons breves da fala são prolongados.

**Vogais posteriores:** As vogais /u/ /o/ e /ó/ são classificadas como vogais posteriores. Essas vogais requerem um arredondamento da boca. Nelas, a porção traseira da língua se eleva, deixando pouco espaço entre a língua e o palato mole. Há pouco espaço posterior bucofaríngeo, porque há mais espaço na parte frontal da boca. A vogal /a/ é às vezes classificada como a primeira das vogais posteriores por causa de sua peculiar combinação de frequências e da forma do tubo de ressonância durante a produção sonora, mas, para muitos cantores, a atração da vogal /a/ se deve a ela evitar constrição do trato vocal pela língua. A vocalização baseada em /a/ não envolve os princípios mais precisos de diferenciação vocálica como no canto de vogais frontais e posteriores.

**Voz ou registro de cabeça:** quando há uma diminuição marcante da atividade da “voz de peito” nesta região.

**Voz ou registro mista(o):** um termo descritivo que se refere ao timbre vocal da região de passagem onde elementos da voz de cabeça modificam enormemente a ação do “mecanismo pesado”.

**Voz ou registro de peito:** timbre vocal produzido em grande parte pela atividade do músculo vocal das pregas vocais; o “mecanismo pesado”; termo descritivo para sensações experimentadas na região grave onde o “mecanismo pesado” predomina.

**Voz plena:** termo que se refere ao nível de dinâmica e ao timbre.

**Wobble:** oscilação indesejável da voz cantada.



## **LISTA DE IMPROVISADORES VOCAIS BRASILEIROS**

Alceu Valença

Aniceto do Império

Áurea Martins

Badi Assad

Caetano Veloso

Candeia

Carlinhos Brown

Cátia de França

Cila do Coco

Clarice Assad

Clementina de Jesus

Dani Gurgel

Djavan

Dona Ivone Lara

Ed Motta

Elis Regina

Elza Soares

Filó Machado

Flora Purim

Gilberto Gil

Hermeto Paschoal

Jackson do Pandeiro

João Bosco

João Gilberto

Leny Andrade

Livia Nastrovski

Manduka

Milton Nascimento

Monsueto

Moraes Moreira

Negro Leo

Nei Lopes

Pedro Iaco

Pedro Índio Negro

Rita Lee

Sivuca

Tânia Maria

Thiago Thiago de Mello

Tim Maia

Vanessa Moreno

Wilson das Neves

Wilson Moreira

Xangai

## DEPOIMENTO

**Entrevistados: Luciene da Silva (63 anos) e João Sasmana (24 anos).**

**Data: 18 de dezembro de 2021.**

**Luciene:** Quando criança eu ia para a feira ver, porque a feira era um lugar onde todo mundo ia para conversar, para ver... A cidade pequena, Itabuna (BA) era pequeno. Eu morava no bairro que tinha feira. Então, a feira no sábado era assim uma confraternização mesmo, muita comida, muito sanfoneiro e tocadores de coco e embolada, e eu gostava de ficar olhando. E depois que eles cantaram lá e faz “nham, nham, nham...” Aí eu parei e perguntei na minha curiosidade de criança, falei: Por que o senhor faz “nham, nham, nham...”? Ele disse: “Na fome, a gente não tem o que comer. Como nordestino, a gente passa muita fome. Então, a gente com fome, fazendo ‘nham, nham, nham...’, como se tivesse mastigando algo. Então, a gente faz isso com fome, ‘nham, nham, nham...’, e engana a fome. E daí surgiu as músicas que a gente vai fazendo e cantando e vai fazer ‘nham, nham, nham...’” E eu fiquei pensando realmente, se você fizer isso durante algum tempo, você engana a fome. Experimenta fazer “nham, nham, nham...”, o cérebro acho que entende que você está mastigando, apesar de não ir nada pro estômago. Mas foi isso que eles falaram e esses dois irmãos eram até cegos. Porque ficam cegos, deficientes físicos e outros sanfoneiros também tocando. Então, as feiras são assim, as mercadorias todas no chão, era tudo no chão e vários tipos de pessoas. As feiras nordestinas, se você for, é muito grande, muito rica, cheia de comida, cheia de tocadores, cheio de sanfoneiros... É muito bom!

**João:** A primeira vez que a minha mãe me contou sobre essa história foi quando eu estava vendo um vídeo do Caetano cantando “Asa Branca” e também mais alguma outra coisa que eu já vi, que eu não me lembro, que alguém fazendo esse (*cantarola*) “nham, nham, nham...”, que aí minha mãe passando, veio, comentou e me falou sobre isso. São as pessoas sentindo fome. Então, esse relato daí é por volta de 1966, né?

**Luciene:** É verdade.

**João:** 66, tá? Bom, isso daí é um relato do que ela viu antes da metade dos anos 60, né? Minha mãe disse que ela tinha 8 a 10 anos quando isso aconteceu, quando ela viu isso. E aí eu te mandei essas duas fotos, né? Essa segunda (Ver figura 30), eu acho que é a feita que eu fui com ela quando eu tinha 10 anos. Mas eu não sei assim exatamente se essa daqui é a feira do Centro ou se é a do bairro da Mangabinha. Mas eu sei que uma dessas duas daí é a feira do bairro da Mangabinha. (*Fala com Luciene*). Ela me disse que Mangabinha é a primeira foto (Ver figura 29).



Figura 29 – Foto de feira em Itabuna (BA). Disponível em: <<https://ipolitica.blog.br/itabuna-apos-acordo-feiras-vaio-funcionar-ate-segunda-feira/>>.

Acesso em 20 de janeiro de 2022.



Figura 30 - Frame de vídeo - Feira em Itabuna (BA). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SPaXCTJuk2s>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

## **SOBRE A AUTORA**



Nascida em Campo Grande e criada em Jacarepaguá, bairros da Zona Oeste do Rio de Janeiro, Ilessi – nome Iorubá, originalmente escrito "Ilé Si", sendo "Ilé = Casa" e "Si = ser, existir", significando "Casa do ser, do existir", é cantora, compositora e pesquisadora musical.

Realizou shows em todas as regiões do Brasil e em países como França, Suécia e Inglaterra.

Tem 5 álbuns gravados: *Brigador – Ilessi canta Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro* (CPC-UMES, 2009); *Mundo Afora: Meada* (Rocinante Gravadora, 2018); *Com os pés no futuro: Ilessi e Diogo Sili interpretam Manduka* (2020); *Dama de Espadas* (Rocinante Gravadora, 2020); *Rendição – Ilessi e Vicente Paschoal* (2022).

Já atuou com músicos como Alaíde Costa, Aline Gonçalves, Amelia Rabello, André Mehmari, Carol Panesi, Cátia de França, Clarice Assad, Eduardo Gudin, Guinga, Luisa Lacerda, Marcelo Galter, Nelson Faria, Paulo César Pinheiro, Simone Guimarães, Thiago Amud, Toninho Horta, Toquinho, Vovô Bebê, entre muitos outros.

É integrante do grupo Selva Lírica, junto com Cláudia Castelo Branco, Demarca e Thiago Thiago de Mello. O grupo se prepara para entrar em estúdio e gravar seu primeiro álbum.

É doutoranda em Música pela UNICAMP, Mestra em Música pelo PROEMUS – UNIRIO, e formada em Licenciatura em Música, também pela UNIRIO. Em breve lançará o livro “A Reinvenção da Voz – Improvisação Vocal Brasileira”, resultado de sua pesquisa de mestrado.

Criou em 2019 o “Curso de Improvisação Vocal Brasileira”, que já foi realizado no CBM RJ, na Oficina de Música de Curitiba e em formato online, pelo projeto “Vozes Itinerantes”, promovido pelo edital Ibermúsicas. O curso, que apresenta uma introdução à improvisação vocal, tendo como enfoque a estilística do canto popular na MPB, segue sendo ministrado em diversos lugares.

**Contato:**

contato@vitrolaprodutora.com

**Redes sociais, vídeos e discografia**

<http://linktr.ee/ilessi>