



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

ESTILOS DE IMPROVISACÃO VOCAL NO BRASIL: ESTUDO DE CASO

ILESSI SOUZA DA SILVA

RIO DE JANEIRO, 2017

ESTILOS DE IMPROVISACÃO VOCAL: ESTUDO DE CASO

por

ILESSI SOUZA DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso, submetido ao Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação da Prof. Mestra Doriana Mendes.

RIO DE JANEIRO, 2017

FOLHA DE APROVAÇÃO
(ESCANEAR E INSERIR AQUI)

AGRADECIMENTOS

A minha família, nas pessoas de Tiana, Luiz Gonzaga, Camila Luiza e Magna Fabiana, meu mais profundo amor.

A Elísio Freitas, por todo aprendizado nas aulas particulares de improvisação.

A todos os professores do curso de Licenciatura em Música, com os quais tive o privilégio de conviver e aprender, especialmente a Adriana Miana, pelas conversas, ideias e colaborações bibliográficas para este trabalho e a Cândida Borges, na UNIRIO, Berit Andersson e Nelson Faria, na Örebro University, meus professores de improvisação.

A professora Pia Olby, pelas aulas de canto e consciência corporal em grupo na Örebro University, que me proporcionaram ter uma relação bem mais profunda e expansiva e profunda com o meu cantar.

A professora e orientadora Doriana Mendes, por toda a generosidade, amizade e dedicação a este trabalho.

Aos cantores Clarice Assad, Marcela Velon, Martina Marana e Pedro Iaco, que gentilmente cederam entrevista para este trabalho. Obrigada pela generosidade e pelo aprendizado.

A todos os músicos improvisadores, sejam cantores, sejam instrumentistas, que analisei e que fizeram e fazem parte da minha formação musical, desde o início até aqui.

A Deus e a vida: minha eterna gratidão.

“A voz é um instrumento ainda a ser inventado.”
Pedro Iaco, 2017

SILVA, Ilessi S. *Estilos de improvisação vocal: um estudo de caso*. 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.

RESUMO

Este trabalho disserta sobre improvisação vocal no Brasil. Para isso, realizo considerações sobre improvisação idiomática e improvisação livre, apresentando uma visão panorâmica a respeito dos estudos sobre improvisação vocal no Brasil e da presença da improvisação na obra dos cantores brasileiros. Serão realizadas análises de diferentes performances de diversos cantores brasileiros, sendo apontadas as características em comum, e as particularidades de cada intérprete. Pretende-se investigar até que ponto a ausência de um estudo sistemático sobre improvisação vocal no Brasil representa a afirmação de que há uma presença pouco aprofundada de improvisação vocal no canto popular brasileiro. O objetivo é mostrar como a construção de um processo intuitivo e de estudo não-formal de improvisação vocal pode gerar um improviso original pelos cantores brasileiros. Pretende-se mostrar também como a ligação deste processo a um estudo sistemático de improvisação pode enriquecer a performance dos improvisadores vocais no Brasil.

Palavras-chave: Educação musical. Improvisação vocal. Canto popular brasileiro.

SILVA, Ilessi S. Vocal improvisation styles: a case study. Monograph Paper (Bachelor of Music Education) – Bachelor of Music Education Course. Instituto Villa- Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation discusses vocal improvisation in Brazil. In this regard, idiomatic improvisation and free improvisation are taken into consideration by offering an overview about vocal improvisation studies in Brazil as well as the presence of improvisation in Brazilian singers' works. Different performances by several Brazilian singers will be analysed so that both similarities and singularities of each performer can be highlighted. The primary concern here is to investigate to what extent the insistence on the claim that there is a not so deepened or substantial presence of vocal improvisation in Brazilian popular singing represents the absence of a systematic study about vocal improvisation in Brazil. The aim is to show how the construction of both an intuitive process and a non-formal study of vocal improvisation can generate an original improvisation by Brazilian singers. It is also intended to show how the link of this process to a systematic study of improvisation can enrich the performance of the vocal improvisers in Brazil.

Keywords: Musical Education. Vocal Improvisation. Brazilian Popular Singing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Formulação do problema.....	13
Objetivo.....	13
Justificativa.....	14
Referencial teórico.....	14
Metodologia.....	15
Organização da monografia	15
CAPÍTULO I - IMPROVISACÃO VOCAL NO BRASIL.....	17
1.1 - Improvisação idiomática X Improvisação livre.....	17
1.2 - Levantamento de estudos sistemáticos sobre improvisação vocal no Brasil.....	20
1.3 - Breve panorama da presença da improvisação vocal no canto popular brasileiro.....	22
CAPÍTULO II - Estilos de improvisação vocal no Brasil: análise de performances.....	27
2.1 - Leny Andrade: Triste/ Filó Machado: Samba da minha terra - <i>Scat singing</i> brasileiro.....	27
2.2 - Gilberto Gil: Bat Macumba - o diálogo da improvisação idiomática com a improvisação livre.....	30
2.3 - Dona Ivone Lara e Fundo de Quintal: Cansei de esperar você - Contracantos.....	32
2.4 - Wilson Moreira e Nei Lopes: Eu já pedi/ Candeia e Clementina de Jesus: Zé Tamborzeiro/ Hermeto Paschoal: <i>Just listen</i> (Escuta meu piano) - A letra ou a fala como principal condutora.....	34
2.5 - Jackson do Pandeiro: O canto da ema - Improviso rítmico.....	36
2.6 - João Gilberto: Sampa - Improvisos previamente construídos.....	38
2.7 - Cátia de França: Quem vai quem vem/ Djavan: Luz/ João Bosco: Cabeça de nego/ Moraes Moreira: Samba da minha terra - Criação de silabações, sonoridade percussiva.....	39
2.8 - Clementina de Jesus: Taratá - Variações timbrísticas e melódicas.....	44
2.9 - Flora Purim: <i>Summer night</i> / Clarice Assad: Chega de saudade/ Cravo e canela - Scat: Caminhos sonoros não-convencionais.....	45
2.10 - Pedro Iaco: Chet Parker/ Badi Assad: Improviso vocal - virtuosismo e improvisação livre.....	47
2.11 - Sivuca: Coisas nº10 - Instrumentos e voz.....	48
2.12 - Monsueto: A tonga da mironga do kabuletê - Improvisação livre.....	49
CAPÍTULO III - Caminhos para o estudo e ensino de improvisação vocal no Brasil.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS.....	59
APÊNDICES: ENTREVISTAS INTEGRAIS.....	62
Entrevistada 1: Clarice Assad.....	62
Entrevistada 2: Marcela Velon.....	75
Entrevistada 3: Martina Marana.....	78
Entrevistado 4: Pedro Iaco.....	80

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Trecho da transcrição do improviso vocal de Leny Andrade.

Exemplo musical 2: Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. (Fonte: MARANA, Martina M. 2016, p.4)

Exemplo musical 3: Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. (Fonte: MARANA, Martina M. 2016, p.6)

Exemplo musical 4: Trecho da transcrição do improviso vocal de Dona Ivone Lara.

Exemplo musical 5 e 6: Trechos da transcrição do improviso vocal de Jackson do Pandeiro.

Exemplo musical 7: Trecho da transcrição do improviso vocal de Moraes Moreira.

Exemplo musical 8: Trecho da transcrição do improviso vocal de Djavan.

LISTA DE GRAVAÇÕES

Leny Andrade: *Triste* (Tom Jobim) - Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/6BErXSixmyCaolPJ4gOEw3> . Acesso em 10.Dez.2017.

Filó Machado: *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) – Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/0bRipegehZrZ5yt01WJQRK> . Acesso em 10.Dez.2017.

Gilberto Gil: *Bat Macumba* (Caetano Veloso - Gilberto Gil) – Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/5B2CXMdf28PQfU7tmEsNes> . Acesso em 10.Dez.2017.

Dona Ivone Lara e Fundo de Quintal: *Cansei de esperar você* (Dona Ivone Lara – Dêlcio Carvalho) - Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/7MfEpNDCeDJLLozMYqe7xD> . Acesso em 10.Dez.2017.

Wilson Moreira e Nei Lopes: *Eu já pedi* (Jurandyr Cândido - Wilson Moreira) - Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mYkQgyaOpbk> . Acesso em 10.Dez.2017.

Candeia e Clementina de Jesus: *Zé Tamborzeiro* (Vandinho - Candeia) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/5NNGgKzIWBBajnyYPas7dt> . Acesso em 10.Dez.2017.

Hermeto Paschoal: *Just listen* (Escuta meu piano) (Hermeto Paschoal) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/0SLdhVChi3XK7wOSENWcgX> . Acesso em 10.Dez.2017.

Jackson do Pandeiro: *O canto da ema* (João do Vale/ Ayres Viana/ Alventino Cavalcanti) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/5goafit6b3xQVnghRAj6hs> . Acesso em 10.Dez.2017.

João Gilberto: *Sampa* (Caetano Veloso) - Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/6v4khPy4QTjMxEmlRO2ZJu> . Acesso em 10.Dez.2017.

Cátia de França: *Quem vai quem vem* (Cátia de França) - Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ffCibxUg2JM&t=2121s> . Acesso em 10.Dez.2017.

Djavan: *Luz* (Djavan) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/2m39uQVY1w22IvK0AdUP3L> . Acesso em 10.Dez.2017.

João Bosco: *Cabeça de nego* (João Bosco) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/6BrmFyEaeN7J9WixqEQ81q> . Acesso em 10.Dez.2017.

Moraes Moreira (com Novos Baianos): *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) - Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uUyBkJfU6OI> . Acesso em 10.Dez.2017.

Clementina de Jesus: *Taratá* (Adaptação: Clementina de Jesus). Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/1TX9KsYNfNICBpTMbeOfKd> . Acesso em 10.Dez.2017.

Flora Purim: *Summer night* (Dubin, Warren). Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/2uMhVEdkUyzSpXIRSE0CFd> . Acesso em 10.Dez.2017.

Clarice Assad e Sérgio Assad: *Chega de saudade* (Tom Jobim – Vinícius de Moraes) - Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4J0A1JECifE> . Acesso em 10.Dez.2017.

Clarice Assad e André Muato: *Cravo e canela* (Milton Nascimento – Ronaldo Bastos) - Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hQ4OWOReBWE> . Acesso em 10.Dez.2017.

Pedro Iaco (com Giovanni Iasi): *Chet Parker* (Giovanni Iasi - Joe Flood) - Disponível em: Spotify. <https://open.spotify.com/track/0NS2uxkCVJ2wShWcBJzJn0> . Acesso em 10.Dez.2017.

Badi Assad: *Improviso vocal* (Badi Assad) - Disponível em: YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yNCNf6Y4Q_U . Acesso em 10.Dez.2017.

Sivuca: *Coisas nº10* (Moacir Santos). Disponível em: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=o36-T8kYISc> . Acesso em 10.Dez.2017.

Monsueto (com Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medaglia): *A tonga da mironga do kabuletê* (Toquinho – Vinícius de Moraes) - Disponível em: Spotify.
<https://open.spotify.com/track/5ErrzlyNKn1t1igxV5tdHc> . Acesso em 10.Dez.2017.

INTRODUÇÃO

Formulação do problema

Através de minha atuação como cantora e aluna, e relação com a improvisação vocal, pude presenciar professores de canto afirmando que não existe improvisação vocal no canto brasileiro, diferente do que ocorre no canto norte-americano, seja no Jazz, Gospel, R&B, etc. Ouvi também professores de práticas de conjunto como oficinas de jazz afirmando que não havia espaço para cantores nestas oficinas. Neste último caso, o professor me sugeriu que eu procurasse a oficina de bossa-nova, afirmando que lá eu poderia cantar, porque a oficina de jazz era dedicada à música instrumental. Eu então insisti em solicitar ao professor minha participação na oficina de jazz, porque minha ideia era executar meu instrumento, a voz, como qualquer outro, cantando temas instrumentais e improvisando. Neste acontecimento, assim como em outras diversas situações em minha vida acadêmica e em minha carreira, eu percebi que parecia haver uma dicotomia entre canto e música instrumental.

Entretanto, a minha relação e interesse com a improvisação vocal vinha intrinsecamente da própria música popular brasileira, especialmente da performance dos músicos que apresentavam em seus trabalhos uma estreita relação com a canção, ou seja, a estrutura “letra e música”. A referência vinha dos cantores, dos instrumentistas (seus solos e improvisos nas canções) e de temas instrumentais presentes no repertório de artistas que interpretavam majoritariamente canções. Mas também vinha de trabalhos de música popular instrumental brasileira.

É patente a ausência de um estudo sistemático sobre improvisação vocal no Brasil. Isto, no entanto, não exclui a presença da improvisação no canto popular brasileiro. Pretende-se investigar até que ponto a ausência de um estudo sistemático sobre improvisação vocal no Brasil representa a afirmação de que há supostamente uma presença pouco aprofundada de improvisação vocal no canto popular brasileiro, como relatei acima, nos casos dos professores.

Objetivo

O presente trabalho tem como objetivo:

a) Mostrar como a construção de um processo intuitivo e de estudo não-formal de improvisação vocal pode gerar um improviso original pelos cantores brasileiros.

b) Apontar como a ligação deste processo a um estudo sistemático de improvisação pode enriquecer a performance dos improvisadores vocais no Brasil.

Justificativa

O presente trabalho busca, com auxílio das análises musicais¹, das entrevistas de cantores e estudiosos na área de improvisação, e do referencial teórico, abrir um novo caminho de atuação, performance, estudo e experimentação do canto popular brasileiro a partir da improvisação vocal. Isto porque pouco se encontram estudos e abordagens sobre improvisação vocal no Brasil nos escritos acadêmicos e em atividades pedagógicas de canto, como oficinas, cursos, etc., ao contrário do que acontece em países como os EUA, mesmo havendo improvisação vocal bastante presente na música popular brasileira.

Referencial teórico

A maior parte dos textos acadêmicos existentes em português, realizados no Brasil, por pesquisadores brasileiros, sobre improvisação vocal no Brasil estão na área da improvisação livre. Há também textos na área da improvisação idiomática, mas a maior parte deles relacionada ao chamado *scat singing brasileiro*. Apesar do presente trabalho explorar a improvisação diante de um viés idiomático, estreitamente relacionado a estilística do canto popular brasileiro, busca-se utilizar referências tanto no campo da improvisação idiomática, quanto da improvisação livre. Isto por considerar de fundamental importância no estudo e na performance da improvisação vocal no Brasil o diálogo entre essas duas formas de improvisação, tanto no que diz respeito ao que se pode observar na improvisação vocal no Brasil, a partir da performance dos cantores e cantautores² brasileiros, quanto no que se refere ao que ainda pode ser explorado especialmente no estudo de improvisação vocal no Brasil, que correlacione essas duas formas de improvisação.

Como referência fonética e fonológica, utilizou-se SILVA (2003), buscando-se um embasamento teórico sólido para a descrição das silabações dos improvisos aqui analisados. Recorreu-se a GAINZA como referência didático-pedagógica da improvisação. Como fonte bibliográfica brasileira sobre improvisação vocal, consultou-se NESTROVSKI (2013), PAES

¹As análises serão aurais em maioria. Algumas serão comparativas, utilizando partituras como referência, mas sendo as performances dos cantores e cantores transcritas em análise aural.

²"Cantautor é um neologismo proveniente da união das palavras cantor e autor. O termo é utilizado no português europeu [1] para designar os artistas musicais que escrevem, compõem e cantam seu próprio material, incluindo letra e melodia." Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cantautor>

(2014), focando na improvisação idiomática, e STOROLLI (2009), explorando a improvisação livre. Da bibliografia sobre improvisação vocal idiomática em inglês, considerou-se STOLOFF (1999), em estudo sobre *scat singing*, e NIEMACK (2004 e 2012) sobre jazz modal e blues.

Metodologia

Buscou-se neste trabalho uma abordagem qualitativa. Foram entrevistados quatro cantores, dois deles que atuam como professores de improvisação vocal. Foi realizada uma entrevista não-estruturada, feita presencialmente em Niterói e gravada em áudio, e três entrevistas estruturadas, feitas a distância. Nestas entrevistas, as questões foram enviadas aos entrevistados por e-mail e as respostas foram recebidas do mesmo modo. Todas as entrevistas foram realizadas em 2017. O embasamento metodológico também se deu através de revisão de literatura.

Organização da monografia

O presente trabalho foi organizado em 4 partes.

O primeiro capítulo busca fazer um apanhado geral sobre improvisação vocal no Brasil. O capítulo apresenta considerações sobre improvisação idiomática e improvisação livre, com base nos estudos de José Eduardo Paes e Wânia Storolli. Além disso, é realizado um levantamento de estudos sistemáticos, escritos e presenciais, sobre improvisação vocal no Brasil. Apresenta-se também um breve panorama da presença da improvisação vocal no canto popular brasileiro, considerando a obra de artistas de destaque na música popular brasileira.

O segundo capítulo apresenta os estilos de improvisação vocal no Brasil através da análise de performances de diversos cantores e cantadores brasileiros. A parte da análise que passa pela estilística do canto popular brasileiro contará com a contribuição dos estudos de Clara Sandroni, Marcos Leite, Marcelo Elme e Angelo José Fernandes.

O terceiro capítulo sugere caminhos para o estudo e ensino de improvisação vocal no Brasil, apresentando propostas de sistematização do estudo de improvisação vocal no Brasil. Este capítulo terá como contribuição as obras de Bob Stolloff, José Eduardo Paes, Judy Niemack, Lívia Nestrovski, Tamyra Moreira, Violeta Gainza e Wânia Storolli, além do conteúdo coletado e discutido através das entrevistas e das análises musicais realizadas.

A conclusão do trabalho apresenta as considerações finais e as referências. O intuito deste estudo é contribuir para a abertura de caminhos e ampliação de um território pouco

explorado no estudo do canto popular no Brasil, que é a improvisação vocal. Além disso, pretende-se propor a sistematização deste estudo, partindo das mais diversas referências, mas buscando uma identidade brasileira para esta sistematização e para as experimentações presentes nos estudos e performances de improvisação vocal.

CAPÍTULO I - IMPROVISACÃO VOCAL NO BRASIL

1.1 - Improvisação idiomática X Improvisação livre

O processo de elaboração deste trabalho vem de um processo anterior, no qual eu venho elaborando considerações estilísticas do canto popular brasileiro. Antes de iniciar o curso de Licenciatura em Música, como eu já possuo Bacharelado em Serviço Social, minha primeira ideia foi realizar um Mestrado em Música, sem antes fazer um Bacharelado ou Licenciatura na área. Após uma tentativa mal sucedida de ingresso na Pós-Graduação em Música na UNIRIO, eu decidi no ano seguinte tentar o curso de Licenciatura.

O tema do projeto de Mestrado era Estilística do Canto Popular Brasileiro. No projeto eu explorava a hipótese de que havia uma padronização do canto popular brasileiro, especialmente de duas décadas para cá. Apesar do tema do presente trabalho não ser o mesmo, ele dialoga intensamente como o tema que eu pretendia explorar no mestrado.

Ao definir o tema deste trabalho, pensei em explorar uma abordagem da improvisação vocal com características que podemos definir como improvisação idiomática. Isto porque pretendo analisar as performances de improvisação vocal de cantores e cantautores que atuam prioritariamente com a canção popular (música com letra), ainda que realizem performances identificadas com o universo da música instrumental.

Essas improvisações se dão num formato estilisticamente coerente com os gêneros musicais como os quais elas dialogam. Cada um desses gêneros apresentam historicamente suas características estilísticas específicas. Neste sentido, é importante esclarecer o significado da definição de *improvisação idiomática*.

Segundo Storolli, improvisação idiomática é aquela realizada "segundo um sistema ou estrutura pré-determinada, manifestando desta forma uma tradição estilística, adequada à criação musical em questão" (STOROLLI, 2009, p. 149). Este tipo de improvisação expressa determinado idioma, como o jazz, - que é um dos mais conhecidos na música popular como tendo a improvisação como característica principal - e toda a identidade e as particularidades da improvisação são extraídas deste idioma.

Paes aponta que:

Ao contrário do que sua natureza espontânea possa sugerir, a improvisação musical idiomática depende fortemente de regras tácitas que possibilitam coerência estilística, o que significa que, tanto a audiência quanto os demais músicos que atuam no ambiente de desempenho experimentam a confirmação de determinadas *expectativas perceptivas* (SLOBODA, 2008; CSÍKSZENTMIHÁLYI & RICH, 1997). Por isso, Aaron Berkowitz a define como *criação espontânea dentro de restrições* (BERKOWITZ, 2010). (PAES, 2014, p. 1)

Esses idiomas têm suas "ciências", ou seja, suas características específicas, que, no caso do canto, passam por fraseado, divisão rítmica, contornos melódicos, variações, estruturas harmônicas, particularidades de emissão, silabação, etc. O domínio dessas características depende de uma vivência, que pode ser auditiva e/ou histórico-social, e que exige grande perícia e dedicação de anos para que sejam internalizadas. É comum se ouvir expressões como "ciência do samba", como disse Paulo César Pinheiro, em sua canção "Lamento do samba": "Quem não sabe a ciência do samba vai fazer o que pede o momento". Essa frase expressa bem a importância de uma vivência mais prolongada e aprofundada de determinado idioma para o seu domínio. Este domínio pode exigir anos de audição, estudo e prática. Por exemplo, o samba tem em cada um de seus mais diversos sub-gêneros - samba sincopado, samba de breque, samba de terreiro, partido alto, samba-choro, etc. - fraseados, divisões rítmicas, características timbrísticas e de emissão, improvisos de fala, contracantos, etc; características muito particulares e que exigem do performer um mergulho muito profundo para seu domínio. O mesmo acontece no jazz e outros gêneros musicais em que é patente a presença da improvisação musical.

PAES (2014) ressalta, entretanto, que apenas o domínio técnico das normatizações inerentes ao gênero sobre o qual se improvisa não garante ao improvisador relevância artística. O principal objetivo de qualquer improvisador é encontrar seu estilo pessoal. Neste sentido, mostra-se como um grande desafio o encontro de um equilíbrio entre normas tácitas e originalidade criativa. É na expressividade musical que aparecem aspectos que extrapolam o respeito às normatizações, determinantes para relevância de certo estilo individual de improvisação.

Há quem creia que a improvisação idiomática seja limitante, pois nela a improvisação se dá dentro de um território cujas fronteiras são definidas estritamente. Partindo dessa ponderação, é que surge a noção de *improvisação livre*, ou seja, aquela que deixa de lado os idiomas e linguagens musicais, rompendo com fórmulas, padrões e regras, e deixando a criação musical fluir sem automatismos e através de uma profunda e livre conexão com o corpo e com os sons. Storolli diz que o trabalho com improvisação livre possibilita "recuperar o frescor do processo de criação musical, trazendo ainda como vantagem o fato de que pode ser realizada por todos. A improvisação livre remonta aos primórdios da criação musical" (STOROLLI, 2009, p. 150).

No entanto, considero ser impossível haver um processo de improvisação totalmente livre. Isto porque os elementos culturais que constituem a formação do performer - seja em âmbito macro, como o local onde ele vive, as estruturas sociais e culturais do seu país e continente, etc; seja em âmbito micro, como seu ambiente familiar e escolar, sua formação musical, etc; - sempre se mostrarão presentes em suas performances, de uma maneira ou de outra. Como afirma Storolli, "não pode haver improvisação totalmente livre, pois este processo é, entre outras variáveis, condicionado pelos elementos que a estruturam, no caso aqui, o próprio corpo com sua história" (STOROLLI, 2009, p. 152).

Além disso, o que se é criado no processo de improvisação livre, por mais original que seja, pode se esvaír no processo em si, mas também pode se cristalizar, passando a partir de então a não mais ser original e se tornar um padrão.

Ainda assim, a improvisação livre pode ser um instrumento poderoso de dissolução de fronteiras e de atravessamento de linguagens, gêneros e estilos musicais. A possibilidade de improvisar partindo "do nada", sem bases harmônicas ou rítmicas pré-determinadas, vivendo o momento e deixando acontecer "a música que há dentro de nós", pode gerar um imenso crescimento artístico e musical no performer.

Não há limites para a exploração do processo de improvisação vocal livre, que pode gerar desde sons musicais mais convencionais, que nos remetem a estruturas postas, como os sons mais primários: gritos, choros, bocejos, escatologias, gemidos, grunhidos, etc. No processo criativo, os sons podem ser gerados não somente vindos da voz, mas de outras partes do corpo, como mãos e pés.

É importante lembrar que a relação com o corpo neste processo é totalmente intrínseca com a voz. Um intenso e profundo auto-conhecimento corporal e vocal, levam a um processo criativo muito mais rico.

O risco também é outro elemento chave para o processo de improvisação vocal livre. Não ter medo do erro, nem do desagrado, não criar expectativas em relação à opinião dos outros e não se preocupar com o resultado, mas sim com o processo, são alguns dos elementos mais valiosos da improvisação livre. O risco é elemento fundamental para a exploração de um caminho novo. É muito importante ter flexibilidade para o inesperado, ter abertura para as mais profundas possibilidades de exploração de som vocal e corporal, as quais o performer nunca explorou antes, e a valorização e entrega total ao momento presente.

A música popular brasileira apresenta uma diversidade de gêneros, estilos e culturas incomensurável. Os performers de canto popular brasileiro podem considerar os elementos da

improvisação idiomática e da improvisação livre como complementares. Como aponta Storolli, "Não há uma situação de oposição entre o corpo cotidiano e o extra-cotidiano que conduz a este estado de potencialidade criativa, pois este último é uma expansão, uma dilatação do primeiro e sendo assim, o contém" (STOROLLI, 2009, p. 151). Nas discussões a seguir, poderemos observar elementos de ambas as formas de improvisação presentes na música e, mais precisamente, no canto popular brasileiro.

1.2 - Levantamento de estudos sistemáticos sobre improvisação vocal no Brasil

O estudo acadêmico em português, por pesquisadores brasileiros, sobre improvisação vocal no Brasil é ainda bastante introdutório. No entanto, o momento atual parece apresentar uma abertura significativa para a exploração do tema. Tal afirmação pode ser constatada através do levantamento de artigos, dissertações e teses desses pesquisadores brasileiros sobre improvisação vocal no Brasil.

Nos Estados Unidos, já é bastante avançado o estudo sistemático sobre improvisação vocal, onde foram estruturadas diversas metodologias sobre o tema, principalmente na área de improvisação idiomática, especialmente do jazz. Como exemplos, podemos citar os livros "Hear it and sing it! Exploring the Blues"³ e "Hear it and sing it! Exploring Modal Jazz"⁴, de Judy Niemack, "Scat! Vocal Improvisation Techniques"⁵, de Bob Stoloff e "Vocal Improvisation"⁶, de Michelle Weir. Há também livros na área da improvisação livre, mas não especificamente sobre improvisação vocal. Alguns exemplos são A Listener's Guide to Free Improvisation⁷, de John Corbett, e "Free improvisation: a practical guide"⁸, de Tom Hall.

No Brasil podemos achar livros em português que se tornaram referência importante nos estudos sobre canto popular brasileiro. Destacam-se "260 dicas para o cantor popular profissional e amador"⁹, de Clara Sandroni, e os livros "Método de canto popular brasileiro

³ NIEMACK, Judy. *Hear it and sing it! Exploring the Blues*. Second Floor Music. 2012, New York, NY, EUA. ISBN 9 781458 412034.

⁴ NIEMACK, Judy. *Hear it and sing it! Exploring Modal Jazz*. Second Floor Music. 2004, New York, NY, EUA. ISBN 0 6340 8099.

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

⁶ WEIR, Michelle. *Vocal Improvisation*. Publisher: Advance Music GmbH; Pap/Com edition (1 Oct. 2015). ISBN-10: 3892210624. ISBN-13: 978-3892210627.

⁷ CORBETT, John. *A Listener's Guide to Free Improvisation*. Paperback: 112 pages. Publisher: University Of Chicago Press (March 13, 2016). ISBN-10: 022635380X. ISBN-13: 978-0226353807.

⁸ HALL, Tom. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Spiral-bound: 101 pages. Publisher: Bee Boy Press; First Edition edition (December 17, 2009). ISBN-10: 0615328628. ISBN-13: 978-0615328621.

⁹ SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular profissional e amador*. Lumiar Editora - Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1998.

para vozes médio-agudas"¹⁰ e "Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves"¹¹, de Marcos Leite. Clara tem um trabalho de destaque como professora de canto, atuando no meio acadêmico, tendo publicado artigos, dissertação e tese sobre o canto popular brasileiro no que se refere ao ensino e a performance. Além disso, atua como cantora profissional ativamente. Marcos Leite (1953 - 2002) era maestro, regente de coros (tendo atuado também como professor em oficinas para coros) e arranjador, e foi fundador e integrante de um dos grupos vocais de maior renome no Brasil, o *Garganta Profunda*. Vale contrastar as obras de Clara e Marcos, considerando suas diferentes experiências com o canto, avaliar os pontos em comum e divergentes, e levantar as contribuições desses trabalhos.

Não há livros de autores brasileiros, feitos no Brasil, em português, sobre improvisação vocal no Brasil. No entanto, podemos encontrar alguns artigos, dissertações e teses sobre o tema. Esta produção começou a se intensificar a partir da década de 2000. Sobre improvisação vocal idiomática, podemos destacar MARANA e MACHADO (2016), MARANA (2017) e NESTROVSKI (2013). Sobre improvisação vocal livre, podemos citar CARDOSO (2011), EL HAOU LI (2000), MOREIRA (2014), NETO (2016), PEREIRA (2007) e STOROLLI (2009)¹².

O trabalho de PAES (2014)¹³, apesar de não ser especificamente sobre improvisação vocal, é um dos estudos mais aprofundados realizados sobre improvisação idiomática no Brasil, em português, por um pesquisador brasileiro. Apesar do enfoque ser a linguagem do jazz, o trabalho investiga de maneira minuciosa vários elementos que compõem o processo de estudo e performance de improvisação idiomática. Ele trata de questões e hipóteses produzidas a partir da abordagem da psicologia cognitiva sobre a improvisação musical, discute aspectos que impactam positivamente tanto o processo de aprendizado, quanto a performance propriamente dita, pesquisa o conhecimento produzido pela neurociência acerca dos processos mentais que subjazem a improvisação musical, apresenta pesquisas fundamentadas em experimentos com exames de imagens do cérebro em atividade, realizados entre os anos de 2007 e 2008 e que investigaram as bases cerebrais da criatividade espontânea e aponta algumas linhas guias para práticas pedagógicas (para professores) e rotinas de estudo

¹⁰ LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-agudas*. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2001.

¹¹ LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2001.

¹² Ver referências.

¹³ Idem.

(para improvisadores), fundamentadas nas discussões realizadas nos quatro capítulos anteriores.

O caminho aberto por PAES (2014) em sua pesquisa apresenta-se como um relevante impulso inicial para a sistematização do estudo de improvisação idiomática no Brasil, que ainda se mostra muito introdutório. É notável que no Brasil há mais trabalhos acadêmicos na área da improvisação livre.

Todas essas produções apontadas neste levantamento apresentam importantes discussões que podem ser utilizadas na elaboração de um estudo sistemático, ou mesmo de um método de improvisação vocal no Brasil, por pesquisadores brasileiros. Mas a própria música brasileira em si nos pode dar o "caminho das pedras" para a feitura de um estudo e uma metodologia mais originais. A análise aural e escrita das performances de cantores e cantautores brasileiros, especialmente no que diz respeito a improvisação vocal presente nessas performances, pode nos proporcionar a extração de particularidades nunca antes exploradas a fundo.

1.3 - Breve panorama da presença da improvisação vocal no canto popular brasileiro

É muito comum se relacionar a improvisação vocal estritamente com a estrutura de improviso herdada do jazz, conhecida como *scat singing*. Alguns entrevistados para este trabalho tiveram uma certa dificuldade para listar cantores e cantautores brasileiros que eles considerassem como improvisadores.

Em entrevista cedida a este trabalho, a cantora Marcela Velon relata:

Conheço pouquíssimos, mas não acho que seja por ignorância, acho que somos poucos mesmo, pois não é uma prática comum na nossa música. Improvisar vocalmente, quero dizer. No choro, por exemplo - música urbana brasileira onde mais se improvisa - nunca vemos cantores improvisando ou cantando as melodias. Aqui voz não é aceita como um instrumento como é no jazz, a não ser na música instrumental influenciada pelo Hermeto, que foi o compositor/arranjador que mais explorou a voz nas suas gravações. Aliás, eu cantei muito junto com os discos do Hermeto. O Tom Jobim trouxe um pouco, mas de maneira bem marcada nos seus arranjos, com coros de mulheres principalmente. O Toninho Horta traz bastante na sua música os vocalises, mas improvisando bem menos, mais fazendo os temas. Improvisadora mesmo é a Leny, o nome mais forte que me vem a cabeça no Brasil. (VELON, 2017)

Marcela cita como suas principais referências de improvisadoras brasileiras, as cantoras Leny Andrade, que ela reconhece como cantora que "fez escola", e Clarice Assad, citada como exemplo atual.

Clarice Assad também foi entrevistada e citou Elis Regina e Carmen Miranda, que segundo Clarice, improvisava com a voz e com o corpo. Disse que não conseguia pensar muito em mais nenhum outro cantor brasileiro. Depois citou Marlui Miranda. Cássia Eller para Clarice aparecia como um exemplo "não de improvisar, mas de fazer coisa legal com a voz". Posteriormente, lembrou de Badi Assad, sua tia, Gilberto Gil e Milton Nascimento.

De fato o Brasil não tem muitos cantores e cantautores que explorem a improvisação vocal caracterizada pelo virtuosismo melódico e rítmico que se vê presente em performances de cantores de jazz americanos, ou nos cantores indianos, por exemplo. No entanto, isso não significa que a improvisação vocal não esteja na música brasileira. Ela apenas se revela de outras formas e estéticas muitas vezes não-presentes em improvisadores vocais de outros países.

Clarice Assad aponta para uma das características originais da sonoridade brasileira:

Cara, a língua portuguesa é muito rica, a gente tem muito som. O fato da gente entender espanhol quando eles falam e eles não entenderem a gente é exatamente esse, né? Você sabe. Tem muito mais som. O espanhol tem muito menos. É incrível isso. (...) Então, é muito rico. A questão de ser muito percussivo, né? Tem muito *p, q, cum, tum, pum...* (...) Tem muito *t*, tem muita percussão na língua. Mesmo. Tem muito *tctisctctisctctisct...* Tá no samba, tá na música, tá no Olodum, tá no Nagô, no Gêge, tá em tudo. (...) Quando você reproduz o samba, você vai e faz o *tacaticatctct...* Você já faz isso naturalmente. Por quê? Tá na tua língua. Porque você tem o *tact...* Você tem essas coisas que o americano não tem, por exemplo. Não tem. Então, é utilizar disso! Daquela coisa rapidinha que só tem nessa língua, cara! Não tem em nenhuma outra que eu consiga pensar. Talvez o russo. Mas eles não são chegados a essa... (*risos*) É outra história. Mas assim, em termos de vogal, consoante, de falar rápido, dessa coisa, eu não ouço em nenhuma outra língua. (ASSAD, 2017)

Em termos de vocalização, podemos pensar em vários cantores brasileiros que exploram esta sonoridade a qual Clarice se refere. Nas vocalizações com letra, Carmen Miranda (1909 - 1955), cantora portuguesa radicada no Brasil, é um grande destaque, com suas performances de músicas com letras percussivas e andamento rápido. Um exemplo é sua performance em "Rebola a Bola" (1941)¹⁴, cuja letra é um *trava-língua*, recurso presente em alguns sambas e choros da época, e que Carmen fazia com primor. Carmen foi também revolucionária no que se refere à emissão e fraseado do seu canto, de forma coloquial, próxima da fala, sem a articulação, a impostação e a formalidade que a maior parte dos

¹⁴ Disponível em: YouTube. *Carmen Miranda: "Rebola a bola" (1941).* <https://www.youtube.com/watch?v=gQrPvBlkKY>. Acesso em 5.dez.2017

cantores de sua época utilizavam. Outra grande referência em vocalizações virtuosísticas é a cantora Ademilde Fonseca (1921 - 2012). Com suas interpretações de choros de melodias complexas e sinuosas, Ademilde chamava atenção por cantar choros que não foram feitos originalmente para serem cantados, e sim para serem executados por instrumentos solistas como bandolim, cavaquinho, flauta, entre outros. Em geral eram melodias que exploravam muitas notas diferentes em curto espaço de tempo, muitas delas com grande extensão. Muitas performances apresentavam andamento rápido e /ou mudança de andamento, o que evidenciava o virtuosismo vocal necessário para a execução de tais canções. Destaque para a performance de Ademilde Fonseca e Waldir Azevedo no programa "Sambão" da TV Record - SP, apresentado por Elizeth Cardoso ao vivo no Teatro Record. Ademilde e Waldir são acompanhados pelo Regional do Caçulinha e interpretam um *pout-pourri* de choros: Brasileirinho (Waldir Azevedo - Pereira da Costa); Doce melodia (Abel Ferreira - Luis Antônio); Apanhei-te cavaquinho (Ernesto Nazareth - Darci de Oliveira); Tico-tico no fubá (Zequinha de Abreu - Eurico Barreiros); Dinorah (Benedito Lacerda - José Ferreira Ramos) e Urubu malandro (Louro - João de Barro)¹⁵. O programa foi ao ar entre 1973 e 1974.

No entanto a improvisação vocal, nos moldes do samba e choro, com exploração virtuosística de melodia e ritmo não se mostra presente na performance dessas cantoras.

A improvisação vocal que apresenta um virtuosismo melódico e rítmico começa a aparecer mais em cantores brasileiros que já tem a influência do jazz, desde os padrões de caminhos harmônicos executados pelos músicos acompanhantes, até as características de contornos melódicos, fraseados e ornamentos usados pelos cantores. Elza Soares, Filó Machado e Leny Andrade são alguns exemplos desses cantores. Em suas improvisações, apesar da estética silábica que traz sonoridades brasileiras, e padrões rítmicos que dialogam com nossos gêneros musicais, as variações melódicas são estendidas ao extremo, bem aos moldes do *scat singing* americano.

Alguns instrumentistas também se tornaram referência de improvisação vocal com uma estética bastante original, estendendo à voz os caminhos improvisatórios explorados em seus instrumentos. Como exemplos, o já citado Filó Machado, exímio guitarrista e violonista, Sivuca e Hermeto Paschoal. Este último talvez tenha sido o músico que mais rompeu

¹⁵ Disponível em: YouTube. *Ademilde Fonseca e Waldir Azevedo no Sambão*. <https://www.youtube.com/watch?v=1GyROcMXP00>. Acesso em 5.dez.2017

fronteiras e interpenetrou linguagens na exploração da voz como instrumento de improvisação vocal, utilizando inclusive elementos da improvisação livre.

Mas a improvisação não se mostra somente na utilização de recursos em que há muitas variações de notas, seja ela na escola do choro ou do jazz. Há outras inúmeras formas de improvisação, que apresentam diferentes estéticas e que estão presentes no Brasil, muitas delas inclusive somente presente na música brasileira.

O nordeste talvez seja o maior celeiro de improvisadores brasileiros que apontaram caminhos absolutamente originais para a improvisação vocal no Brasil. Está na embolada e no repente, e a utilização da palavra/fala como principal condutora da improvisação, em invenções instantâneas de versos. Está em Jackson do Pandeiro, com sua assombrosa capacidade de divisão rítmica e variação melódica. Está em João Gilberto, em sua recriação do canto brasileiro, com sua voz utilizada pelo mínimo, mas com apoio, com corpo e perfeita articulação, e com sua desconstrução dos padrões rítmicos característicos da música brasileira. Está em Djavan, e sua reinvenção do samba, do soul e do jazz, com suas criações de silabações próprias, sonoridade percussiva, e profundo domínio melódico-harmônico em seu fraseado. Está em Moraes Moreira e sua fusão do samba, da música nordestina e do rock, e suas silabações e divisões originais e brasileiras. Está em Paulo Ró e Pedro Osmar, integrantes do histórico grupo paraibano Jaguaribe Carne, e a utilização da improvisação vocal aos moldes da improvisação livre. Está em Xangai, na originalidade de suas variações rítmicas, melódicas e timbrísticas. Está em Naná Vasconcelos, e a extensão de sua percussão não-convencional em seu canto. Está em Gilberto Gil, que tem um pouco de tudo que foi citado como características dos improvisadores acima: criação de silabações, variações timbrísticas, interseções estilísticas, rompimento com padrões escalares, utilização de ruídos e glissandos, sonoridade percussiva, improvisação livre.

O samba carioca é outro cenário onde a improvisação vocal se apresenta de forma bastante original. O samba de breque tem em suas paradas uma característica de variação rítmica e timbrística e de fraseado muito próxima da fala, e em muitos casos o canto se torna fala mesmo, o que torna cada breque muito singular. O samba de terreiro dos anos 70 e 80, que tem como grandes representantes Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Nei Lopes e Wilson Moreira, apresenta cantores e cantautores com performances bem coloquiais, e seus improvisos se caracterizam por variações melódicas e frases rítmicas de divisão fluante, que muitas vezes torna-se difícil realizar um registro escrito desses improvisos. A fala também é um elemento chave na improvisação de estilo de samba. Muito comum nas gravações desses

artistas, assim como em outros estilos de samba, como o samba de terreiro dos anos 50 e 60, e o partido-alto, serem registradas intervenções de fala, gritos, risos dos participantes ao longo da música, bem como acontece numa roda de samba. Essas intervenções caracterizam a sonoridade específica desses tipos de samba. No partido-alto, além dessas intervenções, há a criação de versos instantaneamente, entre os refrões, sendo a palavra a principal condutora da improvisação, em processo semelhante ao do repente nordestino. O contracanto é outro elemento bastante comum na improvisação vocal no samba, tendo como sua maior representante a cantora e compositora e Dona Ivone Lara. O timbre *telúrico* e *essencial* de Clementina de Jesus, sua emissão sem moldes técnicos, sua interpretação espontânea e sua impressionante capacidade de variação timbrística é uma das maiores escolas de improvisação produzidas no Brasil. Suas improvisações foram exploradas não só nos sambas, mas nas macumbas, jongos, cantos de trabalho, cantigas de pastoril, choros, etc.

Ouso fazer um paralelo dos cantores e cantautores cariocas (sambistas) e nordestinos com os improvisadores de jazz, que criaram a maior música popular urbana dos EUA, extraíndo de suas dores e repressões toda força e sensibilidade para se tornarem expressivos, reais (próprios da realeza) e livres. A liberdade externada através do jazz era toda a liberdade contida em suas vidas cotidianas.

O rock brasileiro também apresenta grandes improvisadores. Os Mutantes, Rita Lee e Cássia Eller são alguns dos principais nomes de performers que utilizam da improvisação vocal em suas interpretações, com falas, gritos, grunhidos, timbres e emissões variadas (exploradas a partir de suas interpretações que vão desde o som mais "infantilóide", passando pelo arranhado e agressivo, ao mais formal e exageradamente empostado e articulado). O anseio de expressão dos mais diversos e profundos sentimentos - ironia, violência, preguiça, escracho - sem pudores e repressões, gera sons incomuns e inesperados, o que nos remete às noções de improvisação livre.

O capítulo a seguir apresentará uma análise musical aural de algumas performances de cantores e cantautores brasileiros, buscando apontar diversos caminhos para a improvisação vocal e apresentar as características da improvisação vocal no Brasil.

CAPÍTULO II - Estilos de improvisação vocal no Brasil: análise de performances

2.1 - *Scat singing* brasileiro - Leny Andrade: Triste¹⁶ / Filó Machado: O samba da minha terra¹⁷

Leny Andrade interpreta Triste (Tom Jobim), um grande clássico da MPB e que ela já havia gravado, desta vez sem letra num duo com César Camargo Mariano. A interpretação transborda musicalidade, com muito *swing* e senso de divisão e harmônico. Quanto à silabação, Leny é uma das pioneiras da elaboração de uma silabação própria, coerente com a sonoridade da língua portuguesa e com o jeito de falar do brasileiro. A sonoridade de seu *scat singing* é tão particular que alguns o nomeiam como *sambop*, uma referência ao termo *bebop*, que evidencia a influência do jazz, mas ao mesmo tempo aponta para um estilo próprio brasileiro. Segue abaixo a transcrição de um trecho do improviso de Leny em "Triste":

Exemplo musical 1: Trecho da transcrição do improviso vocal de Leny Andrade. 01'15" a 02'17".

Partitura completa **Triste - transc. impr. Leny** 1
Tom Jobim
♩ = 75
F6 D♭7M(9) C7(♯9)
5 F6 /tch/ tu duei ru duei ei ei uei an dā
9 Gm7 A7(♭13) ba du due rei uh /tch/ba ba /tch/tā dun dê dun dê /f/dê
13 A7M E7(13) due be /t/ tā due i di tue di ri a ran uei a na da ua ia da uei
17 F6 D♭7M(9) C7(♯9) a dā dā da uó nã da bã da tue rei ã tue rei u rei u rei
21 F6 Cm7 F7(♭9) a tuei tei u ie pon du don /t/ ta /t/ /t/du dui /d/dan /d/dan /d/ni /n/ni /n/
25 E♭(6)(9) E♭7(9) Am7 A♭° tui hi ti qui tu tã tchó mon uón uón /t/ ta dui rei a ra due rei ô rei a
29 Gm7 C7(♯9) F(6)(9) on don ta di tcha du ru dui ru dui ri a ra dui ri a na na na na
33 E♭(6)(9) Dm7(9) pã nã nã na num né uei ã na ruh uei ã na
37 E♭7(4)(9) E7(9)omit3 F(6)(9) dji
Ilessi ©

Fonte: ver rodapé 16.

¹⁶ Disponível em: CD *Nós - Leny Andrade - César Camargo Mariano*. "Triste" (Tom Jobim) - Faixa 07. Velas, 1993.

¹⁷ Disponível em: CD *F to G. Filó Machado & Guennoshin*. "O samba da minha terra" (Dorival Caymmi) - Faixa 07. Independente (Dist. Tratore), 2003.

Há uma adoção, em alguns compassos, da característica rítmica do jazz, chamada de *swing*, como entre os compassos 18 e 20, onde há uma série de semi-colcheias pontuadas seguidas de fusas, célula rítmica que se repete. No *swing*, por exemplo, num compasso 2/4, se a notação é realizada com quatro semicolcheias em cada tempo, ela soa como se fossem uma semi-colcheia pontuada seguida de uma fusa, repetidas quatro vezes. No entanto, as acentuações caracterizam a brasilidade dessas divisões. Por exemplo, na sequência de semicolcheias no compasso 5, a acentuação é dada na segunda colcheia, depois na quarta e assim sucessivamente. Essas acentuações são muito presentes em padrões rítmicos brasileiros, como a síncope, marca do samba. Nesta transcrição, preferi escrever exatamente como soa, para deixar mais evidente a mudança de padrões rítmicos.

O uso de consoantes mudas ou não vozeadas¹⁸ marca a percussividade da silabação usada por Leny. Há também o uso de consoantes muito presentes na língua portuguesa, como /t/ /r/ /d/ /n/ /q/ /p/ /b/. As vogais são utilizadas com uma sonoridade mais fechada e mais nasal. Quase não se vê a utilização de vogais tônicas, como /é/ /ó/ /a/. A mudança de timbre também é marcante em alguns trechos da improvisação, usando sons mais arredondados em notas mais graves, e mais pontudos e roucos em notas mais agudas.

O fraseado melódico explorado por Leny tem estreita ligação com a harmonia reproduzida por César. As notas tem relação com cada acorde, sendo ressaltadas as tensões harmônicas e sendo utilizadas notas de passagem entre as notas que fazem parte dos acordes.

Filó Machado também é um grande representante da escola de *scat singing* brasileiro. Por certo o maior, junto com Leny Andrade. Diferente da Leny, cantora, músico que tem a voz como seu principal instrumento, Filó estaria na categoria dos cantautores. 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. Matina Marana, cantora paulista, fez uma dissertação de mestrado sobre Filó. MATINA (2017) relata que as silabações e acentuações utilizadas por Filó têm características musicais e rítmicas que remetem a levada do samba, ou o som de um tamborim. MATINA (2016) realizou uma análise sobre os improvisos vocais de Filó em sua gravação de "O samba da minha terra", de Dorival Caymmi. Aqui vai a transcrição de um trecho do improviso de Filó, realizada por Matina:

¹⁸ Consoantes mudas ou não vozeadas: onde não há vibração de pregas vocais. Exemplo: /tch/ - compasso 7.

Exemplo musical 2: Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. 01'22" a 01'32".

da ba da ba da pu de bó pa da ba pe ru dún ta na na pe da bí du ba pa pa ne ba da ba

da ba da pe na bí du pa ba be pi ui na lo na ua na lo na ua na lo no

Fonte: MARANA, Martina M. 2016, p.4.

Se comparamos os improvisos de Filó e Leny Andrade no que se refere a silabação, podemos notar que as sílabas utilizadas por Leny tem uma sonoridade mais "molhada", "mole", um misto de sonoridade do sotaque carioca com a sonoridade do *scat* americano, criando um som muito particular. Pode-se notar no improviso de Leny muita mistura de vogais, e vogais tais como /a/ e /o/ nunca são usadas de forma tão aberta. São sempre sons mais fechados e anasalados.

Já Filó Machado utiliza sílabas mais "secas", com maior impacto nas consoantes e vogais mais abertas. Nas consoantes podemos observar, como descreve Marana "fonemas que interrompem o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, dentes ou língua, como [p], [d], [t], [k]" (MARANA, 2016, p. 5). O resultado com a utilização desse recurso é uma sonoridade mais precisa e percussiva do que se utilizasse vogais ou outras consoantes. É interessante observar, como aponta Matina, que nos compassos onde Filó usa figuras rítmicas com ligaduras, ele passa a usar consoantes não oclusivas, como /n/ ou /l/.

O fraseado rítmico é bastante sincopado, remetendo às figuras rítmicas características do samba, e a dicção é bastante precisa. Este primeiro improviso transcrito por Matina mostra também um trabalho por Filó de criação melódica, recriando a melodia original.

Na transcrição abaixo, realizada por Matina, do improviso de Filó, observa-se que ele usa 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 a figura de quatro semicolcheias. Vários recursos são usados neste trecho de improviso: foco na melodia, foco na rítmica com variação de acentuação, exploração de timbre, especialmente para imitar instrumentos de percussão, como a caixa e o tamborim.

Exemplo musical 3: Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. 02'42" a 02'59"

Fonte: MARANA, Martina M. 2016, p.6.

2.2 - Gilberto Gil: Bat Macumba¹⁹ - o diálogo da improvisação idiomática com a improvisação livre

Em seu processo improvisatório, Gilberto Gil é um dos cantatores brasileiros que mais representa a permeabilidade dos idiomas, a vivência do momento presente e o "deixar-se levar", elementos característicos da improvisação livre, ainda que ele seja tão ligado aos mais diversos gêneros e estilos musicais, não só brasileiros, mas da música popular do mundo. Liberdade é de fato uma palavra que o representa artisticamente. E essa liberdade torna a comunicação da improvisação idiomática com a improvisação livre em seu canto algo muito natural.

Sua gravação de "Bat Macumba", música de sua autoria em parceria com Caetano Veloso, no Festival de Montreux em 1978 mostra uma performance solta, criativa e absolutamente imprevisível. Nesta faixa com duração de 11'42", Gil começa cantando num andamento mais lento, primeiro apresentando o tema original, que é bem simples e com um único acorde. Neste arranjo ele canta em C (dó maior), modula para um tom abaixo, Bb (si bemol maior), seguindo com esse padrão de modulação até o fim da canção. Na primeira volta da modulação para o tom original, Gil trabalha com dinâmica, diminuindo bastante o volume e iniciando um improviso a princípio só de violão. Neste improviso, na minutagem entre 01'23" e 02'06", ele começa explorando o território tonal do acorde da canção, mas aos poucos a estrutura melódica original vai se diluindo, e Gil começa a usar de cromatismo,

¹⁹ IN: *Gilberto Gil Ao vivo em Montreux*. "Bat Macumba" (Caetano Veloso - Gilberto Gil) - Faixa 06. Gegê Produções Artísticas, 1978.

criando uma atmosfera atonal, e depois leva o território para uma tonalidade menor. Entre 02'07" e 02'35", Gil inicia um improviso vocal dobrado com seu violão, com uma emissão bem suave, e explorando sílabas bastante percussivas e quase sempre repetidas, como as sequências silábicas /du/ /du/ /di/ /di/ /di/ /du/ /di/ /di/ /di/ /di/ /di/ /du/ /du/ /du/ /du/. Ao fim, ele vai retirando as consoantes, fazendo o improviso com vogais isoladas como /i/ e /u/, variando com as sílabas com consoantes - /du/ e /di/, numa dinâmica mais piano. Em seguida, de súbito ele volta ao tema original, crescendo a dinâmica. Essa volta é sinalizada por uma chamada que Gil faz com a voz, com uma intenção falada: "Ê, ah!". As dinâmicas realizadas por Gil são acompanhadas por toda banda, e elas são algo que ele trabalha muito não só neste trecho, mas durante toda canção, sendo Gil um verdadeiro regente na execução da canção. Nos trechos *piano* alguns instrumentos até saem, param de ser executados. A partir de 02'35", a levada do violão, que estava sendo caracterizada por uma marcação a cada tempo, é conduzida a um *ijexá*.

Outra marca do improviso de Gil é a fala, componente estético fundamental. Como a fala ele chama não só a banda, mas a plateia, que canta com ele a melodia e através da fala de Gil, não só pelo que ele solicita literalmente, mas pela intensidade sonora da fala, o público entende quando deve cantar baixo e quando deve cantar alto, em estado de êxtase. Essa fala caracteriza-se por interjeições, frases de elogio a plateia, solicitação para que a plateia cante com ele (usando a palavra em inglês "chant", que tem o sentido de entoar uma palavra ou verso várias vezes, como um mantra) e bata palmas. E a intervenção musical da plateia, cantando e batendo palmas, é elemento essencial na criação musical de Gil e da banda.

Um momento muito marcante do improviso vocal de Gil é quando ele começa a explorar uma sonoridade oriental, entre 07'08" e 07'50" usando melismas semelhantes a recursos vocais característicos do canto árabe. Gil utiliza uma emissão tónica e metálica, com vogais abertas exploração da ressonância nasal. Durante o improviso, a dinâmica baixa drasticamente, o baixo elétrico segue em sua linha e o atabaque segue em seu fraseado, e todos os outros instrumentos saem. O território modal explorado no improviso de Gil é próximo ao da escala mixolídia. 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.²⁰ Em relação a silabação, para a fluidez

²⁰ "Maqamat - afinação: Segundo as propriedades da série harmônica (princípio de ordem interna): a quinta (3/2), um pouco acima do piano; terça (5/4), um pouco mais baixa, etc. A música tonal torna a afinação homogênea e elimina as nuances: diferenças mínimas, mas de grande potencial expressivo. Quando incluem notas como quarto de tom, as notas raramente se situam exatamente na metade entre dois semitons. 1 tom = 9 alturas (comas). A afinação muda de país para país:

desses melismas, Gil usa vogais quando os executa, especialmente as vogais /a/ e /i/. Gil também usa sílabas e vogais como /ma/ /na/ /ie/ /e/ /ra/ /ro/ /qui/ /t/ /tu/ /du/ /tui/ /re/ /pa/. Gil aponta um caminho muito original para a sonoridade silábica, com os mais diversos sons, bastante característicos da Língua Portuguesa.

Entre 08'34" e 09'17", Gil, "se deixando levar", canta um trecho de "Exaltação à Mangueira" (de Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa). Músicas incidentais surgidas no meio de um improviso, de modo não planejado, também o compõem.

Para quem almeja realizar o estudo de estilos de improvisação vocal no Brasil, não há como não passar pelo estudo do canto de Gilberto Gil. São infinitos os caminhos por ele explorados: criação de silabações, variações timbrísticas, interseções estilísticas, rompimento com padrões escalares, utilização de ruídos, glissandos, interjeições, falas e outros recursos sonoros, sonoridade percussiva, imitação de instrumentos musicais, improvisação livre. O som de Gil, ao mesmo tempo que é muito brasileiro, assume um caráter universal e transcendental.

2.3 - Dona Ivone Lara e Fundo de Quintal - Cansei de esperar você²¹: Contracantos

Os contracantos, melodias acessórias que servem de acompanhamento a outra melodia principal, de Dona Ivone Lara são uma famosa referência, especialmente no meio do samba, por serem feitos de maneira totalmente intuitiva. 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 mãe cantava e seu pai tocava violão de 7 cordas nos ranchos carnavalescos da cidade. Os dois se conheceram no tradicional Rancho Ameno Resedá. Dona Ivone compôs seu primeiro samba aos 12 anos, mas só gravou o primeiro disco aos 56. Com o falecimento precoce dos pais, foi criada em um

Egito: bem no meio. Arábia: 4 ½. Irã: um pouco mais agudo. Turquia: 7 comas. Mesmo uma nota representada por quarto de tom possui afinação diferente dependendo: da maqam em que está sendo tocada, da sua posição na melodia, de quais notas são tocadas antes e depois dela. Usando a notação musical ocidental essas variações ficam implícitas. Meio de aprendizado: tradição oral, observação e repetição". Disponível em: Instituto da Cultura Árabe. *Aula 12: Música e dança árabe* Coordenação: Profa. Dra. Muna Zeyn. Palestrante: Marcia Camasmie Dib. http://www.icarabe.org/sites/default/files/pdfs/panorama_da_cultura_arabe_1_-_aula_12.pdf. Acesso em 12.dez.2017.

²¹ Disponível em: *O Mapa da Mina*. Grupo Fundo de Quintal. "Cansei de esperar você" (Dona Ivone Lara - Délcio Carvalho) - Faixa 10. Participação especial: Dona Ivone Lara. Som Livre, 1986.

colégio interno exclusivo para moças. Dona Ivone estudou teoria musical e canto neste período da infância no internato. Em uma apresentação de coral, ela foi regida pelo maestro Heitor Villa Lobos. Além do canto, aprendeu a tocar cavaquinho ainda criança com um tio.

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 essa ousadia 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. A transcrição abaixo é de um trecho de um improviso de Dona Ivone em uma gravação do Grupo Fundo de Quintal. A música é "Cansei de esperar você" (Dona Ivone Lara - Dêlcio Carvalho).

Exemplo musical 4: Trecho da transcrição do improviso vocal de Dona Ivone Lara. 00'34" a 00'52".

Partitura completa

♩ = 80

Cansei de esperar você

Dona Ivone Lara - Dêlcio Carvalho

1

A F#m7 Bm 3 3 /

La la la la ta la la

5 E7 / A7M A6

la la la i la la la la i la

9 C#m7(b5) 3 F#7 3 3 B7(9) 3 3 /

la la la la la la la i la la la

13 E7 3 3 / 3 A 3

la la la la la la la la

Fonte: ver rodapé 21.

Na gravação, na minutagem entre 00'35" e 00'51", os cantores do grupo cantam a melodia principal e Dona Ivone vai fazendo simultaneamente e pontualmente os contracantos ao longo da canção. A silabação usada por Dona Ivone não é muito variada. Ela usa vogais puras e as sílabas usadas são /la/ /ta/ e /i/. A emissão de Dona Ivone é larga, metálica e levemente anasalada, e a sonoridade das vogais das sílabas é arredondada. É importante ressaltar a riqueza harmônica do improviso de Dona Ivone. Nele aparecem notas que são acrescentadas com requinte em cada acorde, como pode-se notar no 3º compasso do 1º sistema, logo quando ela começa cantar. Dona Ivone abre um arpejo de Bm, utilizando na ponta a nota Lá, 7ª do acorde, seguida da nota Dó#, 9ª do acorde. 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. Herdeira de uma cultura vinda de redutos da música popular carioca, como a Escola de Samba e Império Serrano, e o Jongo da Serrinha, Dona Ivone Lara é um baluarte da música brasileira, e também é uma das mais importantes de referências do canto popular brasileiro, e do improviso feito à nossa maneira brasileira de cantar.

2.4 - Wilson Moreira e Nei Lopes: Eu já pedi²²/ Candeia e Clementina de Jesus: Zé Tamborzeiro²³/ Hermeto Paschoal: *Just listen* (Escuta meu piano)²⁴ - A letra ou a fala como principal condutora

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 "Eu já pedi" (Jurandyr Cândido - Wilson Moreira) é um exemplo dessa possibilidade de improvisação vocal muito presente na música brasileira, especialmente no samba. 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

²² Disponível em: *O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes*. "Eu já pedi" (Jurandyr Cândido - Wilson Moreira) - Faixa 06. EMI-Odeon, 1985.

²³ Disponível em: *Axé - Gente boa do samba*. Candeia. "Zé Tamborzeiro (Tambor de Angola)" (Vandinho - Candeia) - Faixa 04. WEA, 1978.

²⁴ Disponível em: *Slaves Mass*. Hermeto Paschoal. "Just listen (Escuta meu piano)" (Hermeto Paschoal) - Faixa 05. Warner Bros, 1977.

ou não, é livre e faz parte da sonoridade musical característica do samba. Nesta gravação, a voz principal é de Wilson Moreira, que canta a melodia principal, mas há um coro que repete a parte A do samba, e algumas pessoas desse coro fazem intervenções vocais ao longo da gravação. Já abrindo a canção, ouvimos uma divertida interjeição, em que a voz é explorada numa região grave, num ataque glótico com falsas pregas e uso de saliva. Logo em seguida, ouve-se um violão fazendo um fraseado/acorde clichê, comum em fins de *standards* de jazz e blues, e não característico do samba: o fraseado com os graus 5-6-5-7, caindo num G7, o que mostra a ironia como um elemento muito presente neste meio musical. Depois ouve-se uma pessoa discutindo com alguém, e uma outra diz: "É, botando pra rodar!". Daí a percussão conduz para a execução do samba, seguida do violão. Ouve-se falas chamando para cantar o samba e Wilson Moreira começa a cantar. As intervenções seguem ao longo de toda a gravação. Algumas são "chamadas" cantadas para a volta da parte A, como o que ouvimos na minutagem 00'45", quando a alguém cantarola "Eu já pedi", e outra pessoa grita em seguida: "Vai!". Ouvimos os mais diferentes timbres, e em sambas como esse é muito comum ouvir intervenções de vozes com muita ressonância e muito volume, como a que ouvimos em 02'09", em que alguém grita: "Por quê?". Essa fala tem relação com a letra, que dizia "Eu não quero mais o seu amor", e após essa pergunta, a letra diz: "até a Bahia eu fui pra pedir ao Senhor do Bonfim que levasse você..." E vem um novo grito: "Pra onde?". E a letra segue: "pra bem longe de mim". A interpretação e o humor interferem no resultado sonoro dessas improvisações, com diferentes formas de emissão. É o que podemos notar na minutagem entre 02'21" até o fim da canção, onde a frase "que levasse você pra bem longe de mim, pra bem longe de mim" fica em *loop*, cada vez cantada por uma pessoa.

Outro exemplo de improvisação no samba é a gravação do partido alto "Zé Tamborzeiro" (Vandinho - Candeia). A estrutura de improvisação é típica do partido alto: há um refrão que sempre se repete, geralmente cantado por um coro, seguido de uma estrofe improvisada. Após essa estrofe, o refrão se repete, e assim sucessivamente. No caso dessa gravação, refrão e estrofe se resumem a um verso, o que exige do improvisador raciocínio rápido para criar os versos. Candeia era famoso por ser um dos melhores improvisadores de partido alto. Sua voz é voz espontânea, sem preocupação com elementos de técnica vocal, como controle de saída de ar, finalização de frase, efeitos como vibratos, etc. Sua improvisação se caracteriza mais pela qualidade de emissão "crua" e pela criação instantânea das palavras. Cada palavra, tanto pelo som delas quanto pelo sentido, criam uma sonoridade que caracteriza seu improviso de forma muito particular. Podemos observar também variações

melódicas em seu improviso, e uso de falas e interjeições. Nesta gravação há a participação de Clementina de Jesus, cantando os refrões. A partir da minutagem 01'33", Candeia inicia um diálogo com Clementina, dizendo: "A benção, Tia Clementina". Ela responde: "Deus te abençoe, meu filho". Em seguida, nota-se claramente a espontaneidade do improviso de Candeia, quando ele diz a ela: "Dá licença, Sinhá!". E ela balbucia uma resposta, sem conseguir criá-la a tempo. Rapidamente ele diz novo verso a ela: "Bendito e louvado seja!". E Clementina responde: "Para sempre seja louvado, meu filho". E depois ele segue com uma interjeição, assoviando e criando novos versos, enquanto Clementina começa a fazer um contracanto.

Hermeto Paschoal é um dos cantautores que mais usou a voz como instrumento improvisatório, de modo absolutamente original e diverso. A fala é uma das formas de improvisação exploradas por Hermeto. Em "*Just listen* (Escuta meu piano)", Hermeto além de usar uma fala inventada, usando palavras inexistentes e sem sentido, ele harmoniza essas falas, como podemos observar na minutagem entre 05'44" e 06'12". É como se ele estivesse reproduzindo com a voz a fala do piano. Destaque para o efeito vocal que ele usa entre 05'55" e 06'01", movendo a língua rapidamente, simultaneamente ao trêmulo que ele executa ao piano. A medida que Hermeto vai deslocando a região executada ao piano, ele realiza um glissando ascendente com a voz. Hermeto é uma das maiores escolas de improvisação livre do Brasil e do mundo, e vale atentarmos para os relevantes caminhos de improvisação vocal que ele apontou durante toda sua carreira.

2.5 - Jackson do Pandeiro: O canto da ema²⁵ - Improviso rítmico

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, considerando que Jackson era um músico totalmente intuitivo, auto-didata. 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

²⁵ Disponível em: *Sua Majestade, O Rei do Ritmo*. Jackson do Pandeiro. "O canto da ema" (João do Vale - Ayres Viana - Alventino Cavalcanti) - Faixa 03. Copacabana, 1954.

eixo Rio-São Paulo, 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), utilização de fala, gritos e 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 "O canto da Ema" (João do Vale/ Ayres Viana/ Alventino Cavalcanti). Abaixo, a reprodução de um dos trechos de destaque de seu improviso:

Exemplo musical 5: Trecho da transcrição do improviso vocal de Jackson do Pandeiro. 00'35" a 00'40".

Partitura completa

Partitura completa

O canto da ema

João do Vale - Ayres Viana - Alventino Cavalcanti

Melodia original

♩ = 100

Vo - cê bem sa - be que a e - ma quan - do
can - ta vem tra - zen - do no seu can - to um bo - ca - do de a - zar Eu te - nho

Fonte: ver rodapé 25.

Exemplo musical 6: Trecho da transcrição do improviso vocal de Jackson do Pandeiro. 01'13" a 01'18"

Partitura completa

Partitura completa

O canto da ema

João do Vale - Ayres Viana - Alventino Cavalcanti

Improviso

♩ = 100

Vo - cê bem sa - be que a e - ma
quan - do can - ta vem tra - zen - do no seu can - to um bo - ca - do de a - zar Eu te - nho

Fonte: ver rodapé 25.

Comparando a melodia original com o improviso 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 ("Eu tenho medo...") se dá exatamente no mesmo lugar que o da melodia original.

Nesta gravação 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.

2.6 - João Gilberto: Sampa²⁶ - Improvisos previamente construídos

João Gilberto é um dos recriadores do canto popular brasileiro. João apresentou no final dos anos 50, com o lançamento do seu primeiro LP "Chega de saudade" (1959), um modo novo de cantar, sem vibratos e ornamentos, cantando pelo mínimo da voz e desconstruindo os fraseados, as divisões e os padrões rítmicos mais usados em seu tempo. O uso da voz pelo mínimo não se caracteriza pela ausência de apoio: seu canto tem muito corpo e pouco volume, apresentando articulação e dicção impecáveis. Em toda sua trajetória, de seu primeiro disco até os mais recentes, seu canto foi ficando cada vez mais intimista. Em "Chega de saudade", podemos observar um canto um pouco mais projetado. Vale destacar que anos antes de seu primeiro disco, João chegou a gravar um outro disco, em que seu canto era marcado pela semelhança com Orlando Silva: voz impostada, uso de vibratos, a divisão e a dramaticidade da época. O disco acabou não sendo lançado e foi considerado antiquado, num meio musical que já havia cantores como Dick Farney e Lúcio Alves, que flertavam com a influência jazzística em sua forma de cantar.

Em meados dos anos 50, João sentiu a necessidade de se isolar e desenvolver uma nova maneira de cantar. Foi para diversos lugares do Brasil, na casa de amigos e familiares. Neste período, desenvolveu uma nova técnica, na qual ele percebeu que, se cantasse mais baixo, sem vibrato, poderia adiantar ou atrasar o canto em relação ao ritmo, desde que a batida fosse constante, criando assim seu próprio tempo. A mão direita tocava acordes, e não notas, produzindo harmonia e ritmo ao mesmo tempo. João também usava técnicas de respiração de ioga, que o permitiam alongar frases melódicas sem perder o fôlego. Voltando ao Rio de Janeiro, apresentou seu novo canto a amigos e revolucionou a música brasileira.

²⁶ Disponível em: *João*. João Gilberto. "Sampa" (Caetano Veloso) - Faixa 10. Polygram do Brazil, 1991.

Uma das principais características do improviso de João é o deslocamento rítmico das melodias, atrasando-as ou adiantando-as. Esses deslocamentos acontecem de maneira vertiginosa, dando muitas vezes a sensação de que ele está "atravessando", perdendo a pulsação original, até o ponto em que ele volta ao tempo original. João vai ao extremo da desconstrução rítmica. Todo esse processo de reinvenção das canções é minuciosamente trabalhado por João. Toda canção por ele gravada é sempre realizada de uma forma absolutamente diferente da que foi feita inicialmente. É como se ele "re-compusesse" as canções, em improvisos previamente construídos, ou seja: improvisos que com o tempo são desenvolvidos e cristalizados. João aponta uma possibilidade de escola de improvisação vocal, que tem relação com a composição, considerando que é uma improvisação em seu estágio inicial que se desenvolve e se cristaliza, tendo poucas variações a cada performance.

Um exemplo de improviso previamente construído de João, é sua gravação de "Sampa" (Caetano Veloso). João rompe limites em relação a criação rítmica sobre uma canção, antecipando a melodia de tal modo, que o fraseado se assemelha a uma fala acelerada. As acentuações vêm das palavras, como um recitativo, e não da relação melodia-harmonia, o que torna muito difícil a transcrição do improviso. No trecho na minutagem entre 03'09" e 03'42", pode-se observar um dos pontos de transição de retorno do deslocamento da melodia para o formato original. Apesar do pouco volume, sua voz tem muita ressonância e uma sonoridade quente, aconchegante. As consoantes são muito destacadas, a ponto de algumas vogais serem quase omitidas, como a palavra "te", na frase "quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto" (01'06"). Isso um gera um efeito percussivo em seu fraseado. As interpretações de João Gilberto são uma rica fonte de caminhos ousados para o canto e a improvisação.

2.7 - Cátia de França: Quem vai quem vem²⁷/ Moraes Moreira: Samba da minha terra²⁸/ Djavan: Luz²⁹/ João Bosco: Cabeça de nego³⁰/ - Criação de silabações, sonoridade percussiva

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

²⁷ Disponível em: *20 palavras ao redor do sol*. Cátia de França. "Quem vai, quem vem" (Cátia de França) - Faixa 02. Epic/CBS, 1979.

²⁸ Disponível em: *Novos Baianos - Samba da Minha Terra*. "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi). Vídeo YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uUyBkJfU6OI>. Acesso em 8.dez.2017.

²⁹ Disponível em: *Luz*. Djavan. "Luz" (Djavan) - Faixa 02. Sony Music, 1982.

³⁰ Disponível em: *Cabeça de nego*. João Bosco. "Cabeça de nego" (João Bosco) - Faixa 03. Universal Music, 1978.

usadas no *scats* mais influenciados pela linguagem jazzística.

A compositora paraibana Cátia de França, 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 "paracapumparacumpaca" do refrão remete tanto à rítmica quando a sonoridade timbrística da zabumba. Ela não varia notas nessa frase do refrão. Essas silabações do refrão, ao final da música, na minutagem entre 05'42" e são utilizadas por Cátia de forma livre, variando sílabas (/tch/ /gu/ /ru/ /ga/ /bo/ /ro/ /go/) 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.

O baiano Moraes Moreira, em sua gravação de "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), como integrante do grupo Os Novos Baianos, 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. Abaixo vai a transcrição do improviso de Moraes na introdução de "Samba da minha terra":

Exemplo musical 7: Trecho da transcrição do improviso vocal de Moraes Moreira. 00'20" a 00'41".

Partitura completa

Partitura completa

1

Samba da minha terra - Introdução gravação Os Novos Baianos (Moraes Moreira)

♩ = 100

Dorival Caymmi

INTRO

D F7 E7 A7 D F7 E7 A7

pu di gum di u bu bó pu di gu du bó pu di u du bó pu di gu du bó pu di gum da ba

5 D F7 E7 A7 D F7 E7 A7

ba qui ri guim di gum dum di g gui rim gui di u dum di g di ri gui di rim di guim di guim di guim

9 D F7 E7 A7 D F7 E7 A7

di bu bu bó pu di gu du bó pu di gu du bó pu di gui du bó pu di gui du ba pu di gu

13 D F7 E7 A7 D F7 E7 A7

ba qui rim guidim gui ba ba qui ri gudim gu du ba qui ri guidim gui dim gui dim gui dim gui

17 D F7 E7 A7 D F7 E7 A7

dim gu du dim gu di g di g di g di gu dum de gum gui di gum gui ri gui ri gui ri gui ri gui ri

21 D

Fonte: ver rodapé 28.

É curioso observar as acentuações, que ora ocorrem no tempo fraco (exemplo: do compasso 1 ao 4), dando a sensação de contratempo, ora no tempo forte (ex: do compasso 5 ao 8). 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 (ex: do compasso 1 ao 4 - é usada a sílaba /bó/ nas notas acentuadas). Esse efeito gera um resultado sonoro mais percussivo.

O alagoano Djavan lançou seu primeiro disco em 1975, cujo repertório apresentava majoritariamente sambas, cuja estrutura fugia dos moldes dos sambas tradicionais, trazendo elementos do jazz e da estrutura modal dos gêneros musicais nordestinos. Neste disco, Djavan já aponta suas primeiras tentativas de *scats*, introdutoriamente, mas já com uma sonoridade silábica e rítmica muito particular. A cada disco, os improvisos vocais de Djavan se mostravam mais presentes. Porém o marco da carreira do cantautor foi o disco "Luz" (1982), seu quinto álbum. Gravado em Los Angeles, EUA, Djavan apresenta grande influência da música pop norte-americana (funk, soul, R&B), tendo inclusive a participação de Stevie Wonder na música "Samurai", tocando harmônica (gaita). Há também influência de países do sul da África, como Angola e África do Sul, o que já havia aparecido mais claramente em seu LP anterior, "Seduzir" (1981), no qual ele gravou uma canção chamada "Luanda", em homenagem à homônima capital de Angola, e duas canções do folclore de Angola, adaptadas pelo compositor angolano Filipe Mukenga, "Nvula Ieza Kia/Humbiumbi", com letras em dialeto angolano e participação especial de Gilberto Gil.

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, padrões rítmicos e silabações. 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 à 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, onde há uma sequência de fusas, realizadas com primor de afinação e precisão.

Abaixo, a transcrição do improviso de Djavan em "Luz":

Exemplo musical 8: Trecho da transcrição do improviso vocal de Djavan. 03'10" a 04'08".

Partitura completa

Partitura completa

Luz - improviso

♩ = 80

Djavan

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

dju bi dju dju rum dju rum ? dju wu

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

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

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

dju ie iou dju dju u el tchuu rum tchu b dum tchundum tch dj dj dji

d li d du b duum di wi a um da dju u u u u a a dawu u u dirumdu du ua ra dj dju b

dou

Ilessi ©

Fonte: ver rodapé 29.

Fora do nordeste, um dos nomes mais importantes no que se refere à criação de um estilo de silabação e fraseado na improvisação vocal no Brasil é o do mineiro João Bosco. Assim como Djavan, 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 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: "Cacurucaia³¹ eu tô/ 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, dentes ou língua, 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 zumbambu lalá/ catá zumbambu lelê/ catá zumbambu lili/ pa 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 zimbagem bom/ ô zimba gubagubagu um zimbagem/ 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

³¹ 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-terminos-que-utilizamos.html>. Acesso em 8.dez.2017.

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.

2.8 - Clementina de Jesus: Taratá³² - Variações timbrísticas e melódicas

Clementina de Jesus é uma das vozes mais expressivas e extraordinárias da música brasileira do século XX. Seu canto primitivo, sem moldes técnicos, 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" (Adaptação: Clementina de Jesus) é um dos melhores exemplos de seu brilhantismo nesse estilo de improvisação. Segundo Sanches³³, "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 de 03'38", longa, considerando o tamanho do tema. De melodia simples, Clementina realiza uma interpretação viva do tema, com uma instrumentação constituída apenas por voz e percussão. 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 uma ressonância alta. Ao longo da gravação, Clementina alterna ressonância alta e 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

³² Disponível em: *Marinheiro só*. Clementina de Jesus. "Taratá" (Adaptação: Clementina de Jesus) – Faixa 05. Odeon, 1973.

³³ Disponível em: *Liberdade para Clementina de Jesus, a Quelé*. Pedro Alexandre Sanches — publicado em 18/02/2017. <https://www.cartacapital.com.br/revista/938/liberdade-para-clementina-de-jesus-a-quele>. Acesso em 8.dez.2017.

exemplo das variações melódicas realizadas por Quelé. Outro recurso usado por Clementina nesta gravação é utilização de uma emissão de voz levemente infantilizada, com ar na voz, e destaque das sílabas, entre 03'20" e 03'23". Logo em seguida, entre 03'34" e 03'47", Clementina usa um recurso oposto a esse, cuja emissão apresenta bastante ressonância com ampla cavidade oral e articulação arredondada, em registro grave. O tema apresenta uma sonoridade percussiva, com larga utilização de consoantes, a dicção de Quelé destaca a percussividade das sílabas.

A improvisação realizada por Clementina, baseada em variações timbrísticas e melódicas, pode ser um dos caminhos característicos do Brasil a serem explorados na improvisação vocal.

2.9 - Flora Purim: Summer night³⁴/ Clarice Assad: Chega de saudade³⁵/ Cravo e canela³⁶ - Scat: caminhos sonoros não-convencionais

Flora Purim, cantora que se tornou conhecida mundialmente por seus trabalhos com Hermeto Paschoal e com Aírto Moreira, com quem é casada, destaca-se desde o início de sua carreira por ter aberto novos caminhos sonoros para a improvisação vocal. Flora é reconhecida como uma excelente cantora de *scat*, tendo atuado com grandes nomes do jazz como Dizzy Gillespie e Chick Corea. No entanto, no decorrer de sua carreira, especialmente por sua convivência com Hermeto Paschoal, Flora foi aliando seus conhecimentos tradicionais a formas mais livres de improvisação. Uma das gravações que podemos observar esse caminho improvisatório é a de "Summer night" (Dubin, Warren). Um dos recursos vocais utilizados por Flora é a exploração do registro dos superagudos. Nesta faixa, na minutagem entre 04'51" e 05'02", podemos observar que ela improvisa alternando voz médio-grave com voz de cabeça, usando silabação com vogais (/u/ /a/ /o/), realizando um drive, com um glissando até a região do superagudo. Em 05'02", ela faz uma citação à "Baião" (Luiz Gonzaga), e em seguida cria fraseados com sílabas como /ba/ /da/ /de/ /ru/ e /o/. Depois, entre 05'15" e 05'18", Flora usa fonemas explorando em notas repetidas e rápidas um som nasal palatal /ɲ/³⁷, seguidas de um rápido drive ascendente. Entre 05'27" e 05'30", Flora volta a explorar o drive, dessa vez partindo de uma região grave, rasgando a voz e fazendo um

³⁴ Disponível em: *Butterfly Dreams*. Flora Purim. "Summer night" - Faixa 04. Milestone, 1973.

³⁵ Disponível em: *Sergio & Clarice Assad Present: The Evolution of Samba*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=4J0A1JECifE>. Acesso em 9.dez.2017.

³⁶ Disponível em: *Clarice Assad e André Muato - Cravo e Canela*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hQ4OWOReBWE>. Acesso em 9.dez.2017.

³⁷ O mesmo som do "nh" em português - Exemplo: "banha".

glissando ascendente até a região do superagudo. Esse rasgo tem efeito de distorção e na chegada da voz à região do superagudo, é adicionado pelo produtor à voz de Flora um efeito de passarinho, reproduzido por George Duke em seu sintetizador.

Clarice Assad também se destaca por buscar efeitos vocais não-convencionais em sua improvisação. Clarice, que além de cantora é pianista, arranjadora e orquestradora, busca inovações estilísticas em seu trabalho, e com o canto não é diferente. No vídeo em que Clarice interpreta com seu pai, o violonista virtuose Sergio Assad, o clássico da MPB "Chega de saudade" (Tom Jobim - Vinícius de Moraes), aparecem efeitos vocais pouco utilizados na improvisação vocal no Brasil, como na minutagem entre 02'36" e 03'08", em que Clarice, simultaneamente ao improviso de Sérgio ao violão, realiza com a voz uma linha de baixo, simulando o som de um set de percussão (especialmente o chiado do pandeiro e a marcação grave do surdo), usando sílabas/consoantes como /djum/ /tchum/ /g/ /tch/. Sua emissão é nasal, e ao mesmo tempo apresenta uma articulação arredondada, com os lábios projetados para a frente. Entre 03'20", Clarice realiza outro efeito vocal pouco usual, usando falsas pregas, porém num registro agudo, que não estamos acostumados a ouvir. A cantora Elza Soares, por exemplo, costuma usar este mesmo efeito, no entanto, numa região médio-grave. Em outro vídeo de Clarice Assad, em duo com André Muato, eles interpretam a canção "Cravo e canela" (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos). Clarice inicia a canção utilizando um efeito em que ela alterna muito rapidamente, numa mesma nota contínua, as consoantes /n/ e /g/, reproduzindo um efeito de trinado, utilizando a consoante /t/ no início, com um efeito de impulso, depois ela usa um recurso chamado *slap tongue*³⁸ com uma sonoridade percussiva, sem definição de altura, e reproduzido também repetida e rapidamente. A partir de 00'44", Clarice volta a usar o mesmo efeito do início, de alternância das consoantes /n/ e /g/, porém desta vez com variação de notas. Logo após, em 00'56", Clarice começa a realizar um scat com vogais abertas e fechadas, muita mistura de sílabas, majoritariamente bem percussivas (/ca/ /na/ /man/ /ga/ lo/ /sa/ /ti/ /la/ /ra/), e ao mesmo tempo com uma emissão nasal, sem muita abertura de cavidade oral. Clarice é uma das jovens cantoras brasileiras que mais exploram a improvisação vocal, e tem apresentado um caminho novo nesta área que "vale a pena" nos atentarmos a ele.

³⁸ "Slap Tongue = golpe de língua: com a língua "apoiada" no céu da boca, golpear (slap) a base da boca com a língua, gerando um estalo." Exemplo: som de muxoxo. Este gesto também é usado em peças para instrumentos de sopro, como na flauta e no sax.

2.10 - Badi Assad: Improviso vocal³⁹/ Pedro Iaco: Chet Parker⁴⁰ - virtuosismo e improvisação livre

Badi Assad é um dos nomes mais importantes da improvisação vocal no Brasil. Apresentando recursos vocais bastante inovadores, Badi mostra ao longo de toda a sua carreira como é possível o uso da voz para além do convencional, com personalidade, virtuosismo aguçado e improvisação livre.

Clarice Assad, sobrinha de Badi, relata em entrevista concedida a este trabalho:

Minha tia Badi [Assad], ela começou também a fazer coisas incríveis de percussão vocal, percussão no rosto dela, né? Até brincava porque, falava que ela era "sonoromasquista", porque ela batia na cara... (risos) ... pra fazer som. Ela conseguia fazer sons que saíam ao mesmo tempo. Ninguém entendia... Que era do nariz e percussão na boca ao mesmo tempo. Impressionante. Ficava todo mundo louco. (ASSAD, 2017)

A participação de Badi Assad no programa de TV Instrumental SESC Brasil, em (2012), a qual é dada o nome de "Improviso vocal", mostra uma performance de improvisação livre em que Badi utiliza o recurso vocal citado por Clarice. Badi começa tocando um *morchang* ou berimbau de boca em Fa#. Depois, na minutagem 00'52", ela começa a emitir uma melodia simultaneamente a execução do *morchang*. Em 01'19", adiciona estalos linguais à emissão da melodia, que neste momento passa a soar mais nasal, e à execução do *morchang*. Podemos observar sua intensa inspiração pelo nariz em pontos de pausa da melodia. A partir de 01'45", Badi interrompe a execução do *morchang* e inicia um ostinato realizado através de um som pela língua, com acentuações que ora destacam um som mais horizontal e estridente, exigindo uma abertura mais lateral da cavidade oral, ora um som mais vertical e tubado, que demanda um arredondamento da cavidade oral e da articulação. Ao mesmo tempo que realiza do ostinato lingual, Badi permanece emitindo a melodia pelo nariz, e ao longo do improviso, o ostinato vai ganhando variações. Em 02'25", Badi explora fraseados de percussão corporal, e em seguida, alia esses fraseados ao ostinato lingual (usando inclusive o recurso sonoro de tapas na bochecha simultaneamente a este ostinato) e a melodia nasal. Ao final do improviso, em 03'27", Badi utiliza um recurso vocal em que ela dá tapas no pescoço, com bastante abertura de cavidade oral e articulação bem arredondada, e reproduz com a harmônicos a melodia de "Asa Branca" (Luiz Gonzaga). A última nota é gerada através de um estalo

³⁹ Disponível em: *Badi Assad | Improviso Vocal | Instrumental SESC Brasil*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=yNCNf6Y4Q_U. Acesso em 9.dez.2017.

⁴⁰ Disponível em: *Rio Escuro*. Giovanni Iasi e Pedro Iaco. "Chet Parker" (Giovanni Iasi - Joe Flood). Independente/Tratore, 2017.

reproduzido com introdução do dedo indicador na cavidade oral, e com os lábios em contato com indicador, fechados, o dedo desliza para fora.

Outro músico que se destaca pelo virtuosismo vocal e pela improvisação livre é o jovem cantor paulista Pedro Iaco. Pedro tem realizado trabalhos em grupo individuais e em grupo em que a improvisação vocal livre é o grande norte. Tendo como suas principais referências como improvisadores vocais os cantores/cantautores Bobby McFerrin, Lior Shoov, João Bosco, Mú Mbanda, Phil Minton e Rhiannon, a performance de Pedro se destaca pelo "afiado" apuro técnico e liberdade de criação.

Em "Chet Parker" (Giovanni Iasi - Joe Flood), faixa do CD "Rio Escuro", de Pedro e Giovanni Iasi, Pedro realiza uma performance, com Giovanni na guitarra e André Mehmari ao piano. A canção, um jazz swing, é uma homenagem aos grandes nomes do jazz Chet Baker e Charlie Parker. O improviso de Pedro nessa canção tem silabações imprecisas, com vogais abertas e fechadas, especialmente /a/ /u/ e /i/, e consoantes como /s/ e /z/, aliando os fraseados de *scat* a efeitos sonoros mais livres, como *drives* e voz trêmula com ar. Na minutagem entre 01'57" e 02'11", Pedro também imita do som do trompete (instrumento de Chet Baker), usando vogais variadas e combinações silábicas como /tu/ /ba/ pa/ /ta/ /da/. Destaque para o uso de vibrantes labiais e linguais (/pr/ /rr/). Com registro de tenor, Pedro explora regiões agudas, e efeitos como um glissando ascendente até notas no limite de sua extensão vocal. Outro recurso utilizado por Pedro é a mistura de sílabas como /tu/ /re/ /ri/ /do/ /pa/ /pr/ /rr/, respondendo aos improvisos ágeis de Mehmari, como quem imita vocalmente os trinados realizados ao piano. Nota-se a imensa liberdade e descontração de Pedro, em 02'34", quando podemos ouvir seu riso, diante da divertida imprevisibilidade do processo improvisatório. Pedro mostra como virtuosismo e liberdade criativa podem "andar de mãos dadas" na improvisação vocal.

2.11 - Sivuca: Coisas nº10⁴¹ - Instrumentos e voz

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

⁴¹ Disponível em: *Vou vida afora*. Sivuca. "Coisa nº 10" (Moacir Santos). Copacabana, 1981.

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 deve se limitar apenas a execução de baiões, xotes, galopes, etc, como 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 *bepop*, com grande diversidade de notas, usadas com rapidez, agilidade e embasamento harmônico. A sonoridade do improviso vocal de Sivuca apresenta tamanha mímese 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 a emissão de Sivuca, seu registro vocal é agudo, utilizando voz de peito, ou fásica, uma característica das vozes masculinas que possuem apenas o registro de peito. O fraseado rítmico é característico dos padrões utilizados pelos instrumentos de percussão brasileiros, com o uso de síncope, 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".

2.12 - Monsueto: A tonga da mironga do kabuletê⁴² - Improvisação livre

A gravação de Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha, da música "A tonga da mironga do kabuletê" (Toquinho - Vinícius de Moraes) contou com a inusitada participação do compositor Monsueto. Nesta gravação, Monsueto realizou uma das performances mais livres e bem-humoradas de improvisação vocal livre realizadas no Brasil.

⁴² Disponível em: *Como dizia o poeta... Música nova*. Vinícius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha. A tonga da mironga do kabuletê - Faixa 06. RGE, 1971.

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. Eles então tiveram a ideia de convidar Monsueto para fazer um improviso inventando palavras absurdas, que soassem como xingamentos em nagô.

Monsueto faz uso de uma emissão com bastante ressonância, sem definição de consoantes. Além da invenção de palavras, simulando de 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, consegue 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, dá para entender 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*, com falsas pregas, o que podemos observar na minutagem 03'28".

Segundo Pesciotta, o biógrafo José Castello disse que Vinicius brincava: “Te garanto que na Escola Superior de Guerra não tem um milico que saiba falar nagô”⁴³ (PESCIOTTA, 2015, em linha). 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.

⁴³ 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 09.Dez.2017.

CAPÍTULO III - Caminhos para o estudo e ensino de improvisação vocal no Brasil

No primeiro capítulo, foi apresentada uma discussão sobre improvisação idiomática e improvisação livre, apresentando a hipótese de que esses diferentes tipos de improvisação não devem ser contrários, e sim, complementares. No segundo capítulo, pudemos constatar como a música popular brasileira comprova a possibilidade de comunicação dessas duas formas de improvisação.

O presente capítulo pretende apresentar propostas de sistematização do estudo de improvisação vocal no Brasil. A sistematização pode acontecer de forma escrita, através de metodologias e texto que discutam propostas de improvisação vocal para professores e improvisadores, e de forma prática, através de atividades de improvisação individuais ou em grupo, seja dentro de um idioma ou gênero musical específico, seja de forma totalmente livre partindo "do nada" e vivenciando o momento presente, com foco no processo de improvisação, e não no resultado que esse processo possa ter.

Existem diferentes opiniões a respeito do desenvolvimento de sistematizações da improvisação vocal. Pedro Iaco, em entrevista concedida para este trabalho, declara que não acredita ser possível um estudo estruturado e sistemático de improvisação vocal no Brasil:

Não, e nem acho desejável sistematizar algo tão selvagem. Deixemos que seja acessado pelos desejos de quem deseja e não pasteurizado por métodos e estruturas academicistas. Embora existam excelentes métodos mundo afora realizados por pesquisadores e cantores brilhantes como Bob Stoloff, sempre preferi o nomadismo de quem visita um mundo novo sem roteiro, como fosse a primeira vez que alguém lá pisou. (IACO, 2017)

Já Martina Marana acredita que é possível a sistematização do estudo de improvisação vocal: "Sim, não só é possível, como está sendo desenvolvido. Eu já pude participar de aulas com esse fim" (MARANA, 2017).

Minhas experiências pessoais com aulas de improvisação começaram na UNIRIO, durante o meu curso de Licenciatura em Música. Primeiro, cursei a Prática de Conjunto "Oficina de Jazz", originalmente destinada a instrumentistas, mas através da minha solicitação eu pude cursá-la como cantora, realizando vocalizações de temas instrumentais, improvisações vocais e algumas poucas interpretações de *standards* de jazz com letra. Durante essa oficina, e também posteriormente, tive aulas em grupo de improvisação, num período total de dois meses, com a professora sueca Berit Andersson, que veio ao Brasil através do programa de intercâmbio da UNIRIO com a Universidade de Örebro. Berit

utilizava um método de improvisação norte-americano, baseado em escalas modais. Depois estudei com a professora Cândida Borges, que havia estudado dos EUA, onde realizou cursos de improvisação de Jazz e R&B, e quando retornou, decidiu promover uma disciplina de PROM (Processos de Musicalização) tendo a improvisação vocal, a vocalização e a reprodução de improvisos como temática. Cândida promoveu workshops de técnica e improvisação vocal com professores vindos de outros lugares do Brasil e dos EUA, este último via Skype. Também realizei uma Oficina de improvisação livre, com a saxofonista alemã Franziska Schroeder. Franziska estava no Rio de Janeiro, realizando uma pesquisa sobre improvisação no Brasil e me convidou, por indicação da professora Doriana Mendes, para dar uma entrevista a ela, relatando minha experiência com improvisação e minha opinião a respeito da existência da improvisação vocal no Brasil. Essa foi uma das experiências mais marcantes e definitivas para a minha decisão em pesquisar sobre improvisação vocal no Brasil, pelo fato de que, no processo de elaboração das respostas à Franziska, eu pude problematizar a ausência de uma reflexão mais sistematizada e acadêmica sobre a presença da improvisação no canto popular brasileiro. Posteriormente, entre 2014 e 2015, eu realizei o curso de improvisação com Berit Andersson e Nelson Faria, durante o período de um ano que estudei na Universidade de Örebro, Suécia, através do programa de intercâmbio da UNIRIO com essa universidade. Em Örebro, pude aprimorar meus estudos de improvisação vocal de jazz, através de aulas individuais com Berit Andersson. Cursei a disciplina "Improvisation", ministrada por Berit e Nelson, que era ministrada em grupo por vários instrumentistas (não só cantores). Nela eu pude realizar, com Berit, um estudo introdutório de improvisação livre, e mais aprofundado de improvisação idiomática, dentro de uma estrutura modal de jazz, e com Nelson, um rico estudo de improvisação também jazzística, explorando uma estrutura harmônica. De volta ao Brasil, depois de alguns anos de experimentações de improvisação vocal em minhas performances, constatei meu anseio de ampliar meus estudos de improvisação vocal, rompendo com uma estrutura que limitava a improvisação à linguagem do jazz. As oficinas de improvisação vocal que tomei conhecimento, realizadas no Rio de Janeiro, eram todas ligadas ao idioma do jazz. Daí no segundo semestre de 2017, tive a ideia de iniciar um curso particular de improvisação com o guitarrista e violonista Elísio Freitas, que tem em seu estilo de improviso um vasto leque de referências e que não se limita a estruturas e padrões idiomáticos mas, ao mesmo tempo, domina as características estilísticas das mais diversas linguagens. Desta experiência, partindo de minhas próprias experimentações vocais, pude constatar a importância de deixar a criação à frente da técnica e

do virtuosismo. O desconhecimento de normas e regras tácitas de determinadas linguagens de improvisação vocal não pode servir oferecer uma barreira, nem significar condição para a improvisação vocal.

Passei a buscar referências pedagógicas que compreendessem a possibilidade de aliar a sistematização do estudo à uma absoluta liberdade de criação musical. Dos autores pesquisados, Violeta Gainza foi a que mais se aproximou de um conceito de sistematização do estudo de improvisação, de um modo em que diferentes formas de improvisação, livre e idiomática, se permeiam, permitindo que o ato improvisacional rompa fronteiras. Segundo Gainza:

Improvisar em música é o mais próximo de falar em linguagem comum. Um estudante adiantado que passa várias horas por dia praticando peças e exercícios em seu instrumento deveria também, pelo menos, ser capaz de expressar ideias musicais de um nível de dificuldade equivalente às conversas simples que improvisa cotidianamente quando se encontra de repente com um amigo. Não se trata, aliás, de negar ou negligenciar a arte musical, mas sim construir um caminho que permite aos alunos o acesso maduro ao mesmo. Para nós, este caminho que vai ao encontro da música está profundamente ligado aos processos de livre expressão: é essencial ter a possibilidade de participar com a nossa própria música, que levamos dentro, a fim de melhor integrar à música de fora. Por isso, começamos e sempre nos baseamos no que o aluno traz ou contribui para o processo educacional. (GAINZA, 1983, p. 7)⁴⁴

A sistematização de Gainza sobre improvisação musical pode nos servir como um ótimo exemplo de estrutura pedagógica que pode ser desenvolvida no Brasil. Gainza aborda os fundamentos da improvisação musical, a técnica e a arte do tema na improvisação, e a didática da improvisação, passando por uma análise sobre a improvisação na pedagogia do século XX, e por diversas formas de improvisação, como a que é realizada no movimento corporal, no jazz, na música popular de seu tempo (realizando inclusive considerações sobre a MPB, citando nomes como Hermeto Paschoal como referência) e na Música Contemporânea. Ao fim, Gainza tece considerações sobre improvisação, com base em seu diário pedagógico.

⁴⁴ “Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común. Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento debería también, por lo menos, ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente cuando se encuentra de pronto con un amigo. No se trata, por cierto, de negar ni pasar por alto el arte musical, sino de construir un camino que permita a los alumnos un acceso maduro al mismo. Para nosotros, ese camino que va al encuentro de la música está profundamente vinculado a los procesos de libre expresión: es indispensable tener la posibilidad de participar con la música propia, la que llevamos adentro, para poder integrar mejor la música de afuera. Por eso, partimos de y nos apoyamos siempre en aquello que el alumno trae o aporta al proceso educativo.” Disponível em: GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Melos de Ricardi Americana, 2009.

Tratando-se especificamente da elaboração de um estudo sistemático de improvisação vocal no Brasil, baseada no estudo de Gainza e de outros estudiosos sobre o tema, consultados para o presente trabalho, proponho as seguintes diretrizes:

- Iniciar o estudo de improvisação vocal partindo sempre da improvisação livre. Como disse Hermeto Paschoal, a escrita musical é apenas um instrumento da música: "o sentir em primeiro lugar". O conhecimento idiomático, teórico e técnico deve sempre estar a serviço da música e de seu processo mais espontâneo possível de criação.
- Aliar o processo de improvisação livre à exploração e ao conhecimento corporal, entendendo a voz como um instrumento formado por todo o corpo. Quanto mais soltura e auto-conhecimento do seu próprio corpo, mais fundo o performer pode ir em seu processo de improvisação vocal.
- Não ter medo do risco. Isso envolve tentativas e erros. Improvisar é se lançar no escuro, muitas vezes em lugar desconhecido. E isso pode gerar insegurança no performer. É preciso considerar que o mais importante na improvisação é o seu processo, e não o seu resultado. Isso passa por uma atenção especial que se deve ter ao lado psicológico que envolve o ato de cantar, afetando muitas vezes pensamentos e emoções nunca antes acessadas.
- Experimentar diferentes formas de improvisação, tanto livre como idiomática e se abrir para que seus elementos se manifestem naturalmente no ato improvisatório. Trabalhos em grupo ou individuais, atividades só com voz ou com outros instrumentos, improvisos partindo de uma temática e/ou idioma, ou iniciados "do nada", deixando fluir o sentimento do momento: tudo é válido para o desenvolvimento da improvisação vocal.
- Nos casos de improvisação idiomática, buscar o apuro técnico (musical e vocal) e aprimorar o domínio pleno das características estilísticas de cada gênero musical que se deseja estudar.
- Imitar: a imitação ou reprodução vocal de improviso já realizado, seja pela voz ou por qualquer outro instrumento musical, é uma excelente via para o domínio de características estilísticas e estruturação de possibilidades de improvisação, as quais, intuitivamente apenas, não são desenvolvidas.
- Buscar sons nunca antes usados: voz cantada, voz falada, interjeições, gritos, gemidos, interseção de voz/ cavidade oral/ rosto com outras partes do corpo, como dedos, mãos, braços, etc.

- Buscar caminhos interpretativos nunca antes explorados.
- Ouvir os mais diversos estilos e gêneros musicais, e formas de canto. Sempre buscar “coisas” novas para ouvir, incluindo formas musicais de outras culturas (especialmente as que se desconhece ou se tem pouco acesso) e reservar tempo para ouvir música todos os dias.
- Ter abertura para criar permeando gêneros e estilos musicais, com liberdade, espontaneidade e sentimento.
- Não ter medo do virtuosismo. Se usado a serviço da criação musical e da emoção, pode ser um excelente instrumento para uma boa improvisação vocal, que transcende caminhos óbvios.
- No âmbito da improvisação idiomática, por vezes, se dedicar a um único gênero e estilo por um longo período de tempo, pode ser necessário para um avanço em direção a um caminho mais hábil e livre de improvisação vocal.
- Ler os mais diversos estudos sobre improvisação realizados no Brasil e no mundo.
- Sempre buscar seu próprio caminho de improvisação vocal.

De fato, os estudos sistemáticos de improvisação vocal no Brasil são introdutórios. Mas especialmente no século XXI, começa a se abrir um território de experimentações e estudos escritos e práticos nesta área.

Em São Paulo, por exemplo, segundo Pedro Iaco, acontece agora um movimento que deseja se libertar disso da obviedade do uso da voz, buscando liberdade e apuro no sentido da invenção vocal e do arrojo criativo dos cantores. Ele relata que há em São Paulo uma comunidade grande se formando a partir deste desejo. O cantor tem conduzido no Brasil oficinas de improvisação vocal. Essas oficinas têm como referência o trabalho de *Circlesong*, de origem inglesa, que tem como conceito o canto circular sem palavra. São atividades em grupo, que exploram processos livres de improvisação vocal, sem parâmetros, padrões ou regras, abrindo as vozes "em busca do desconhecido compartilhado".

Disserta Pedro Iaco, sobre seu trabalho com oficinas de canto circular:

"Diversos jogos e formatos são possíveis e experimentados na dinâmica. Pequenos trios ou quintetos que rodam alternadamente no círculo, sendo a primeira pessoa responsável por um padrão-base, a segunda pelo complemento e a terceira pelo contraponto. Uma quarta pode somar com percussão vocal, a quinta com linha de baixo ou solo em vôo livre. Tudo é viável de duas a infinitas pessoas" (IACO, 2017)

A sistematização na área da improvisação vocal idiomática, da mesma forma como esta começa a se desenvolver no Brasil na área da improvisação livre e aliada a ela, pode ser um excelente caminho para o desenvolvimento de um “jeito próprio” de improvisação vocal no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos analisar neste trabalho como a música popular brasileira apresenta uma infinidade de artistas que utilizam a improvisação vocal em suas performances. Observamos também como há múltiplos caminhos estilísticos de improvisação vocal, próprios da música popular brasileira, a serem desbravados.

Culturas musicais como a norte-americana, a indiana e a árabe, por exemplo, são reconhecidas mundialmente por terem a improvisação vocal muito presente em sua música. O Brasil não tem o mesmo reconhecimento e, no entanto, pudemos constatar como há, sim, uma enorme presença da improvisação vocal na música brasileira. A questão que se apresenta é que a improvisação vocal no Brasil — país que abarca em si culturas de todo mundo como um "caldeirão cultural" — se dá num formato muito particular, próprio da cultura brasileira, que é por natureza multicultural. Como afirmou Marana, "a improvisação que se faz aqui não é considerada como tal" (MARANA, 2017).

De fato, a improvisação vocal no Brasil, em sua maioria, não é caracterizada por um virtuosismo, como nos EUA e na Índia. No entanto, temos uma infinidade de características que outros países não tem: a grande capacidade de divisão e domínio rítmico, tanto de gêneros musicais brasileiros, quanto de outros países; os múltiplos caminhos sonoros de variação timbrística e silábica, vindos de nosso jeito de cantar, próximo da fala, e da nossa língua portuguesa, que apresenta uma infinidade de sons.

Atentar para os estilos de improvisação vocal no Brasil tem estreita relação com a consciência da particularidade de cada voz. Quando pensamos na improvisação vocal tendo como referência apenas a estrutura jazzística, corremos o risco de realizar uma improvisação vocal limitada, e sem coerência com estilos musicais, vocais e linguísticos brasileiros.

Como afirmou Clarice Assad, durante entrevista para o presente trabalho, "tem jeito de ensinar o *drive*, tem jeito de ensinar tudo. Eu acho que existe essa forma. O problema da voz é que nenhuma voz é igual. Toda flauta é parecidíssima. O timbre da voz da pessoa não é. A extensão da voz das pessoas não é" (ASSAD, 2017). O grande desafio da sistematização do estudo de improvisação vocal no Brasil é realizar este trabalho sem homogeneizar e padronizar vozes e formas de cantar.

Por isso a imensa importância em: 1. se aliar a improvisação idiomática com a improvisação livre; 2. que o estudo aprofundado de estilística do canto popular brasileira com a liberdade em se permitir que estilos de canto e gêneros musicais diversos (inclusive os

estilos e gêneros advindos de culturas de outros países, pouco explorados no Brasil) se interpermeiem; 3. A experimentação da imitação com a busca de uma voz própria.

O caminho de improvisação vocal apenas através da improvisação livre pode revelar que, mesmo que não se tenha consciência, padrões estilísticos característicos da cultura do meio em que se insere o performer se repitam e se manifestem em seu canto. Isso nos leva a crer que nunca há uma improvisação totalmente livre.

Ao contrário do que se pensa, a improvisação vocal idiomática pode ter um caminho de profunda liberdade e personalidade própria, e a sistematização do estudo de improvisação vocal no Brasil, de forma escrita e prática, pode contribuir imensamente para o seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Francisco. *A Improvisação Vocal como Ferramenta para as Aulas de Educação Musical*. Revista de Educação Musical 10/2011; 137(5):26-34.

ELME, Marcelo Matias; FERNANDES, Angelo José. *Canto popular e padronização vocal*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

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.

HAOULI, Janete El. *A voz nômade de Demetrio Stratos*. Revista Pesquisa e Música. Volume 5, Número 1, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

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.

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, 2017.

MENDES, Dorian. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. 2010. Dissertação (Mestrado em

Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MILLER, Richard, 1926. *The Structure of Singing*. I Singing Methods ISBN 0.02.872660-X, 1986.

MOREIRA, Tamy de Oliveira Ramos. *A Improvisação Livre como ferramenta pedagógica no Movimento Escola Moderna*. USP, PPGM, 2014. Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Artigo - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

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

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *O lúdico na improvisação vocal*. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2007.

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, Ricardo Costa Laudares. *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de Música*. 2013. 193 fls., enc.; il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 10ª edição - São Paulo: Contexto, 2010. ISBN 978-85-7244-357-9.

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.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Vozes dissonantes e intervenções sonoras*. Projeto de pesquisa. Estágio Pós-doutoral. Departamento de Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Vozes performáticas: dissolvendo fronteiras*. Projeto de pesquisa (Pós-doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

VELON, Marcela da Silva. *Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro – cinco décadas em cinco momentos*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

APÊNDICES:

ENTREVISTAS INTEGRAIS

Entrevistada 1: Clarice Assad

C = Clarice

I = Ilessi

I: Eu queria que você dissesse o quê que é improvisação pra você.

C: Improvisação pra mim... Bom, tem duas vertentes, a improvisação. Eu acho que primeiro é aquela que vem da liberdade, de você não estar pensando em nada e você senta no piano de repente e começa a tocar algo que não existe, né? Aquela improvisação, se você gravar, deixa de ser uma improvisação, de repente passa a ser uma composição, entendeu? Você está livre pra deixar o que vier na tua cabeça fluir. E tem a improvisação dentro de um campo harmônico que já está estabelecido, que é aquela improvisação que você usa com as escalas, que você aprende qual modo usar dentro daquele acorde, ou você aprende a sair do modo e tocar uma coisa em outro tom dentro daquilo, desde que você volte pro tom original, né, pra não ficar muito atonal. Mas eu penso nela dessa forma. Nesse caso, nessa improvisação mais estruturada, eu acho que... (interrupção)

Eu acho que é sempre importante ter um objetivo. Se você tem um acorde, vários acordes, e ele vai resolver em algum momento, não importa o que você faça nesses quatro acordes antes da resolução dele acontecer, desde que você chegue num momento que ele vai ser um momento de repouso. Então, se você tiver um acorde de C no final, que ele termine no dó, no mi ou no sol, como resolução, e tudo que vem antes, não importa. Esse tipo de improvisação é mais... Você aprende, eu acho. Você consegue ensinar esse tipo de improvisação. É uma técnica que você consegue aprender. Quão bom e quão criativo você vai ser, depende da sua musicalidade. Mas você consegue. Existem métodos pra ensinar. E a outra improvisação que eu estava falando, de sentar e tocar qualquer coisa, ou de cantar qualquer coisa, eu acho que é o primórdio do que vira uma composição depois. Faz sentido?

I: Faz total.

C: É isso. Muitas vezes eu sento no piano e começo a tocar uma coisa que eu não tô pensando no quê que vai ser. Não tô nem vendo pra onde é que está indo a mão, pra que lugar, mas aquilo é uma improvisação também.

I: Era uma pergunta que eu estava pensando em fazer mais pra frente, que era qual a relação que você via de improvisação com composição.

C: Então, tem muita gente que... isso varia, né, de pessoa pra pessoa. Tem gente que já muito estruturado, já tem um jeito de compor que trabalha com número, trabalha com estrutura e forma, antes de começar. Eu já não começo assim. Eu gosto muito de pensar. Às vezes eu fico com uma ideia na minha cabeça. Eu não preciso tocar aquilo pra ter aquela ideia na cabeça. Mas sempre vem de um lugar que é, eu acho, a improvisação mesmo, pra mim.

I: Quer dizer, a composição vem desse lugar da improvisação...

C: Muito intuitivamente. É.

I: Você vê uma diferença em relação ao que a gente estava falando de improvisação livre, improvisação idiomática? Porque tem pessoas que afirmam que a improvisação idiomática na verdade não é improvisação. Quando você está explorando na verdade um território tonal, um território harmônico, uma estrutura harmônica, na verdade, você fica escravo de uma estrutura ali que, na verdade você não improvisa, você meio que reproduz determinados padrões. Eu queria saber o quê que você acha disso.

C: Ah, eu acho que... Bom, você falou, padrão, né? Eu acho que tudo acaba virando padrão se é feito muitas vezes e cansa a pessoa de ouvir, de fazer aquilo, né? Vira uma fórmula. Mas eu não acho que isso deixe de ser improvisação. A pessoa está improvisando na hora, tá criando algo naquele momento, independente da fórmula que ela está usando. Então, não deixa de ser improvisação. Mas que, de repente cansou o ouvinte e nunca vai ser exatamente igual ao que o Miles Davis estava fazendo, ao que o John Coltrane estava fazendo, porque eles foram os pioneiros e eles fizeram, e eles realmente criaram aquele negócio. Aí é outra história. Mas chegar e falar que não é improvisação, eu discordo. Eu acho que é uma coisa que ficou saturada. Ficou mesmo. Tanto é que muita gente saiu daquilo e foi pra um atonal louco, completamente sem pé nem cabeça, vamos improvisar sem forma nenhuma, fora de acorde, isso existe. Eu já fui em concertos assim. É muito divertido, é muito louco, entendeu? E quando você tem muito músico bom, aquilo até funciona (risos). Mas é... Tá vendo? É aquela coisa de vou fugir daquele padrão, porque aquilo já foi feito. Faz sentido? Mas tudo é improvisação. Se está acontecendo na hora, se não está escrito na partitura, é improvisação.

I: E aí eu queria saber qual é a sua relação, primeiro com a improvisação, se a sua relação acontece desde sempre, e também queria saber especificamente com a improvisação vocal. Como é que começou esse trabalho e tal, desde quando, e como é que é essa relação pra você hoje também.

C: Bom... Quando eu era pequenininha... (risos) ...eu usava a voz pra cantar e pra criar. Eu fazia muito *tararará*, *tarirari*... Não era muito ligada em letra, nunca fui ligada em letra...

Então, era muito vocalize. Os meus vocalizes eram muito limitados, mas eu acredito que esse tenha sido o começo da minha vontade de melhorar, aprimorar aqueles sons que eu ouvia, porque eu também tinha enchido o saco do *lalalá* e do *tiriri* que eu estava fazendo. E eu comecei a tocar piano, numa época que não tinha muito software de chegar e fazer playback. Então tudo que a gente fazia era na caneta. Tinha que escrever, tinha que achar algum jeito de reproduzir aquilo, e eu usava o piano e usava a voz.

I: Isso que você falou, antes de entrar o piano na tua vida...

C: Antes de entrar o piano, era a voz...

I: Isso foi mais ou menos...

C: Ah, eu comecei a cantar com 6, 7... Acho que eu falei com você que eu cantei jingles, cantei... Mas em casa eu ficava brincando muito com a voz, eu ficava fazendo barulho, brincando, fazendo sons que normalmente os pais falam “para de fazer esse som!” (risos) Mas eu não tive essa reprimenda...

I: Bom, que ótimo!

C: É. Então, eu continuei brincando com esses sons. Eu tinha uma amigo que fazia som de tudo que você pode imaginar. De helicóptero, de robô, coisas assim absurdas. Eu ficava tentando entender como é que ele fazia aquilo. Então, existia esse interesse por som, sons diferentes, né? Minha tia Badi (*Assad*), ela começou também a fazer coisas incríveis de percussão vocal, percussão no rosto dela, né? Até brincava porque, falava que ela era "sonoromasquista", porque ela batia na cara... (risos) ... pra fazer som. Ela conseguia fazer sons que saíam ao mesmo tempo. Ninguém entendia... Que era do nariz e percussão na boca ao mesmo tempo. Impressionante. Ficava todo mundo louco. Então eu cresci achando que aquilo era normal, digamos assim, né? E no piano, eu ouvia às vezes uma flauta, eu tentava reproduzir os sonzinhos da flauta. Se eu ouvia um violino na cabeça, tentava reproduzir aquele som. Se fosse percussivo, eu tentava fazer com percussão. Então foi mais ou menos esse meu processo de brincar com a voz e de criar sons. Até que eventualmente chegou até a mim os discos de jazz e de cantoras jazzísticas que faziam aquelas coisas absurdas com a voz, que eu pirei.

Aí eu comecei a imitar. (risos) Imitar, imitar, imitar, imitar e tentar reproduzir aqueles sons, sabe?

I: Reproduzir, você diz, reproduzir exatamente como uma transcrição dos solos?

C: Não de escrever, mas de memorizar, mesmo. Porque até então eu memorizava solo do Herbie Hancock, dos pianistas... Não tinha chegado a mim... Aqui no Brasil, nos anos 80,

90, cara, era muito difícil. Eu lembro que eu guardava todo meu dinheiro pra comprar um disco que custava R\$50 reais, na época era muito dinheiro.

I: Só uma coisa, um parêntesis: com quantos anos você começou a tocar piano?

C: Eu comecei a tocar piano com 8.

I: 8 anos. Mas você seguiu com essa relação com a voz?

C: Ah, é, sempre.

I: Sempre.

C: Sempre. É. E eu não era boa pianista. Eu era muito ruim. Era muito difícil pra mim. A voz, era muito mais fácil lidar com voz. Eu era muito afinada. Isso era uma coisa boa. Afinação não era um problema pra mim. O problema pra mim na voz, depois mais tarde que eu fui ver, os meus problemas eram soltar a voz, não cantar desse jeito anasalado, que é muito comum na música brasileira. Isso aí eu fui vendo mais tarde. Mas na época que eu ouvi as cantoras americanas, eu fiquei louca, porque eu nunca tinha ouvido *scat singing*, *bebop* cantado daquele jeito. Então, eu ficava ouvindo aquilo e percebendo: cara, como esses sons são diferentes. Eu lembro até que tinha um disco que a minha mãe ouvia muito do Ivan Lins, que tinha a participação da Patti Austin no disco dele. E os dois fazem um dueto vocal no final. E eu ouvia aquilo, assim... Coitado do Ivan Lins, cara, porque... (risos) O solo dele estava legal? Estava. Mas a riqueza dos fonemas, do som que a mulher trazia pra dentro da coisa dela era tão gritante, tão diferente pro meu ouvido, mesmo naquela época. Eu devia estar com uns 10 anos, 11. Eu ficava: ele faz só *nananinananã*, entendeu? Era: (*cantarola*) *nanã nananã nananã nananã nanã*... Ele fazia só isso. E ela estava no (*cantarola*) *duh bee dee bop dwe bee bee*... Era cada vogal, era outra coisa. E eu ficava muito ligada naquilo do som, do som, do som. E nunca me saiu da cabeça. Então, a minha obsessão foi com o som, a partir daquele momento.

I: E agora, e a sua relação agora com a improvisação vocal? Como ela se dá, o quê que você pensa dela, e como você explora isso?

C: Então, eu tenho pavor da ideia de me repetir. Entendeu? Na improvisação vocal. E eu queria dizer com isso o seguinte. Se eu faço quatro compassos de alguma coisa, de uma certa maneira eu não vou fazer aquilo de novo nos compassos seguintes. Entendeu? Então se tiver rolando um negócio meio... (*improvisa*) *deep deep ree dee dee ree reep dee dee reep dee ree ree ree ree deep dee ree ree dee ree dee ree ree ree deep dee bee ree bee ree dee bee ree bee ree deep dee bee ruh bee rup duh deep dee dee duh dee uh dee duh dee uh dee duh dee uh duh deep*... Né?

Eu não vou fazer isso. Eu fazer uma coisa de repente mais lírica [*improvisa - vogais (ih), sílabas mais alongadas*], que é diferente do mais percussivo. Ou então eu vou pegar e vou usar uma coisa mais... que venha do fundo da garganta (*improvisa - som gutural vibrante com sílabas semelhantes a “uau uau uau uh...”*). Já é outra cor, né? Ou então eu vou pegar aquela coisa brasileira que a gente tem de cantar rápido, explorar esse lado do... [*improvisa - fraseado bem rápido, consonantal: sons/sílabas nasais (ein, in...) misturadas com muitos “t”, “g”, “c”, “d”, “l” e “s” mudos*] e pegar uma coisa mais percussiva.

I: Quer dizer, então, a relação da improvisação pra você tem a ver com a questão timbrística também, com a variação timbrística?

C: Total.

I: Totalmente. Quer dizer, a gente ouve muito falar em silabação e em escalas. Mas talvez não se explore tanto a questão timbrística, de mudança nos sons.

C: É! Mudança de som! É! Porque tem muita diferença de você... Por exemplo, se você ouvir a galera que cantava o “duh bee ree bee ree duh duh”... Como é que é? Tô tentando lembrar dessa onda... (*improvisa em bebop*)... Né? Tem muito (*cantarola*) “doop dee bap doo duh duh”, porque faz parte da língua.

I: Isso.

C: Mas você vê que elas vão também do... (*improvisa em bebop, oitavando*)... Tem muito dessa coisa da ponte da oitava... (*improvisa em bebop, oitavando*)... Que vai indo pra outro timbre. Você ouve muito isso no jazz. Elas usam isso...

I: A referência sonora pra você, de tudo isso que você apresentou, veio das cantoras, como você falou, da reprodução dos solos também, dos instrumentistas...

C: Dos instrumentos também, sim.

I: Mas veio de outras coisas também?

C: Acho que disso tudo. Por exemplo, tem técnicas que são encontradas em outros instrumentos. Por exemplo, a flauta, né? Que a flauta faz aquele *flutter tongue*. Aquele *double tongue* que você faz com a... *tacatacataca...* (*acelerando, omitindo as vogais*) *tctctctctc...* (*acelerando muito*) *dgdgdgddg...* A técnica é essa. *tacatacataca...* *tctctctctc...* E você vai estudando e aumentando a velocidade daquilo. Se você pega isso e coloca um outro som... *tacatacataca...* *tctctctctc...* *naganingning...* Muda a vogal de *taca* com *naga...* e fica oscilando *tacaningningningnagnagnag...* e muda a sua voz (*segue improvisando*)... Esse tipo de coisa vem da flauta, vem dessa técnica que eu nunca vi ninguém fazer assim... A não ser beatboxing, que faz muito isso... *tunctctunctc...* Mas eles não usam muito..., é...

I: Impregando altura, fazendo essas sílabas diferentes, né...

C: É... (*segue improvisando*)... E aí se você pega e começa a usar e jogar pro nariz (*segue improvisando, acasalando o som*)... Você começa a ouvir overtone... (*segue improvisando*)... É muito doido. Entendeu? Isso tudo se você pega e junta e põe numa improvisação, de uma música, vai ficar muito rico. Não vai ficar só *doobee doobee ah*, não vai ficar só *lalalá*, nem *nananá*, nem *ninini*...

I: *Parará*, que é muito comum aqui...

C: *Lararará*.... Eu não aguento. Quando eu ouço, eu fico nervosa. Antigamente eu não gostava, agora me dá nervoso. Porque eu fico, não, cara! Não, não! *Nanananana* não! Tem muito mais som, cara! Tem muito mais som, entendeu? Aí, esse é o meu grande princípio.

I: Agora, o que a gente estava falando antes aqui. Esses outros sons, talvez não de uma maneira muito alongada ou muito específica para esse propósito da improvisação, mas eles aparecem em muitas improvisações, como por exemplo, um exemplo que eu te dei do Gil cantando no Festival de Montreux, sabe? Os gritos ou mesmo as frases que acabam soando atonais, uns sons diferentes mesmo... Você vê um caminho possível de sistematização disso que você está dizendo? Quer dizer, isso foi uma coisa que você desenvolveu contigo, você como cantora, mas você vê uma possibilidade de abrir isso ou de sistematizar isso no Brasil, de criar uma espécie de banco de dados ou de sons, para as pessoas terem uma referência mesmo...

C: De técnica, né?

I: De técnica e algum tipo de fonte para enriquecer esse tipo de trabalho.

C: Eu acho que pra algumas coisas, sim, tanto que, por exemplo, existe a padronização do canto operático, né? Aquela coisa de você mudar toda a sua... Como é que fala? Você muda lá dentro... O som não é “i...” (*cantarola*). É como se você estivesse bocejando, né? “i...” (*cantarola, alongando mais e com mais vibrato*). É outro som. Então, isso existe jeito de ensinar isso. Existe jeito de ensinar *lloro*, aquele “liriliriili...” (*cantarola*). Eu não sei fazer isso. Machuca a minha voz... “i...” (*cantarola*)... que eles fazem quebrando... “i... leii leii...” (*cantarola*). Eu nunca consegui fazer isso, porque me machuca. Tem jeito de ensinar o drive, tem jeito de ensinar tudo. Eu acho que existe essa forma. O problema da voz é que nenhuma voz é igual. Toda flauta é parecidíssima. O timbre da voz da pessoa não é. A extensão da voz das pessoas não é. O que a pessoa entende como som na cabeça também não é, porque tem a ver com o cérebro. Então aí fica muito mais difícil você padronizar.

I: E também é muito doido a coisa do ouvir, né? A pessoa ouve de uma maneira diferente, quer dizer, eu ouço a minha voz de uma maneira diferente da que você está ouvindo.

C: É. Mas o legal, por mais que isso seja um empecilho de, de repente você explicar exatamente como é que faz essa técnica, é que, através de uma técnica que você não aprendeu por limitações do teu próprio corpo... Porque nem todo mundo consegue mexer a língua tão rápido. Não consegue. Nem todo mundo consegue tocar piano rápido pra caramba. É uma questão de facilidade do corpo, né? De controle sobre aquilo. Aí é que tá, você pode aproximar e tal, mas você acaba criando outra técnica. Isso que eu acho o maior barato, no negócio de música, entendeu? De canto, da tua voz. Eu acho que o mais importante é experimentar o que você faz e tentar explicar como é que faz o que você está fazendo. Mas se isso vai ser exatamente copiado por outra pessoa, como conseguem fazer na ópera, aí eu já não sei. Você vê como é que tem tanta cantora que soa exatamente igual a outra? Você vê que quem nasceu lá, ouvindo Gospel, vai cantar daquele jeito. E as meninas que eu dou aula lá em escola pública americana, todas cantam que nem a Beyoncé. Porque cresceu ouvindo, cara. Aquilo pra elas é normal. Elas já saem cantando “*ãaaahm...*” (*cantarola*). É uma questão de ouvir aquilo e reproduzir. Faz sentido?

I: Total, e uma coisa que eu estou pensando, quando... Eu fiz uma atividade uma vez com a Cândida, que era uma oficina, era um PROM, que chamam, né? São seis disciplinas obrigatórias chamadas Processos de Musicalização. E elas podem ser temáticas. Tem uma que são gerais, mas elas podem ser temáticas. E a temática que ela abriu foi cover, fez uma oficina de cover. Foi um barato, foi o máximo porque ela teve a ideia da gente fazer cover de coisas que a gente não faz nunca. Aí foi um ano, né? Eu experimentei fazer a reprodução do improviso da Ella Fitzgerald cantando o “Samba de uma nota só” naquele show dela em Montreux, o primeiro, com o trio. Eu fiquei o período inteiro pra conseguir chegar parecido ou fazer alguma coisa parecida com aquilo. Foi muito difícil pra mim, mas foi muito fascinante, uma parada muito fascinante. E aí, no segundo semestre, eu conhecia um cantor que eu sou completamente apaixonada por ele, O.S. Arun. É um cantor indiano. E ele canta, ele faz um solo no *Concert for George*, que eu sou apaixonada pelos Beatles e tal, e tem um DVD, um ano depois da morte do George Harrison, eles fizeram um show em homenagem ao George, e esse cara canta na abertura. É uma peça do Ravi Shankar com a filha dele regendo e o cara é um absurdo! Ele é um absurdo!

C: É. Não, esses indianos aí, cara...

I: Aí eu peguei uma música dele pra tentar reproduzir aquilo. Acabou que não foi possível por um problema interno lá da disciplina. Aí eu acabei fazendo um cover do *Helter Skelter*, dos Beatles.

C: Mas é que é muito difícil. Esse negócio aí que você tá falando desses...

I: Mas é uma coisa assim... Por quê que a gente não pega essas coisas?

C: ...Dos microtons, cara. É uma parada...

I: Que é completamente diferente da gente, da nossa cultura, né?

C: Não, eu sei. Eu tenho uma amiga que ela é libanesa. E eu já conversei com ela sobre essa questão do microtom, né? Dos microtons. Na verdade, a gente não tem... A gente tem isso. A gente tem isso. Só que é a coisa do ouvir. A gente não ouviu isso. Eu lembro que a primeira vez que eu ouvi o... Foi alguma gravação, foi algum alaúde, uma porra assim, e eu era novinha, e aquilo fez assim... Não sei, cara. Deve ser minhas raízes árabes. Fiquei louca quando eu vi aquela porra daquele alaúde. E aí, despertou um negócio em mim, cara. Incrível! Eu tentava fazer aquilo, mas tem um *sweet spot* que eles falam, que não é chegar e...

I: O quê que seria a tradução disso? Desculpa...

C: *Sweet spot* é como se fosse um lugar mágico. Não é simplesmente fazer de uma nota pra outra. Ela tenta ensinar isso pras pessoas. Ela dá aula na Berklee. “a... a” (*cantarola, com um intervalo de um tom*), ou então... “a... a” (*cantarola, com um intervalo de um semitom*)... Isso é o que a gente tá acostumado. Entre esse “a... a” (*cantarola, com um intervalo de um semitom*)... que a gente tá aprende a fazer, tem um *sweet spot*. Como encontrar? “a... a” (*cantarola, tentando reproduzir um intervalo menor que um semitom*). Entendeu? É difícil. “a ra ra ra ra” (*cantarola, reproduzindo intervalos diatônicos*). Aí você vai tentando... “la ra ra ra rarara...” (*cantarola, tentando reproduzir microtons*). A primeira foi, mas... “la ra ra ra rarara...” (*cantarola, tentando reproduzir microtons*)... Ah, é difícil! “la ra ra ra ra rum da rum da rum da ra ra ra ra ra...” (*cantarola, tentando reproduzir microtons*)... Encontrar... Entendeu? Esse lugar. E ficar repetindo, até o seu cérebro entender onde é, até ele entender onde é. É sinistro. É muito difícil. Porque a gente não ouviu isso quando criança.

I: Então, de uma certa forma... É uma coisa que eu piro muito nisso. Até não só em relação a improvisação, mas em relação a estilística, porque eu sou muito ligada a isso, a estilística do canto brasileiro, que eu acho que pode ser tão diversificado, e acho que num determinado período - Só um parêntesis - se eu penso nas cantoras que foram as minhas referências, elas todas são muito diferentes uma das outras e hoje eu sinto uma coisa um pouco mais

homogênea, um pouco mais chapada, mais... Como se fossem quatro blocos de tipos de cantoras, reproduzindo quase que... Até o timbre mesmo é parecido...

C: Eu não consigo mais reconhecer ninguém. Eu não consigo.

I: É tudo muito parecido.

C: Eu não sei reconhecer ninguém mais. Porque, não só porque eu saí daqui, não sei quem é que tá cantando, porque parece tudo muito igual.

I: Muito igual, exatamente.

C: Não é que nem ouvir uma Nana Caymmi, uma Maria Bethânia...

I: Exatamente, uma Alaíde Costa, Elis e... Sei lá, Gal.

C: Gal (*fala junto com Ilessi*). (*risos*)

I: Completamente diferentes! Quer dizer, parece que tem uma vantagem na coisa da relação intuitiva com o canto. Nesse aspecto parece ter, porque você canta, sei lá, do jeito que é a sua primeira... Como a primeira relação mesmo com o som que você tem. Aí, parece que a relação que se tem com a técnica hoje parece ser um pouco de padronização e não de cuidado, né, com a saúde vocal, mas ao mesmo tempo de liberdade com o som que você quiser criar e desenvolver.

C: Bom, eu acho que tem tudo, viu? Por exemplo, tem essa conferência aí, que eu estava te falando, que eu não vou poder ir. É tudo sobre isso. Tá falando sobre esse futuro da voz e eles estão interessados nesse tipo de coisa. Isso está acontecendo no mundo todo. Existe lugar que está falando sobre isso. Isso não é...

I: Mas eu digo mais especificamente no Brasil, que eu sinto uma tendência mais forte nesse sentido. Parece que é uma coisa mais... Como é que se diz?

C: Massificada?

I: Não, eu digo assim, em relação ao estudo mesmo da voz, parece ser um pouco mais... Não é amador que eu quero dizer, mas é introdutório, é como se fosse uma coisa iniciante.

C: Eu tenho uma opinião em relação a isso que eu não sei se é válida, eu não sou a dona da verdade, mas eu vejo isso no mundo todo, que não é só uma padronização do canto, não, é uma exportação de uma maneira de cantar americana pro mundo todo, entendeu? Eu vejo isso em todos os lugares. Eu vejo isso até na música sertaneja.

I: Isso.

C: Esse vibratão, esse jeito de querer cantar belting alto o tempo todo, gritando, né, com essas pirotécnicas com a voz, não são características da música brasileira. E ela está everywhere, ela está em todo lugar. Ela está na música do Brasil, ela está na música na Itália, na França tá

todo mundo querendo cantar assim. As pessoas estão cantando assim, no mundo todo, entendeu? Então, eu acho que isso é uma... É uma tristeza, na verdade, né? E tem essa galera que canta meio soft, meio a la João Gilberto, que também, de certa forma, foi padronizado também pelos Estados Unidos, que tem um monte de gente cantando assim lá, também, essa coisa meio sussurrada, que ele inventou. O cara inventou isso sozinho. Mas foi... Ficou sendo uma coisa de lá também. Tem esses dois, não tem nada no meio termo pra vender, né? É o que você está falando, mais ou menos?

I: É isso. E eu acabei me perdendo no que eu ia te perguntar, falei pra caralho... (*risos*) Mas o que eu dizer é que você estava falando do lance da imitação... Como é que é uma coisa... É engraçado que parece ser ambígua, né, mas, de uma certa forma, a gente precisa da imitação também, para desenvolver a improvisação.

C: Total!

I: Quer dizer, existe uma relação da imitação, total, né? Porque a gente estava falando dos lances dos indianos e de você ter...

C: Não, mas é em tudo, Ilessi! Não é só... A gente imita tudo quando a gente é criança, a gente imita os pais, a gente imita tudo que a gente vê. O ser humano é um macaquinho de imitação, que quer sempre aprimorar o que vem antes dele, entendeu? Eu acho. Eu acho que esse é o grande... Se você ver uma invenção, nunca é uma invenção completamente nova, moderna, que vai revolucionar. Algumas são. Mas elas sempre são uma... um *amelhoramento*? Eu não sei como é que fala.

I: Aprimoramento.

C: Aprimoramento. *Amelioration*... Ah! Uma coisa que vai melhorar em cima de uma coisa que já existia. O próprio Iphone é isso. Ele é uma invenção nova? Não é, não. É um telefone. É um negócio de mandar e-mail. Isso já existia. É uma *aprimoração* daquilo, entendeu? É isso. Então, a mesma coisa com a voz, a mesma coisa com quem você ouve, que vem antes de você. Você tem que imitar. É um jeito de aprender. Aprender por imitação é o único jeito do ser humano aprender.

I: Eu fiquei muito impressionada outro dia. Meu pai comprou um disco... Outro dia, não. Tem muito tempo. Meu pai comprou um CD do Agostinho dos Santos. Eu esqueci o nome... Ah, é fantástico, né? E aí tem uma música lá pro final do disco, chama "Negro". Uma música, acho que é do Menescal e do Bôscoli. E ele faz um falsete no final, assim, mega agudo, que se uma mulher for cantar fica mega agudo, uma parada fodarástica demais! E eu vi o Milton ali, cara! Porque o Milton pra mim sempre foi aquela coisa... Cara, o Milton é nascente, né? Ele não

veio de nada. Ele é alguma coisa que... É uma força. Que coisas vieram dele, mas ele não veio de nada, sabe? Mas é muito doido ver isso, que até o Milton...

C: Mas aí é que você pensa que é, mas aí é que tá. Não é assim. Você ouve a música do Milton... Olha aonde é que ele estava indo, quando ele estava indo, onde ele estava indo, com quem ele estava indo. A música do Milton, ela vem da igreja daquela época. “Ponta de areia”, a melodia de “Ponta de areia” é uma coisa que você ouvia numa missa. Se você tirar a letra, se você tirar tudo, é praticamente um hino. Entendeu? Tem muita influência de música folclórica na música do cara. Então, ele não veio do nada. Tem sempre uma coisa que vem antes. É a questão da *aprimoração*, do aprimora... Aprimoramento ou aprimoração?

I: Eu acho que é aprimoramento...

C: Cara, que merda... Do aprimoramento, de pegar uma coisa e tentar melhorar aquilo... E criar a sua voz, porque a gente também quer botar o nosso selo, né, naquilo. Pa! Óbvio! Faz parte do ser humano fazer... Vou botar aqui, criei aquilo. Mas você não está criando nada. Vem de algum lugar. Vem sim. Se você catar, se você for olhar, vem. Vem. Por menor que seja. Vem daquilo que veio antes. Eu ouvi, cara, outro dia, uma pianista brasileira, eu fiquei chocada. Eu nunca tinha ouvido falar, nem lembro o nome dela agora. Mas ela estava tocando o Ernesto Nazareth com um suingue que eu nunca ouvi ninguém tocar naquela época. Tava a gravação dela no YouTube. Eu falei: Cara! Ninguém estava tocando assim naquela época, mas essa mulher aqui, que eu nunca ouvi falar. Mas tem com certeza gente que ouviu aquilo ali e que foi também imitando e melhorando, entendeu? É isso. Né? Eu acho que o mais importante que a gente pode fazer por nós mesmos, como artistas, né, é o quê que eu posso oferecer, quanto que eu posso... *stretch*. O quê que é *stretch*?

I: Alongar?

C: Alongar, pegar um negócio e... Ele tá aqui, né? *Stretch* é você... Até onde eu posso ir com isso daqui? Até onde? Qual é o meu limite? Qual é o teu limite? Qual é o limite da Ilessi? O quê que a Ilessi consegue fazer com a voz, com a composição dentro dela? Não se preocupar com padronizar nada, mostrar como os outros fazem, porque os outros vão imitar. Se é legal, se é diferente, as pessoas vão querer imitar, porque elas vão querer fazer aquilo também. Porque é legal, porque é divertido, porque, de repente, elas podem melhorar aquilo, entendeu? Então, quanto que você pode ir, até onde você consegue chegar? Assim, como se fosse uma competição interna. Entendeu? Contigo mesma. E ver o quê que você pode contribuir, porque essa é a sua contribuição, no final das contas, entendeu? Eu acho que é isso. É por aí.

I: E eu ia te perguntar em relação ao que você poderia dizer para, sei lá, um desenvolvimento, uma contribuição pra improvisação vocal no Brasil. Eu ia te perguntar isso. Mas eu acho que acaba sendo mesmo isso que você está dizendo, ou você quer dizer mais alguma coisa?

C: Não, cara, eu acho que, assim, tem que encontrar uma turma, né? Juntar uma turma que esteja interessada nisso, nesse movimento. Na verdade seria um movimento, né? Quem são essas pessoas que se interessam por esse tipo de coisa? Porque é um trabalho solitário e é um trabalho que você não vai conseguir chegar muito longe se for só você, né, com você mesmo. Quer dizer, você vai conseguir chegar no seu limite e querer ultrapassá-lo. Mas aí, até você envolver outras pessoas, já requer pessoas que estejam na mesma vibe que você, entendeu? E aí vê, cara. O quê que você quer criar? Você quer criar um laboratório de coisas assim? Você quer mudar o jeito como dão aula nas universidades e incorporar aulas de improvisação nos lugares onde você vai ensinar? Você quer ensinar isso pras pessoas, é uma coisa que você quer passar adiante? Tem que ver qual é o seu propósito, né? Mas é sempre legal ter um grupo de pessoas que tem o mesmo interesse que você, sabe? Que tem o mesmo desejo de puxar, empurrar o limite.

I: E você é uma pessoa que eu tenho como talvez a principal referência como improvisadora vocal brasileira. De verdade. E aí eu fico pensando, assim, você tem referências, ou você tem determinadas... Mesmo que não seja pensando na obra toda da pessoa, mas você tem nomes, brasileiros, que você tenha como referência nesse sentido, que você admire?

C: Brasileiros, de vocal?

I: É. Mesmo que não seja, ah, aquele cara que é conhecido como cantor, que é mais conhecido como, sei lá, toca outro instrumento, ou é compositor, mas que usa a voz dessa forma. Tem alguém que você pense?

C: Cara, a Elis. Muito. Ela improvisava pra caramba. Bem. A Carmen Miranda. Porque eu nunca vi, a mulher, ela improvisava com a voz e com o corpo. Ela é surreal de ver! Cara, era magnífica! É... Essas duas, eu acho que muito forte, né? Eu não consigo pensar muito em mais ninguém, brasileira, não. De pessoas que eu ouvi, que fizeram muita coisa interessante com a voz. A Marlui Miranda é uma pessoa que me aparece também. *(pausa)* Não de improvisar, mas de fazer coisa legal com a voz, a Cássia Eller também, fazia umas paradas com a voz que eu achava muito legais... Ousados.

I: É, ela era foda.

C: Aquela coisa rasgada de “éh...” *(com a voz arranhada)*. Que, quem é que consegue fazer aquilo, entendeu?

I: Eu estava vendo outro dia, agora a pouco tempo, ela cantando “Diamante verdadeiro”, sabe? Eu fiquei... Eu achei inacreditável aquilo, cara! Ela virava do avesso o negócio, né?

C: Fazia o que ela queria. Então, nesse sentido de ser meio camaleão, a minha tia (*Badi Assad*), com certeza, é uma referência grande, porque... Muito doida, cara! As coisas que ela criou, inventou lá, sozinha. Numa época que ninguém estava fazendo, todo mundo estava rindo da cara dela e chamando ela de “Boba McFerrin”, escrotamente, porque era mulher e brasileira, entendeu? É, essas pessoas, cara, com certeza me influenciaram. O Gil, com aquele monte de vocalize dele, o Milton também. Apesar de o Milton, depois começou a me irritar um pouco. Mas lá nos anos 70...

I: Acho que os anos 70 foram “os anos”!

C: Os anos 70!

I: Foi um negócio incrível, né?

C: O Ivan Lins, não, mas sim, de certa forma, porque ele trouxe isso pra música dele, através de outros músicos, tipo essa Patti Austin cantando com ele, e ele se aventurou a fazer, que é muito legal.

I: E o Jackson?

C: Cara, eu não conheço muito. Eu não conheço muito. Não conheço. Também não conheço muito o Arrigo Barnabé. Não conheço. Essa galera, eu não sei. Não ouvi muito.

I: E tem elementos no canto brasileiro que você destacaria como elementos importantes na improvisação vocal? Por exemplo, sei lá, o Jackson é um cara que eu acho um grande improvisador pela capacidade de divisão dele, que era uma coisa muito absurda. Mas tinha uma coisa muito foda nele também, de variação. Ele brincava muito com mudanças de oitava. Ele variava muito, né, melodia. Tem algumas coisas em determinados compositores, cantores, enfim, que você reconheça como, ah, essa pessoa brincava muito com fala, e isso é uma coisa interessante na improvisação? Tem coisas que você consiga lembrar?

C: Com fala?

I: Não, um exemplo. Pode ser qualquer coisa que você pense.

C: De pessoas? Não, ou da língua? Ah... Cara, a língua portuguesa é muito rica, a gente tem muito som. O fato da gente entender espanhol quando eles falam e eles não entenderem a gente é exatamente esse, né? Você sabe. Tem muito mais som. O espanhol tem muito menos. É incrível isso. Mas é verdade. Eles não entendem. Você fala “porta” pra eles, eles olham pra gente assim... “Puerta”, você sabe que é uma porta. Por quê? Porque você tem os sons na língua. Então, é muito rico. A questão de ser muito percussivo, né? Tem muito *p*, *q*, *cum*, *tum*,

pum... Tem muito essa... Tem muito *t*, tem muita percussão na língua. Mesmo. Tem muito *tctisctctisctctisct...* Tá no samba, tá na música, tá no Olodum, tá no Nagô, no Gêge, tá em tudo. Não tem como não... Quando você reproduz o samba, você vai e faz o *tacaticatctct...* Você já faz isso naturalmente. Por quê? Tá na tua língua. Porque você tem o *tact*. Você tem essas que o americano não tem, por exemplo. Não tem. Então, é utilizar disso! Daquela coisa rapidinha que só tem nessa língua, cara! Não tem em nenhuma outra que eu consiga pensar. Talvez o russo. Mas eles não são chegados a essa... (*risos*) É outra história. Mas assim, em termos de vogal, consoante, de falar rápido, dessa coisa, eu não ouço em nenhuma outra língua.

I: Aí a última coisa.

C: Fala.

I: Quantos discos você tem e se você tem alguma referência na sua obra pra dar, de utilização de improvisação vocal.

C: Eu não tenho, nenhum, cara, que tenha o que você tá falando. Eu nunca explorei isso tanto quanto devia ter.

I: Mas você faz muito isso, né, nas apresentações?

C: Eu faço, mas é muito apresentação, eu faço na hora. Eu sou muito espontânea. E nunca é igual, nunca é a mesma coisa. Fica difícil chegar e falar... Não é, não tem, cara. Tem assim, alguma coisa num, alguma coisa noutro, mas um só, não tem. Não tem. Não tem mesmo. Que horror, né? Devia fazer isso.

I: Devia. (*risos*)

C: É. Vou fazer, vou fazer. Mas não tem. Acho que tem no meu disco, no último que eu fiz com o meu pai. O nome do disco é “Relíquia”. Que como é a maior parte do tempo só eu e ele, eu fiz mais algumas coisas, assim... Meio preencher buraco, né? Que não tem instrumento fazendo coisa. Eu fui lá e fiz um negócio. Mas não é nada do que a gente tá falando aqui agora, não.

I: Obrigada.

C: Obrigada você! Pô, tomara que ajude!

Entrevistada 2: Marcela Velon

I = Ilessi

M = Marcela Velon

I: Qual foi seu primeiro contato com a improvisação? Como foi seu processo de estudo, seja ele formal ou não, de lá até aqui?

M: Meu primeiro contato foi ouvindo jazz mesmo. Sempre estudei por conta própria, nunca ninguém me falou como aprender a improvisar com a voz. Imitava principalmente Ella Fitzgerald e alguns jazzistas, mesmo instrumentistas, de qualquer instrumento, nesse caso aprendia os improvisos sem preocupar com dicção e fonemas, experimentava de tudo. E fazia isso sem muita intenção de aprender, fazia porque me dava prazer cantar. Ao improvisar me guiava muito pela sonoridade das línguas... Num momento improvisava pensando em russo, depois no que seriam línguas africanas, indígenas... Pensava também na sonoridade dos instrumentos. Onde fosse possível inventar sotaque - fosse de idiomas ou de instrumentos - eu experimentava.(aquele email que te mandei falo dessa parte, sobre a oficina do Itiberê, etc)

I: Como se dá sua atuação com improvisação vocal hoje (como cantor e, se for o caso, como professor e/ou pesquisador)?

M: Uso principalmente quando canto com o Grupo Água Viva e nas gravações que fiz com esse grupo. Quando cantei com o Bebossa também improvisei um pouco. Na gravação do meu CD autoral e nos meus shows praticamente não estou usando. Em aula tento trazer um pouco da minha experiência; escuto exemplos, trabalho muito com a noção de escuta da harmonia, dos acordes, das sonoridades. Bato muito na tecla da escuta antes de qualquer coisa. Depois falo sobre afinação, pois se não tiver clareza sobre o que se quer, como reproduzir vocalmente? É como aprender a falar e escrever. Primeiro o bebê escuta muito, brinca com sua própria voz, depois passa a imitar o que escuta. Depois de falar muito é que vai escrever... E trabalho muito, principalmente, improvisando em cima dos acordes, pois acompanho ao piano (seria a experimentação pós-escuta). Primeiro fico bastante em um acorde, depois vou tornando mais complexo, adicionando sequências, fomentando no aluno a vontade de experimentar, de ousar, de sair do que é conhecido e cômodo. Depois de muito escutar e experimentar, começa a aparecer improvisos interessantes, mais conscientes, com idéias mais elaboradas e selecionadas, não qualquer nota como geralmente é no início. Conheço alguns trabalhos como da Anne Peckhan, às vezes experimento trazer algo mais enquadrado, mas não é o que prefiro. Como pesquisadora escuto muito músicas de todo o mundo. Experimento muito os diferentes sotaques, a musicalidade das diferentes línguas, suas dicções e sonoridades. Estou sempre muito atenta a isso, bem como as emoções e sensações suscitadas pela voz. Acho que essas influências aparecem muito nos meus improvisos.

I: Você acha que o Brasil tem uma quantidade significativa de improvisadores vocais?

M: Conheço pouquíssimos, mas não acho que seja por ignorância, acho que ´somos poucos mesmo, pois não é uma prática comum na nossa música. Improvisar vocalmente, quero dizer. No choro, por exemplo - música urbana brasileira onde mais se improvisa - nunca vemos cantores improvisando ou cantando as melodias. Aqui voz não é aceita como um instrumento como é no jazz, a não ser na música instrumental influenciada pelo Hermeto, que foi o compositor/arranjador que mais explorou a voz nas suas gravações. Aliás, eu cantei muito junto com os discos do Hermeto. O Tom Jobim trouxe um pouco, mas de maneira bem marcada nos seus arranjos, com coros de mulheres principalmente. O Toninho Horta traz bastante na sua música os vocalises, mas improvisando bem menos, mais fazendo os temas. Improvisadora mesmo é a Leny, o nome mais forte que me vem a cabeça no Brasil.

I: Quais são suas maiores referências como improvisadores vocais (no Brasil e no mundo)?

M: Leny Andrade, Bob McFerrin, Ella Fitzgerald, Yma Sumac, Clarice Assad. Os 3 primeiros certamente fizeram escola. Yma Sumac é algo fora de qualquer padrão. Clarice um exemplo atual.

I: Na sua opinião, quais as características fundamentais para um bom improvisador?

M: Ter uma escuta apurada, conhecer bem os acordes e suas sonoridades (quero dizer conhecer bem ouvindo, não necessariamente saber racionalmente). Conhecer bem os acordes significa ouvir e num segundo reconhecer que tipo de sonoridade evoca, as notas que cabem nele, que soam bem. Ser criativo, conseguir criar melodias que delineiam algum caminho, alguma frase ou clima. Cantar nota por cantar, mesmo que dentro dos acordes, não significa muito pra mim. Gosto do improvisador que se coloca dentro da música, que canta e improvisa pra música, pra dialogar com esse espaço sensível onde estão tanto os outros músicos que estão tocando junto quanto com o público, que traz sempre alguma energia também. Outro ponto também crucial é desenvolver domínio do seu instrumento, pra ter maior liberdade e ampliar sua capacidade expressiva. Isso aparece tanto na afinação, quanto nas dinâmicas e nos timbres. A voz é um instrumento de riqueza timbrística incrível, talvez o instrumento que mais recurso oferece nesse sentido. Sem falar também na dicção dos fonemas. Pra se improvisar bem tem que explorar toda essa diversidade de sons que a técnica vocal proporciona, sem precisar usar tecnologia nenhuma, só no gogó mesmo...

I: Você acha possível um estudo estruturado e sistemático de improvisação vocal no Brasil?

M: Acho possível sim, talvez não seja um universo muito diversificado, mas certamente é um objeto de estudo interessante.

I: Como você analisa o panorama atual brasileiro de estudos e pesquisas sobre improvisação vocal?

M: No Brasil conheço apenas a dissertação da Livia Nestrovski.

I: De que forma e até que ponto podemos tomar como referência experiências de estudos em improvisação vocal em outros países? Você acha que há lugares no mundo mais avançados que o Brasil na exploração das áreas de estudo e performance de improvisação vocal?

M: Certamente há estudos e publicações de trabalhos que visam a performance vocal de forma geral muito enriquecedores e bastante sistematizados, voltado para o canto popular inclusive. Mas acho que não podemos ensinar alguém a improvisar, ou pelo menos instigar alguém nesse processo, sem passar pela técnica vocal e por esse processo de escuta e resposta sensível ao que se escuta - pensando nos acordes e harmonia. Os EUA é certamente o lugar onde mais se desenvolveu essa pesquisa, mas não tenho uma opinião formada sobre se essas propostas de ensino/aprendizagem no improviso vocal sejam mais ou menos eficientes. No Brasil na verdade desconheço alguma proposta nesse sentido.

Entrevistado 3: Martina Marana

I = Ilessi

MM = Martina Marana

I: Qual foi seu primeiro contato com a improvisação? Como foi seu processo de estudo, seja ele formal ou não, de lá até aqui?

MM: No conservatório de Tatuí, onde era obrigatória a improvisação na aula prática para os instrumentistas e para os cantores que quisessem se arriscar. Meu processo de estudo começou com a transcrição de solos de Ella Fitzgerald, imitação dela e de outras cantoras e cantores de jazz. Posteriormente passei a um estudo com André Marques com enfoque na percepção harmônica e frases rítmicas específicas de ritmos brasileiros. Paralelamente cantando em cima das músicas que escuto e fazendo voz e violão. Posteriormente iniciei um estudo mais focado na desenvoltura do improviso como um todo e na sonoridade rítmica através de minha pesquisa de mestrado sobre o cantor, instrumentista e compositor, Filó Machado.

I: Como se dá sua atuação com improvisação vocal hoje (como cantor e, se for o caso, como professor e/ou pesquisador)?

MM: Utilizo sempre que canto, tanto em grupos com o repertório de canções de jazz, quanto durante as minhas apresentações solo de voz e violão, com o repertório de música brasileira. Como professora, eu tento estimular meus alunos para que criem, mas é difícil a aceitação. Sempre utilizo em minhas aulas a percepção de acordes (maiores, menores e acordes com 7a.). Com as crianças sempre estimo a criação rítmica e melódica a partir de elementos dados previamente, conforme o nível deles.

I: Você acha que o Brasil tem uma quantidade significativa de improvisadores vocais?

MM: Sim, tem muitos. A diferença é que muito da improvisação que se faz aqui não é considerada como tal.

I: Quais são suas maiores referências como improvisadores vocais (no Brasil e no mundo)?

MM: Difícil essa pergunta, porque foi mudando muito ao longo do tempo. Começou com a Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Chet Baker, Leny Andrade. Depois João Bosco, Joyce, Speranza Spalding, Djavan e atualmente o Filó Machado. Também conheci o Caco Velho e achei demais.

I: Na sua opinião, quais as características fundamentais para um bom improvisador?

MM: Ousadia para explorar as sonoridades vocais e/ou de seu instrumento. Ter um bom ouvido harmônico também é importante, mas atualmente acredito mais na concepção rítmica, que mais que notas, define a linguagem do improviso.

I: Você acha possível um estudo estruturado e sistemático de improvisação vocal no Brasil?

MM: Sim, não só é possível, como está sendo desenvolvido. Eu já pude participar de aulas com esse fim.

I: Como você analisa o panorama atual brasileiro de estudos e pesquisas sobre improvisação vocal?

MM: Tem crescido. Muitas pessoas tem me procurado para saber sobre minha pesquisa. Vejo também muitas cantoras e cantores que estão utilizando esse recurso. Entretanto, na prática o que vejo é pouco interesse do público geral de aulas de canto, que ainda carregam a cultura de uma aula de canto muito técnica e passiva, sem muito espaço para a criação espontânea.

I: De que forma e até que ponto podemos tomar como referência experiências de estudos em improvisação vocal em outros países? Você acha que há lugares no mundo mais

avançados que o Brasil na exploração das áreas de estudo e performance de improvisação vocal?

MM: O problema é o conceito de improvisação vocal que precisa ser discutido. Ele está muito relacionado ao scat singing norte-americano, em que existe uma preocupação com a criação melódica e definição de alturas. É preciso entender esse conceito de uma maneira mais ampla, pois existem outras culturas que utilizam o improviso de outras maneiras. Os estudos de outros países são uma importante ferramenta, porém acredito que no Brasil há uma maneira peculiar de improvisação que está relacionada à nossa cultura e é preciso levar isso em consideração. Quanto ao estudo sistematizado sobre a improvisação eu não sei responder, apenas posso afirmar que os Estados Unidos já tem métodos publicados sobre improvisação vocal. Entretanto também relativizo o conceito de "sistematização", pois a prática não deixa de ser um sistema de estudo, só que a ausência de uma publicação não nos permite conhecê-la.

Entrevistado 4: Pedro Iaco

I = Ilessi

P = Pedro Iaco

I: Qual foi seu primeiro contato com a improvisação? Como foi seu processo de estudo, seja ele formal ou não, de lá até aqui?

P: Quando criança, costumava inventar sons com a voz. Sejam melódicos ou palavras inventadas. Mexia com palavras inventadas, uma espécie de linguagem de criação que percorreu toda a minha vida, uma espécie de válvula de escape para sentidos outros que não os objetivamente conhecidos. Alguns tinham, e tem, sentido humorístico. Mas aos poucos percebo que veiculam muito do que não pode ser exposto por palavras comuns em línguas que tomamos contato.

Da mesma forma com melodias, que visitava tendo a boca fechada ou aberta. Meio que a criança cantando o tempo inteiro, mesmo que para seu mundo interno. Sem ninguém ouvir. Com a boca fechada, o falsete ia se fabricando. Como um filho em gestação dentro da boca.

A questão é deixar a língua selvagerizar, desadestrá-la, deixá-la pulsar. Ela vai pra onde pode, vai pra onde quer. A gente como veículo. A voz nem é da gente.

I: Como se dá sua atuação com improvisação vocal hoje (como cantor e, se for o caso, como professor e/ou pesquisador)?

P: Acabei de voltar de Belo Horizonte, onde fui para dar uma oficina de improvisação vocal. A coisa foi linda, maravilhoso encontrar tanta gente (cantores e não-cantores) totalmente aberta e disponível para mergulhar e trocar energia com quem não conhece. O lance acaba sendo esse: abraçar o desconhecido com a intimidade de um familiar.

Improvisação é sinônimo desse estado de espírito. É, talvez, o som desse estado de espírito. Mas um som em movimento, nômade, sem dono. Sem autoria ou autoridade. Mas com total apropriação, o avesso do avesso, o ralo da escuta, um pára-raio auditivo.

Nessa oficina, trabalhamos o canto circular sem palavra. Circlesong, na origem inglesa do conceito. Coletivamente, abrimos as vozes em busca do desconhecido compartilhado. Trata-se de desalojar de cada um a auto-cobrança, pressões e obrigatoriedades, deixar de ver a voz como um objetivo e tratá-la como um caminho sem direção pré-definida. Pela primeira vez deixá-la soar e ouvir, pra então experimentar conduzir pra lugares-longe.

Diversos jogos e formatos são possíveis e experimentados na dinâmica. Pequenos trios ou quintetos que rodam alternadamente no círculo, sendo a primeira pessoa responsável por um padrão-base, a segunda pelo complemento e a terceira pelo contraponto. Uma quarta pode somar com percussão vocal, a quinta com linha de baixo ou solo em vôo livre.

Tudo é viável de duas a infinitas pessoas:

Sou integrante do Zulepe, trio vocal que reúne além de mim a cantora Lenna Bahule (Moçambique) e Zuza Gonçalves. Sem qualquer instrumento, 3 vozes voam ora entrelaçadas ora livres, fazendo do improviso seu único translado.

Iasi Iaco, duo que possuo com Giovanni Iasi, atua na canção autoral brasileira, mas o improviso se faz presente em todas as composições. O disco de estréia Rio Escuro possui 2 faixas especificamente que vale ressaltar pela improvisação vocal, Assombrosa # 4 e Jumbalalão # 7.

Meu trabalho acapela envolve o canto solitário ecoando sons de músicas instrumentais. Arranjos vocais de músicas compostas para violão brasileiro, improvisações inventadas no instante, ou sonoridades incomuns brotadas de dentro de composições autorais. Um diálogo constante entre voz e instrumento, som e cor. Às vezes é o violão quem canta, a voz faz um baixo descendente. Tirá-la do seu lugar habitual inventando novas modalidades.

Envolve também a invenção de linguagens em comunicação de línguas inventadas. Soprar melodias com texturas diferentes, sejam ásperas ou lisas, realmente olhar a voz como um instrumento muito além do óbvio que se entende por essa afirmação. Esculpir sons dentro das

cordas vocais. Utilizar a partir dela um meio de sintonia com o mundo além do tempo. Cosmovoz. Universom.

Big bang musical.

I: Você acha que o Brasil tem uma quantidade significativa de improvisadores vocais?

P: Não. Sim no sentido de repentistas, rimadores, improvisadores da palavra em geral. Que é fantástica e parte de nossa tradição cultural. Mas não no sentido melódico da voz, como talvez aconteça na tradição do jazz, soul e música americana ou africana. O que é uma pena, embora a música brasileira tenha se desenvolvido rumo a outros portos complementares. Mas acho que deixa sim a desejar no sentido da invenção vocal, ou arrojo criativo dos cantores. Talvez uma nova onda agora deseje se libertar disso. Estamos testemunhando em SP uma comunidade grande se aproximar a partir deste desejo. É lindo ver a procriação de sons que nunca se ouviu. Acaba sendo um sintoma geral, e não só da voz, essa sensação atual de um cansaço generalizado dos músicos com o ideal de domínio de seus instrumentos. Chegamos a um limiar de técnica, da idéia de conquista e autoridade sobre o desempenho de nossa performance nos nossos instrumentos. Talvez seja hora para outras buscas que não cumpram objetivos tão conscientemente formulados.

I: Quais são suas maiores referências como improvisadores vocais (no Brasil e no mundo)?

P: Bobby McFerrin, Lior Shoov, João Bosco, Mú Mbaná, Phil Minton e Rhiannon

I: Na sua opinião, quais as características fundamentais para um bom improvisador?

P: Não permitir que o pensamento devore sua alma.

Viajar para onde não conheça

Comprar o vôo de volta só depois de ir ao destino inicial

I: Você acha possível um estudo estruturado e sistemático de improvisação vocal no Brasil?

P: Não, e nem acho desejável sistematizar algo tão selvagem. Deixemos que seja acessado pelos desejos de quem deseja e não pasteurizado por métodos e estruturas academicistas. Embora existam excelentes métodos mundo afora realizados por pesquisadores e cantores brilhantes como Bob Stoloff, sempre preferi o nomadismo de quem visita um mundo novo sem roteiro, como fosse a primeira vez que alguém lá pisou.

I: Como você analisa o panorama atual brasileiro de estudos e pesquisas sobre improvisação vocal?

P: Em crescimento. A excitação das pessoas ao se confrontarem com esse território de livre experimentação é gritante, e isso evidencia o quanto se precisa desse tipo de sentimento. É algo absolutamente bem-vindo por ser absolutamente não-categorizável.

E se tem algo que vem bem hoje no Brasil é a ausência de categorias e classificações. Chegamos num limiar do politicamente correto, carece, medo e babaquices. A improvisação não está aqui para salvar ninguém, nem redimir a sociedade, mas definitivamente é uma força que, se confrontada com grandeza e abertura, faz mudar conceitos e padrões. É altamente revolucionária por isso. E deve ser vista como algo com potencial transformador imenso. Espiritual, pessoal, social. É um agente de transformação gigantesco, como a própria arte. Mas de um jeito ainda mais intenso, por que ganha força e nasce na esfera coletiva de atuação inter-relacional entre as pessoas e cria comunidades onde quer que ela vá. Catalisadora de revoluções!

Em São Paulo, fruto também da atividade de pioneiros e grupos como Stenio Mendes e Barbatuques, de Fernando Barba, temos hoje uma comunidade interessantíssima e pulsante orientada ao redor da improvisação. Seja por meio da percussão corporal ou sons vocais, a Fritura Livre – organizada por Zuza Gonçalves, Ronaldo Crispim e Pedro Consorte – reúne mensalmente um grupo aberto de mais de 100 pessoas na praça Victor Civita. Esse é apenas um exemplo dos muitos de atividades corriqueiras que acontecem por aqui. Desejamos multiplicar essa roda gigantesca pelo Brasil e no mundo.

I: De que forma e até que ponto podemos tomar como referência experiências de estudos em improvisação vocal em outros países? Você acha que há lugares no mundo mais avançados que o Brasil na exploração das áreas de estudo e performance de improvisação vocal?

P: Os Estados Unidos possuem ampla tradição histórica de improvisação não só vocal mas também instrumental, geralmente através do Jazz. Isso se multiplica e foi talvez capitaneado por Louis Armstrong no início do século XX, tendo prosseguimento com Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Sarah Vaughan, Al Jarreau, Kurt Elling e inúmeros outros cantores, pra não falar dos instrumentistas.

Bobby McFerrin atualiza essa herança de uma forma absolutamente genial e revolucionária, fazendo de sua voz um instrumento solista sem a necessidade de qualquer acompanhamento. Junta a tradição do canto acapella com o máximo da técnica instrumental, inventando em si uma outra voz, num sentido instru-vocal.

Rhiannon, Joey Blake e Dave Worm formam o trio vocal We Be 3, gerado espontaneamente por improvisação instintiva. Realizam shows inteiros com 3 vozes e música exclusivamente improvisada.

Além dos 4 citados acima, Judy Vinar, Christiane Karam (do Líbano) e mais recentemente Zuza Gonçalves e Rizumik incorporam o grupo tutorial de um encontro anual chamado Circlesongs, que acontece em Nova Iorque todo mês de agosto, geralmente no Omega Institute.

É um campo aberto para experimentações e improvisações coletivas, onde um grupo de mais de 100 cantores de inúmeros países se encontra para realizar cantos circulares e improvisações coletivas durante uma semana. Acredito ser esse o berço de uma comunidade mundial que já dá frutos incríveis e continuará a se multiplicar ao longo do nosso século e além.

Vale mencionar referências de jovens músicos que conheci lá nos últimos anos, vindos de várias partes do globo, trazendo cada um seu universo singular de invenção: Manuel Linhares, de Portugal; Lior Shoov, de Israel; Eleni Arapoglou, da Grécia; Jascha Hoffman e Malia Kulp dos EUA; Henk de Laat, da Bélgica. Vozes incríveis e novas a serem ouvidas por todos nós!

Sobre os mestres:

Phil Minton, da Inglaterra, é um capítulo à parte, pois representa a busca da improvisação livre, um território mais colado à música contemporânea de experimentação timbrística e desintegração da estética habitual musical. Na fronteira entre a música e não-música (talvez fosse necessário criar um novo conceito), ele atua na Europa que por si só já é um continente onde nos últimos 40 anos o jazz tomou caminhos distintos dos norte-americanos, mais em direção a uma vanguarda estética do que a um domínio técnico da linguagem. Phil Minton constitui o Feral Choir, um coletivo nômade de prática vocal radical, que aproxima nosso aparelho fonador da selvageria pré-civilizatória.

Rhiannon mora no Havaí, e realiza ela própria imersões anuais perto de sua morada, em Hilo, na Big Island. É uma versão mais interiorizada e menor do Circlesongs em NYC com menos gente e talvez mais singularidade musical. Bob Stoloff dá inúmeros cursos de improvisação e técnica ao redor do mundo. Todos esses músicos também lecionam por Skype.

As fronteiras geográficas não existem mais. Logicamente, crescer dentro de uma cultura já indica caminhos potenciais a seguir (ou quebrar), bem como a língua-mãe que transmite nossos sons. Acredito que o Brasil está nesse exato momento germinando sua célula íntima de característica de improvisação, distinguindo-se de outros países e tradições. É um momento

chave para a criação desta semente, que vai mudar bastante a forma com que o brasileiro se relaciona com sua própria musicalidade.

A voz é um instrumento ainda a ser inventado.