



Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Martina Martins Marana

**Sacundim: o *scat singing* de Filó Machado
na interpretação de “Take Five”.**

Campinas

2017

Martina Martins Marana

**Sacundim: o *scat singing* de Filó Machado
na interpretação de “Take Five”.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Música, na área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Regina Machado

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA MARTINA
MARTINS MARANA E ORIENTADA
PELA PROF^a DR^a REGINA
MACHADO.

Campinas

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M325s Marana, Martina Martins, 1982-
Sacundim : o scat singing de Filó Machado na interpretação de "Take Five"
/ Martina Martins Marana. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Regina Machado.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Machado, Filó, 1951-. 2. Canto popular. 3. Improvisação (Música). 4. Música popular. 5. Prática interpretativa (Música). 6. Técnica vocal. I. Machado, Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Sacundim : Filó Machado's scat singing in the recording of "Take Five"

Palavras-chave em inglês:

Machado, Filó, 1951-

Popular singing

Improvisation (Music)

Popular music

Performance practice (Music)

Vocal technique

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Regina Machado [Orientador]

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Thaís dos Guimarães Alvim Nunes

Data de defesa: 24-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARTINA MARTINS MARANA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA MACHADO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. REGINA MACHADO
2. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
3. PROFA. DRA. THAÍS DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 24.08.2017

Agradecimentos

Aos meus pais. Por me ensinarem o valor do estudo, da leitura e da dedicação àquilo que se ama fazer.

A minha avó, Eva. Pelo apoio incondicional às minhas atividades musicais.

A Diego. Pelo companheirismo, incentivo, compreensão e por me manter alimentada nos dias de maior desespero.

A minha orientadora Regina, pelo auxílio e pela confiança.

A Filó Machado. Pela contribuição valiosa de uma entrevista, por fornecer todo seu material disponível, por me receber sem pressa em sua casa e a Camila Machado por ter, tão gentilmente, proporcionado esse encontro.

A Samira Marana, pela ajuda com a música indiana, Diego Beirão pela transcrição harmônica e João Casimiro pelo auxílio com a rítmica dos trechos mais duvidosos. Aos colegas do Vox Mundi pelas discussões sempre produtivas e, em especial, Maria Elisa e Izabel pelas conversas, ajudas e trocas de angústias acadêmicas.

Também agradeço aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Thais dos Guimarães Alvim Nunes e Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho pelas valiosas contribuições e a todos os professores do Instituto de Artes da Unicamp, por participarem, direta ou indiretamente, da concepção deste trabalho.

Dedico este trabalho aos meus sobrinhos, Lisa e Dimitri.

Resumo

O objetivo dessa pesquisa é descrever e analisar o *scat singing* do cantor, compositor e multi-instrumentista Filó Machado na interpretação da música "Take Five" (Paul Desmond), gravada em seu CD *Cantando um Samba (1999)*, com o intuito de compreender como se dá seu comportamento vocal a partir de sua intenção interpretativa. A prática da improvisação vocal se tornou muito conhecida no Brasil através da difusão da música norte-americana e buscamos entender de que maneira ela se incorpora na execução vocal de um músico brasileiro, natural de Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo. Ademais, pretendemos compreender como Filó conecta o *scat singing* com a música, gerando um significado para ela. Por fim, pretendemos identificar em sua interpretação elementos estilísticos utilizados pelo músico que constituem sua identidade vocal. Esperamos, com isso, contribuir para estudos acerca da improvisação vocal na música brasileira, um campo ainda pouco explorado no meio acadêmico musical.

Palavras-chave: canto popular, improvisação vocal, técnica vocal, *scat singing*, música popular, práticas interpretativas.

Abstract

This research aims to describe and analyze the singer, multi-instrumentalist and composer Filó Machado's scat singing on his performance of the music "Take Five" (Paul Desmond), recorded on the CD *Cantando um samba* (1999), seeking to understand how his vocal behavior proceeds from his interpretative intention. The practice of vocal improvisation has become well known in Brazil by the American music diffusion and we intend to comprehend how Filó Machado incorporates it to his interpretation, and how the scat singing connects itself to music, producing significance to it. Finally, we aim to identify on his performance stylistic elements which constitute his vocal identity. We hope, then, to contribute for further studies on vocal improvisation in Brazilian music, which is still a poorly explored subject in music academic research.

Keywords: popular singing, vocal improvisation, vocal technique, scat singing, popular music, performance practice.

Sumário

Introdução	12
1. Filó Machado	17
1.1. Biografia	17
1.2. Aprendizado	34
2. Scat singing	41
2.1. Definições	41
2.2. Origens	42
2.3. O <i>scat singing</i> e sua semântica	46
2.4. Improvisação	49
2.5. Sacundim: o <i>scat singing</i> no Brasil	54
3. Metodologia	62
3.1. Estruturas cognitivas de improvisação	62
3.1.1. Referentes	64
3.1.2. Base de conhecimento (<i>knowledge base</i>)	68
3.2. Níveis da voz	70
3.2.1. Nível Físico	71
3.2.1.1. Extensão	72
3.2.1.2. Tessitura	72
3.2.1.3. Registros vocais	73
3.2.1.4. Timbre	74
3.2.2. Nível técnico	75
3.2.3. Nível interpretativo	76
3.2.3.1. Articulação rítmica	76
3.2.3.2. Timbre manipulado	78
3.2.3.3. Gesto interpretativo	79
3.3. Fonética do português	80
3.3.1. Vogais	82
3.3.1.1. Altura da língua	82
3.3.1.2. Anterioridade / posterioridade da língua	82
3.3.1.3. Arredondamento dos lábios	83

3.3.1.4. Articulações secundárias	83
3.3.2. Consoantes	84
3.3.2.1. Vozeamento	84
3.3.2.2. Lugar de articulação	85
3.3.2.3. Modo de articulação	85
3.4. Forma	88
3.4.1. Acontecimento musical	89
3.4.2. Blocos sonoros	90
4. Análise de “Take Five”	96
4.1. A música de Paul Desmond	96
4.2. “Take Five” com Filó Machado	98
4.2.1. Bloco 1	100
4.2.2. Bloco 2	106
4.2.3. Bloco 3	110
4.2.4. Bloco 4	115
4.2.5. Bloco 5	118
4.2.6. Bloco 6	120
4.2.7. Bloco 7	123
4.2.8. Bloco 8	125
4.2.9. Bloco 9	127
4.2.10. Final.	128
5. Considerações finais	130
Referências bibliográficas	134
Anexos	144
Anexo 1 – “Take Five” – letra de Iola Brubeck	144
Anexo 2 – Bloco 1	145
Anexo 3 – Bloco 2	146
Anexo 4 – Bloco 3	147
Anexo 5 – Bloco 4	149
Anexo 6 – Bloco 5	151

Anexo 7 – Bloco 6 _____	152
Anexo 8 – Bloco 7 _____	153
Anexo 9 – Bloco 8 _____	154
Anexo 10 – Bloco 9 (primeira parte) _____	155
Anexo 11 – Bloco 9 (segunda parte) _____	156
Anexo 12 – Final. _____	157

Introdução

A intenção de estudar o *scat singing* e a improvisação vocal partiu de uma experiência pessoal vivida entre os anos de 2005 e 2009, período em que estive no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos na cidade de Tatuí, interior do Estado de São Paulo, como aluna da segunda turma do curso de canto popular.

O Centro Livre de Aprendizado Musical (CLAM), fundado na década de 1960 na capital paulista, era, até meados de 1980, uma das poucas instituições musicais no Brasil que procuravam sistematizar o estudo do ensino de música popular (ALBINO, 2009, p. 25). Ainda assim, muitos dos músicos que acabaram se tornando os professores desta escola ou não tinham uma formação musical sistematizada, ou sua formação musical havia se consolidado através da didática proveniente da música tradicional europeia. Nessa época, a improvisação era ainda, no Brasil, uma incógnita em termos de ensino. A maioria dos músicos aprendia a improvisar por imitação e seguindo sua própria intuição.

Em busca de um sistema didático mais consistente, alguns jovens estudantes da época, como Nelson Farias, Nelson Ayres, Roberto Sion e Ian Guest, procuravam o estudo fora do país, na Berklee School of Music, em Boston, EUA. Lá, eles tinham contato com o ensino sistematizado de harmonia, escalas, percepção e outros assuntos até então pouco familiares para muitos músicos brasileiros. Paulatinamente a sistematização do ensino da música popular foi se instituindo no Brasil até que em 1989, criou-se no país o primeiro curso de graduação nessa área.

Esse breve histórico contextualiza a situação do ensino sistematizado de música popular na época em que fui aluna do Conservatório de Tatuí, onde muitos dos professores ainda tinham formação autodidata e grande parte do seu conhecimento musical era proveniente de experiências práticas. O perfil profissional dos professores acabou por moldar também o perfil curricular da escola e, por esta razão, uma das principais e mais temidas aulas do curso de música popular era a prática de conjunto, em que eram formadas bandas para tocar um repertório comum. Nessa aula os alunos podiam tinham a oportunidade de praticar em grupo o que aprendiam com seus professores de instrumento e canto.

Foi lá que tive minhas primeiras – e por que não dizer frustradas – experiências com o *scat singing*. Eu e meus colegas do curso de canto popular

éramos postos na fogueira e tínhamos que tirar notas da cabeça, sem praticamente nenhuma instrução prévia. Como eu queria aprender e sempre fui instigada pelos desafios, sempre os aceitava. Porém, percebia que muitos dos cantores se sentiam acuados e preferiam não se arriscar, simplesmente por não ter a menor ideia do que fazer.

Mas esse receio de meus colegas não se dava à toa. Enquanto nessa época já havia uma variada bibliografia disponível para que os instrumentistas estudassem improvisação, quase nada se sabia sobre improvisação vocal. O curso de canto popular, instaurado no conservatório em 2004, ainda engatinhava, enquanto os cursos de instrumento já contavam com um material de apoio consistente. Lembro-me de algumas dicas como: “tente encadear os acordes”, ou, “tente variar a rítmica”, mas eram sempre informações avulsas, passadas com pouca convicção e desvinculadas de qualquer tipo de didática sistematizada. Certos professores, diante destes obstáculos, aceitavam que simplesmente alguns cantores não participassem dos *chorus* de improvisação, restringindo sua participação à interpretação das melodias.

Essa dificuldade de compreender os mecanismos para o desenvolvimento de um improviso vocal me intrigou e passei a estudar mais sobre o assunto. Transcrevi alguns *scats* da cantora Ella Fitzgerald e, como intérprete em um grupo de canções do jazz norte-americano, comecei a arriscar alguns solos. Neste mesmo tempo, frequentei um curso de improvisação com o pianista André Marques, baseado principalmente em exercícios de percepção e reconhecimento de acordes, sempre através do canto. Voltado sempre para os ritmos brasileiros, o repertório trabalhado nas aulas era praticamente todo da bossa nova e da MPB. Dessa maneira, um novo campo se abriu e passei a enxergar a improvisação vocal como uma prática muito mais palpável, além de perceber que o equívoco nos esforços de meus antigos professores consistia em não dissociar a improvisação vocal dos estudos mecanizados aplicados aos instrumentos.

Com relação a Filó Machado, conheci seu trabalho pouco antes de me formar em Tatuí e voltei a escutá-lo com maior atenção depois de me envolver com esse estudo meio orientado, meio autodidata. Mais tarde passei a dedicar minhas escutas e estudos à música instrumental brasileira e norte-americana, chegando a passar quase um ano sem ouvir um disco de canção. Em 2014, decidi tentar um

estudo sistematizado que pudesse ser útil a mim e a tantos outros cantores que se interessam pela improvisação vocal.

Em relação a esta prática no Brasil, Nestrovski (2013, p. 127) afirma que “foi na cena noturna de Copacabana dos anos 1950 e 1960 que isto ocorreu com maior desenvoltura, através, principalmente, de Johnny Alf, Dolores Duran, Miltoninho e Leny Andrade”. Esses nomes se tornaram referência para muitos cantores das gerações seguintes, muitos dos quais buscaram e buscam o estudo formalizado da improvisação, prática que vem sendo cada vez mais difundida na música brasileira e na interpretação de canções.

Dessa forma, Filó Machado se insere no cenário musical brasileiro como um importante elemento no campo da exploração do *scat singing*, desenvolvendo-o de maneira muito peculiar e aplicando a improvisação vocal na interpretação de músicas em que esta prática não é comum, como canções de Dorival Caymmi e Baden Powell.

A escolha por “Take Five” se deu por se tratar de uma interpretação realizada inteiramente através do *scat singing*. Além disso, o fato de ser uma música bastante conhecida e interpretada por diversos músicos ao redor do mundo, cria no ouvinte a expectativa de que Filó deixará nela sua marca, explorando ao máximo seu potencial criativo. A fórmula de compasso¹ ímpar de “Take Five” (5/4) foge à regra das canções do jazz e também a distancia de grande parte da obra fonográfica da música brasileira até a época em que foi gravada (1999). Ao mesmo tempo, Filó Machado é um músico que ouviu e ouve muita música americana, porém a grande maioria do repertório de seus treze discos gravados é de música brasileira. Assim, as influências de gêneros e estilos musicais diversos podem se apresentar nesta interpretação, mas nessa pesquisa buscamos elementos estéticos específicos do canto de Filó que se relacionem de alguma maneira com a música brasileira.

Assim, iniciamos o trabalho com um capítulo que apresenta Filó Machado ao leitor. Embora esteja se aproximando de seus sessenta anos de carreira, este músico é ainda pouco conhecido fora do meio musical especializado. Apresentamos sua biografia, em que consta sua vivência musical desde a infância, passando pela adolescência até chegar à sua fase atual. Também contextualizamos o leitor ao ambiente sociocultural em que Filó Machado viveu, bem como revelamos muitos dos

¹ O termo “fórmula de compasso” se refere à fórmula de divisão da música que define a unidade de tempo e a pulsação, indicada no início de uma partitura.

elementos responsáveis por seu aprendizado musical, instrumental e vocal. Muitas das informações obtidas virão do depoimento do próprio Filó Machado em entrevista que ele gentilmente me concedeu.

O capítulo 2 apresenta o conceito do *scat singing*. Começamos expondo as definições apresentadas na literatura, além de apontar a posição adotada sobre o assunto neste trabalho. O segundo item busca cruzar informações sobre a origem do *scat singing* no jazz, mostrando alguns aspectos de seu desenvolvimento ao longo dos anos e cita as principais referências desta prática na música norte-americana. Seguimos pondo em pauta a questão da significação das silabações do *scat* dentro de uma interpretação musical, discutindo como a voz pode transmitir informação musicalmente, sem se expressar através de um texto. O quarto item fala da improvisação, aspecto ao qual o *scat* está relacionado, problematizando esse conceito na música popular e definindo um recorte para ser utilizado no trabalho. Por fim, este capítulo termina apresentando o *scat singing* no Brasil, que Filó Machado diz conhecer como “sacundim” ou “babulinas”. Apresentamos alguns cantores que utilizam onomatopeias na música brasileira e algumas das características que distinguem esta prática do *scat singing* norte-americano.

O terceiro capítulo apresenta a abordagem adotada nas análises. O item sobre estruturas cognitivas embasa a questão da construção do conhecimento e da identidade musical a partir de estudos direcionados, de vivências musicais e pessoais. O segundo item abordará a classificação dos comportamentos vocais proposta por Machado (2007), que compreende os níveis físico, técnico e interpretativo. Posteriormente, explicamos as representações fonéticas do português, mostrando alguns símbolos que serão utilizados para transcrever os sons silábicos utilizados por Filó Machado em suas vocalizações. O capítulo encerra discorrendo sobre a forma baseada nos conceitos de acontecimento musical e blocos sonoros, característicos da música do século XX. Este item também fará uma breve ambientação sonora da época vivida por Filó Machado, mostrando como se deu a transformação sonora na música ocidental em virtude do advento dos recursos tecnológicos, aspectos que podem vir a influenciar direta ou indiretamente a obra fonográfica de Filó Machado.

O último capítulo retrata a música de Paul Desmond, citando algumas de suas principais interpretações e contextualizando-a no universo da música popular e do jazz de maneira a conscientizar o leitor sobre a popularidade desta composição.

Apresentamos uma análise geral através de blocos sonoros, cada qual com uma característica principal, expostas em uma tabela. Posteriormente explicamos cada um dos trechos, relacionando-os entre si e os conectando à música, na busca de uma unidade interpretativa que constitua a identidade vocal de Filó Machado.

1. Filó Machado

1.1. Biografia

José Sérgio Machado – o Filó – nasceu em Ribeirão Preto, cidade do interior do Estado de São Paulo, em 3 de fevereiro de 1951, em uma família de músicos. Seu pai, o ribeirãopretano Geraldo Machado, era também maestro, violonista tenor e reconhecido como um dos grandes músicos de sua cidade na década de 1950. Sua mãe, Jesuína Alves Machado, nascida na cidade de Jardinópolis, era grande entusiasta da música e sabia tocar percussão. Sempre incentivou os filhos para que também trilhassem o caminho musical e foi a principal responsável pelo início da carreira profissional de Filó Machado.

Para uma melhor compreensão do universo musical em que Filó Machado e sua família viveram, faremos uma breve contextualização histórico-cultural da cidade natal deste músico.

Ribeirão Preto surgira em meados do século XIX e já no início do século XX havia se constituído como centro regional (FERNANDES, 2011, p. 72), sendo considerada uma das mais importantes cidades do país. Conhecida como a “capital do café”, devido à abundante produção neste setor, Ribeirão Preto desfrutava de plenitude econômica e por isso podia proporcionar a seus habitantes o privilégio de uma intensa produção cultural (MOLINARI, 2007, p. 1). Dessa forma, era crescente o interesse dos setores privados pelo entretenimento enquanto fonte de lucro. Em 1897, quando o centro da cidade ainda nem dispunha de equipamentos básicos de infraestrutura, já havia sido inaugurado o teatro Carlos Gomes, o primeiro grande teatro da cidade, com capacidade para 600 pessoas, construído por meio de uma parceria do município com um “consórcio de particulares” (FERNANDES, 2011, p. 29), dentre os quais se destacou o cafeicultor Francisco Schmidt. Posteriormente, surgiram outras prestigiadas casas de espetáculo, como o Eldorado Paulista, inaugurado no final do século XIX, e o Casino Antarctica, no ano de 1914. Cada uma destas casas contava com uma orquestra a seu serviço. (FERNANDES, 2011, p. 31).

Entre os anos de 1908 e 1914 foram inaugurados quatro salões de exibição cinematográfica. Além disso, a moda da patinação chegou na cidade e foram abertos alguns *rinks* onde, além de espaço para o esporte, havia exibições de

filmes e música. A moda foi passageira e logo os *rinks* desapareceram. Em 1912 um deles – o Pavilhão *Rink* – deu lugar ao teatro Polytheama, cuja capacidade ultrapassava os 1300 lugares. Em todos estes espaços também eram realizadas apresentações musicais:

Teatros e outros estabelecimentos de lazer e diversão, como circos, rinks de patinação, confeitarias e outros, costumavam manter bandas próprias para animar as suas 'funções' – acompanhar filmes e espetáculos, ou simplesmente alegrar o ambiente. Não há praticamente nenhuma informação sobre os componentes dessas bandas, apenas sobre os seus regentes. A música era fundamental nesse tipo de ambiente, e mesmo os estabelecimentos que não dispunham de banda própria contratavam músicos temporariamente. Em ocasiões especiais as corporações musicais também prestavam serviços para os teatros e outros locais de diversão. (FERNANDES, 2011, p. 49-50).

Com relação à importância da música para o cinema da época, Tinhorão (1972 apud SILVA, 2009) explica:

(...) a partir desse ano de 1909 até 1912 esporadicamente (como no caso de *Pierrô e Colombina*, filmado em 1916 com Eduardo das Neves, em cinco partes, para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público. (TINHORÃO, 1972, apud SILVA, 2009, p. 46).

Assim, era muito comum a prática do acompanhamento ao vivo de um filme por um músico contratado pelo cinema. Posteriormente, o acompanhamento seria realizado através de um gramofone:

Esta prática de artistas ou cantores atrás das telas para cantar ou falar conforme a cena consolidou os chamados ciclos de "filmes cantantes", produzidos entre 1908 e 1912, geralmente de curta duração. Estes filmes apresentavam canções ou, de maneira mais freqüente, apropriavam-se de espetáculos de teatro, revistas musicais ou árias de óperas conhecidas. (SILVA, 2009, p. 55).

A movimentação cultural de Ribeirão Preto era intensa e vista como negócio pelos setores privados. Além disso, os espetáculos geravam notícias para a imprensa local, que costumava apoiar estes eventos. Em 1909, o jornal A Cidade promoveu um concurso de bandas, cuja vencedora foi a banda Giacomo Puccini, seguida pela banda Filhos de Euterpe – uma das primeiras de Ribeirão Preto. A primeira banda de que se tem conhecimento é a São Sebastião, que teria surgido em 1887, segundo Fernandes (2011, p. 47). Posteriormente, formaram-se vários

outros conjuntos musicais na cidade, a maioria deles compostos de músicos amadores. Este ambiente certamente contribuiu para disseminar ali a cultura musical.

Em 1938, alguns músicos que pretendiam organizar concertos sinfônicos na cidade, se uniram e fundaram a Sociedade Musical de Ribeirão Preto. Esta organização deu origem à Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, “uma das mais antigas do país – segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (Publifolha/Art Editorial, 1998 - p. 859)” (FERNANDES, 2011, p. 77), a qual existe até hoje².

O primeiro presidente desta Sociedade Musical foi o imigrante alemão Max Bartsch, músico que se tornou uma figura importante no cenário musical da cidade. Apesar de estar construindo sua carreira como executivo, Bartsch não deixou de lado seu *hobby* de tocar violão, violino e cítara e, em 1928, fundou o Quinteto Max que aos poucos foi incorporando novos músicos até se tornar um grupo de dez integrantes. Este grupo, cuja formação inicial continha violão, flauta, bandolim, cítara e percussão, influenciou a criação de outras bandas na cidade (FERRAZ Jr., 2006, p. 36).

A popularidade de Bartsch tornou-se tamanha que, após 25 anos de sua imigração, a sociedade civil organizou um evento em comemoração ao seu aniversário que durou quatro dias, de seis a nove de abril de 1939. Na ocasião, 21 entidades da cidade lhe prestaram homenagem, incluindo, além das organizações musicais, como rádios e orquestras, associações de comerciantes, creches e clubes esportivos. (FERRAZ Jr., 2006, p. 28)

Tamanha reverência não se deu à toa. Em 1934, Bartsch assumiu a presidência da Rádio Club de Ribeirão Preto, a PRA-7, no biênio de 1934 a 1935, sendo reeleito por três vezes consecutivas e permanecendo neste cargo até o ano de 1941. Neste ínterim, sempre entusiasmado com a radiodifusão criou a “Campanha dos 2.000 sócios”, transformando a PRA-7 numa radioclube (REZENDE & SANTIAGO APUD FERRAZ Jr., 2006: 41) o que foi fundamental para manter a boa programação musical. Dentro de seu exigente padrão de qualidade, Bartsch promovia nos estúdios da rádio, apresentações ao vivo de grupos locais, abrindo muitas portas para que músicos ainda no início de suas carreiras mostrassem seu

² O trabalho e história da orquestra, dentre outras informações, podem ser conferidos em: <http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/>

trabalho e criando uma rede de contatos que, posteriormente, gerou a Orquestra da PRA-7, da qual Geraldo Machado, pai de Filó Machado, se tornou funcionário.

Conhecido também pelo apelido “Tinim”, sr. Geraldo era o responsável pela elaboração dos arranjos e pelo comando da orquestra da rádio, além de ter acompanhado de diversos cantores e cantoras em programas de auditório, tocando violão tenor. D. Jesuína acompanhava os passos do marido, mas embora soubesse tocar percussão, não se profissionalizou na música.

Na casa de seis filhos do casal Machado, todos eram interessados pela música e estimulados pelos pais a tocar e cantar. Sempre através do violão, era em casa que acontecia o primeiro aprendizado – de pai para filho e do irmão mais velho para o mais novo – como conta o violonista Celso Machado, irmão mais novo de Filó:

Todos na minha família tocam violão. Meu pai era músico e meu irmão mais velho é violonista. Meu irmão mais velho, Benedito, ensinava os outros. O próximo irmão não se tornou músico, mas treinador de futebol. O terceiro irmão é percussionista. O mais próximo de minha idade é Filó Machado. [...] Filó me ensinou alguns acordes no violão e eu ensinei meu irmão mais novo, Carlinhos Machado. Seis irmãos e cinco são músicos! A propósito, minha mãe sabia tocar percussão.³

Quando sr. Geraldo faleceu, Filó, que era o quarto filho, tinha apenas 5 anos de idade. Porém, mesmo com o pouco tempo de convívio, ele pôde aprender um pouco com o pai, mesmo muito pequeno, observando-o praticar seu instrumento. Filó se recorda que, curioso, colocava-se entre os braços do violão e do pai e, prestando atenção nos movimentos de suas mãos, fazia diversas perguntas, as quais Sr. Geraldo respondia com paciência de professor. Naquele momento de sua vida, o pequeno Filó jamais saberia que tanto o conhecimento musical, quanto a predisposição para ensinar os mais jovens seriam dons que ele levaria para sua vida adulta e carreira futura.

Ainda criança, com apenas dez anos de idade, Filó entrou para o grupo *New Boys*, incentivado por sua mãe. D. Jesuína sempre o ajudava com o repertório, mostrando e ensinando a ele novas músicas, aprendizado que o garoto revezava

³ “Everyone in my family plays guitar. My father was a musician and my eldest brother is a guitarist. My eldest brother Benedito taught the others. The next eldest brother didn’t become a musician but a soccer coach. The third brother is a percussionist. The one closest to me by age is Filo Machado. [...] Filo taught me some chords on the guitar, and I taught my youngest brother Carlinhos Machado. Six brothers, and five are musicians! My mother could play percussion too, by the way.” Disponível em: <http://www.vancouverguitar.org/interview-with-celso-machado-2/>

com as peripécias na rua, jogando bola com Sócrates, que se tornaria mais tarde um importante jogador na história do futebol brasileiro. Essa relação com o esporte não pararia aí e Filó levaria por um bom tempo as duas atividades em paralelo, até se estabelecer profissionalmente como músico.

O início de sua carreira como *crooner* de bandas de baile de sua cidade iniciou-se, portanto, através do grupo *New Boys*. Foi lá também que conheceu o guitarrista José Luis Ubida, que viria a ser seu primeiro professor de violão. No ano de 2009 Filó Machado gravaria o cd *Ubida*, homenageando o amigo e professor. Após esta primeira experiência à frente de uma banda de baile, Filó passou a cantar com diversos outros grupos, tendo viajado com as caravanas da rádio PRA 7 para fazer shows nas cidades do entorno de Ribeirão Preto. Por ser menor de idade, era preciso que seu irmão mais velho o acompanhasse para que pudesse entrar nos salões onde eram realizados os bailes. Ainda assim, era necessária uma estratégia para sua entrada:

Toda vez antes de começar o baile, eu ficava sempre na perua. Eu ficava na Kombi porque eu não podia aparecer, porque se eu aparecesse chegava alguém: 'Mas o que é isso? [...] Isso não pode entrar aqui!' Aí chegava bem na marca do gol, na hora que ia começar o baile e eu aparecia de terninho. [...] Aí eu ia lá cantar porque aí se falavam 'Mas ele não pode entrar' 'Mas se ele não entrar não tem baile, porque é ele que canta, ele que puxa as músicas, ele que tem o repertório.'⁴

O repertório dessas bandas era muito variado: ia do samba à música italiana. Embora revezasse o palco com outra cantora, era preciso ter um repertório extenso para embalar uma noite inteira. Mas isso não era problema para o menino, que ouvia muita música:

Foi uma coisa maravilhosa. Repertório bacana, muita obra do Miltoninho. Já tinha lançado o João Gilberto. O grande momento dos Cariocas⁵[...] (Eu) Ouvia tudo. E ouvia jazz.⁶

⁴ Entrevista para o programa Ensaio da TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7a_NdJga3M

⁵ Refere-se ao grupo vocal "Os Cariocas", cuja formação original era composta por Ismael Neto, Severino Filho, Emanuel Furtado (Badeco), Waldir Viviani e Jorge Quartarone (Quartera). Surgiu na década de 1940 e dedicava-se ao repertório de música brasileira.

⁶ Neste capítulo serão transcritos trechos da entrevista de Filó Machado concedida para a autora na data de 13 de maio de 2017. Citações de outras fontes terão notas de rodapé específicas.

Numa época em que o toca-discos era artigo de luxo para muitas pessoas – especialmente nas cidades do interior – era na casa dos vizinhos que Filó tinha contato com os LP's

[...] Sem ter a vitrola. Eu ia para a casa das pessoas. Eu ia porque a gente era muito pobrezinho e só tinha um rádio na minha casa. Mas felizmente para nossa alegria a rádio era muito legal.[...] A rádio tocava tudo, não tinha uma programação marcada.

[...] Sem contar também que tinha as vizinhas, pessoas vizinhas. Eu morava num lugar onde todo mundo tinha alta fidelidade.[...] Aí eu ia, ficava sempre... às vezes nas portas das casas, ouvindo.

Essas audições eram muito diversificadas e variavam, de acordo com o gosto do vizinho, de música europeia e compositores como Chopin e Bach, passando pelo *jazz* norte-americano até, claro, a música brasileira. Durante este intenso processo de descoberta musical, Filó conta que apreciava todos os estilos e gêneros que ouvia e não revela uma preferência específica por nenhum deles:

Aí ouvia Chopin [...] Ouvia o que tinha e o que tinha era muito agradável. [...] E aí ouvia também o Ray Anthony, que era um saxofonista clássico do jazz. Eu ouvia tudo isso. Peterson⁷, a primeira vez que eu ouvi Peterson eu tinha doze anos. *Modern Jazz* Quarteto, eu ouvi com essa idade. Gillespie⁸, Charles Mingus, Dave Brubeck...

Morar no centro da cidade era um fator que facilitava o acesso à cultura. Próximo a residências de professoras, profissionais cultas e respeitadas, foram estas vizinhas que proporcionaram maior contato do garoto com os discos de música erudita.

Eu chegava lá, as professoras tinham em casa Brahms, Chopin, Bach, Beethoven e eu ouvia clássico, eu ouvia. Desde criancinha sempre fui ligado nessa coisa.

Com relação ao fato de um jovem garoto, aos 10 anos de idade, se interessar tanto pela música, Filó não hesita em dizer que foram não somente um, mas muitos, os fatores que o levaram a se aproximar do universo musical nessa época. Ressalta, ainda, o papel do rádio em sua infância e a importância deste veículo de comunicação para seu aprendizado.

⁷ Oscar Peterson (1925 – 2007), pianista canadense.

⁸ Dizzie Gillespie (1917 – 1993), trompetista norte-americano.

Tudo. Uma gama de coisas. Curiosidade [...]. Era uma época que [...] tudo centralizava no rádio. No rádio e na vitrola, porque a televisão nem tinha, porque poucas pessoas tinham televisão [...]. Era novela no rádio, radionovela, era tudo no pé do rádio. E tinham os programas de auditório que era tudo no rádio. Meu pai tocava no programa de auditório. [...]

De fato, os programas de calouros, surgidos a partir de 1935, estavam em seu auge nas décadas de 1940 e 1950. Tinhorão (1981) revela o papel transformador que tais programas representavam no ideal daquela sociedade, especialmente nas camadas mais pobres:

Conseguir um lugar nos quadros artísticos de uma emissora de rádio equivalia a realizar, de uma só vez, duas das mais respeitáveis necessidades humanas, ou seja, ganhar o necessário para viver e afirmar sua personalidade, tornando-se alguém capaz de ser reconhecido no meio da multidão. E era isso que ia explicar, desde logo, o fato de os candidatos indicarem, invariavelmente, na maneira de cantar, a influência de algum dos maiores cartazes da época. Na verdade, a fixação na figura do ídolo tomado como exemplo era tão grande, que a projeção acabava se completando necessariamente na imitação da voz ou do estilo do artista escolhido para referência. (TINHORÃO, 1981, p. 57-58)

Não foi diferente com o garoto Filó, que também tinha seus ídolos. Estes exerceram um papel fundamental, tanto no que diz respeito a referências da estética musical, quanto na imagem que o garoto fazia de um artista. Ele se impressionava com Wilson Simonal, que, além de considerar um ótimo cantor, era capaz de tocar vários instrumentos:

Paralelamente tinha o ídolo do meu coração que era o Simonal, que era o melhor cantor que a gente tinha no país porque era o cantor que tinha talento, mesmo. [...] Era um cara que além de cantar tocava violão, tocava piano, tocava sa..., trompete. Era um campeão, a gente ficava doido com o Simonal. Outro que era um campeão e a gente ficava doido com ele também era o Nat King Cole. Johnny Mathis, Frank Sinatra...

Aos poucos, Filó foi construindo um vasto conhecimento musical, bastante para um menino de sua idade e suficiente para conseguir um emprego na rádio Cultura de Ribeirão Preto. Demonstrando familiaridade com o repertório e uma boa memória para localizar os discos, o garoto ajudava a encontrar as músicas pedidas pelos ouvintes, trabalho que fazia no contraturno dos bailes:

O pessoal da rádio, eles viam que eu conhecia a fundo a discoteca. [...] sabia onde estavam todos os discos, tal, tudo de memória, tal, sabia. [...]

Eles aproveitaram e fizeram um programa, que era um programa assim: ‘Ligue para a rádio e em menos de 30 segundos a gente atende o seu pedido’. A pessoa ligava pedindo uma música e eu saía correndo, pegava o disco e punha. Por isso eu aprimorei muito o meu conhecimento em relação a... em relação a música, em relação a discos.[...] Foi um tremendo achado musical para mim.

Neste período Filó teve contato com uma grande diversidade de gêneros e estilos musicais e estava sempre por dentro do que havia de novo na música brasileira e no jazz. Dessa forma, despontaram nele o interesse pelo *scat singing* e a habilidade para executá-lo. O músico se recorda que nas reuniões de família ou com amigos, as pessoas pediam para que imitasse a cantora Elza Soares. As solicitações eram atendidas com a música “Se acaso você chegasse”, sucesso na voz da cantora que deu nome ao seu disco de 1960. Nessa interpretação, Elza executa um *scat singing* na repetição da primeira parte, que o menino Filó sabia de cor e reproduzia para dar o seu pequeno *show*.

Além de começar a exercitar sua voz para cantar melodias sem letra, esta brincadeira infantil representa um dos primeiros momentos de contato de Filó Machado com a exploração de seu próprio timbre vocal. Além da melodia do *scat*, o garoto procurava imitar os *growls*⁹ de Elza Soares, uma técnica de distorção vocal muito usada por ela e que também estava presente na interpretação de “Se acaso você chegasse”. Filó conta sobre sua admiração pela cantora, ressaltando suas qualidades artísticas e revelando como ela influenciava o imaginário das crianças de seu convívio:

A Elza era a grande onda naquele momento. Porque a Elza sempre cantou bem pra caramba, naquela época... Super afinada, um talento tremendo, muita força e tal. E aí a gente se sentia influenciado por aquilo. Então toda a criançada queria fazer aquilo. Hoje, há um tempo atrás a criançada tudo não queria ser Paqueta? Então, a gente queria ser a Elza Soares. Elza Soares, Germano Mathias e um pouco depois o Simonal.

Não somente os artistas mencionados acima, mas outros músicos com carreiras mais relacionadas ao samba e à bossa-nova, são também mencionados

⁹ Esta é uma técnica de distorção vocal supraglótica, ou seja, que é produzida na região acima das pregas vocais. Segundo Márcio Markkx ela acontece devido à vibração de uma estrutura denominada “falsa corda vocal” ou “pregas vestibulares”, em consonância com a vibração das pregas vocais verdadeiras, o que possibilita ao cantor executar alturas determinadas. A utilização do growl se tornou uma assinatura vocal da cantora Elza Soares, sendo também uma marca reconhecida do cantor e trompetista norte-americano Louis Armstrong. O vídeo explicativo de Márcio Markkx está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I04MM7C8AZ4>

por Filó como grandes referências no período de sua infância e adolescência, tais como Jorge Ben, Ângela Maria, João Gilberto e Elizete Cardoso.

De cada uma dessas pessoas, dessas cantoras ou cantores a gente beliscava uma coisa legal. [...] Não era praticamente imitando, influenciado você acabava fazendo as coisas do repertório dessas coisas, tá entendendo? Fazia um trabalho com o repertório deles.

Filó menciona também os músicos Caco Velho e Jackson do Pandeiro – que ele considera o “lorde do ritmo” – como referências musicais que o influenciaram ritmicamente já na infância¹⁰.

Tendo em mente todos esses grandes nomes da música brasileira, era o pequeno cantor quem definia o repertório da orquestra que embalava as noites nos salões de festa. Por estar sempre por dentro das canções de sucesso, ponderava sua escolha, considerando sempre as músicas de gosto popular, com o intuito de agradar seu público:

Eu ia aprender as músicas e chegava pro pessoal lá, essa daqui, essa daqui, essa daqui [...] Tinha que tocar música de sucesso pro pessoal dançar.

Posteriormente, com a morte de sua mãe em maio de 1965, Filó foi para Tupã onde trabalhou com seu amigo, também cantor, Hamilton Rangel. Lá fez alguns shows em uma fundação filantrópica organizada pelo amigo, permanecendo por apenas alguns meses, o suficiente para ajudar um pouco no sustento da família.

A temporada de *crooner* de Filó durou cerca de 4 anos e os trabalhos passaram a minguar quando as questões de muda vocal, típicas do período de adolescência, desviaram um pouco a atenção do garoto. Do canto, ele passou a se interessar mais pelos instrumentos – em especial o violão e a guitarra, mas também baixo, teclado e bateria.

Com relação às propriedades fisiológicas que causam este fenômeno na muda vocal, Sundberg (2015, p. 268-270) aponta diversas diferenças nas dimensões do aparelho fonador de uma criança e um adulto, o que inclui o comprimento e espessura das pregas vocais, características da mucosa, tamanho da glote e divergência na pressão subglótica. O amadurecimento vocal, através do crescimento laríngeo, gera uma alteração de timbre, que adquire mais harmônicos graves. Essa

¹⁰ STELZER, Luis (ed.). *Violão +*. Ano 02, n°.09. In: <<http://www.violaomais.com.br/>> Maio, 2016. p.30.

alteração é percebida mais facilmente na voz de meninos, em cujas pregas vocais se observa uma maior porção membranosa (SUNDBERG, 2015, p. 268). Já de acordo com Guimarães et. al:

as mudanças vocais mais evidentes em adolescentes do sexo masculino ocorrem dos 13 aos 15 anos de idade, sendo elas: redução da frequência fundamental, predomínio do registro de peito, instabilidade da emissão, qualidade vocal rouca, diplofônica, áspera e/ou soprada (GUIMARÃES et. al, 2010, p. 456)

Além desses fatores, a pressão subglótica, fundamental para a boa produção vocal, é mais alta na voz infantil que na voz adulta (SUNDBERG, 2015, p. 269). Graças a todos esses fatores a mudança da infância para a fase adulta pode gerar desconforto e estranhamento da própria voz pelo adolescente e, portanto, “uma adaptação às novas condições anatômicas torna-se necessária. No que se refere à voz, essa adaptação leva um período de alguns meses a um ano”. (GUIMARÃES et. al, 2010, p. 457).

Não foi diferente com o jovem Filó Machado, que, sentindo as intempéries naturais de um menino de 14 anos, aproveitou o tempo para construir sua carreira de instrumentista. Algum tempo depois, mudou-se para São José do Rio Preto, onde tocou no grupo do qual um de seus irmãos mais velhos havia participado como guitarrista, o “Birutas do Ritmo”, liderado pelo maestro “Branco”, trompetista e arranjador, hoje arte-educador e diretor da *big band* paulistana Banda Savana.

Posteriormente, aos 16 anos, Filó conheceu em um boliche um grupo de rock da cidade de Fernandópolis, chamado *The Black Falcons*. Já demonstrando aptidão em vários instrumentos, ele conta como recebeu o convite dos músicos para participar do grupo, em que atuou como guitarrista e vocalista:

Era um grupo de juventude, tocava lá no boliche e eu fui lá assistir um dia. Fiquei vendo, aí depois pedi pra eles pra dar uma canja. Aí fui, dei uma canja¹¹ de contrabaixo, eles gostaram muito, depois eu passei pra guitarra, fui cantar. Aí depois saí da guitarra, falei ‘Deixa eu dar uma canja de bateria agora?’, fui tocar bateria. Aí eles chegaram e falaram assim: ‘Você não quer ir pra Fernandópolis com a gente?’¹²

¹¹ O termo “canja” é utilizado no meio musical para se referir a uma participação especial de um músico na apresentação – geralmente ao vivo – de um grupo ou de outro músico. Esta participação ocorre sem um ensaio prévio e os músicos decidem o repertório pouco tempo antes da execução.

¹² Entrevista para o programa Ensaio da TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7a_NdJga3M

Dali a algum tempo o convite seria aceito e Filó Machado se mudaria para a cidade, onde, além de trabalhar como músico, participou da segunda divisão do campeonato paulista de futebol, como ponta-de-lança do time do Fernandópolis Esporte Clube.

Curiosamente, este mútuo interesse pela música e pelo futebol era um hábito comum a alguns cidadãos de Ribeirão Preto que futuramente se tornariam importantes no cenário musical da cidade. Não é por acaso, portanto, que o único dos filhos da família Machado que não se tornou músico, Eurípedes, profissionalizou-se como professor de futebol. Antes de Filó, o compositor piracicabano Belmácio Pousa Godinho¹³ também havia dividido estas duas atividades. Além de ter sido um dos fundadores do Esporte Clube XV de Novembro Piracicabano, foi contratado, em 1917 como ponta-direita do Comercial Futebol Clube de Ribeirão Preto, time com que este músico-jogador excursionou em 1920 para Pernambuco, realizando uma temporada de consecutivas vitórias. O feito histórico de um título invicto lhe rendeu muita inspiração: o sucesso no meio esportivo resultou na composição da melodia para o hino do clube campeão (FERNANDES, 2001, p. 84). Em 1960, já com a carreira musical consolidada, Pousa Godinho se tornaria presidente do clube (MOLINARI, 2007, p. 21).

Em 2011 o hino do Comercial F.C. recebeu uma versão sinfônica do maestro Rubens Ricciardi que foi executada pela Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto em outubro do mesmo ano. Um ano antes, em uma noite em homenagem à obra de Pousa Godinho, realizada no teatro Pedro II de Ribeirão Preto, a música recebeu a interpretação da cantora Bia Mestrinér, mãe da filha mais nova de Filó Machado e também cantora, Isabela Mestrinér.

Max Bartsch é um outro exemplo de uma importante figura do meio musical que era envolvida com ambas as atividades e, embora não tenhamos registros sobre suas habilidades como jogador, sabe-se que chegou a ser nomeado presidente honorário do Botafogo Futebol Clube (FERNANDES, 2011, p. 76-77).

Assim como estes músicos anteriores à sua geração, Filó manteve a atividade esportiva por anos e, em 1968 dividia pela primeira vez o campo com os estúdios de gravação. Com os parceiros musicais do *The Black Falcons*, de Fernandópolis, Filó gravou um disco pela primeira vez. O conjunto tinha

¹³ Belmácio Pousa Godinho (1892 – 1980) foi um compositor, flautista e seresteiro. Nasceu em Piracicaba e viveu por 63 anos em Ribeirão Preto.

composições próprias, todas influenciadas pelo *rock and roll* vigente na época, que, difundido mundialmente através do grupo inglês *The Beatles* virou febre no Brasil com a Jovem Guarda, como explica Zan (2001):

Em meados dos 60, o rock transformou-se no *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Concebido pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, o programa musical Jovem Guarda, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965, pela TV-Record, representou o maior empreendimento de marketing, relacionado à música popular, já registrado no Brasil. Animado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, acompanhado por seus amigos Erasmo Carlos e Wanderléia, o programa permaneceu em cartaz até 1969. De um modo geral, os músicos ligados a essa tendência eram de origem interiorana e suburbana, e estavam distantes da politização do ambiente universitário. Voltado para um público juvenil, o repertório desse segmento era caracterizado por roques e baladas com letras ingênuas, românticas e, às vezes, com elementos de humor e rebeldia adolescentes. (ZAN, 2001, p. 114).

O *iê-iê-iê* marcou, portando, a fase adolescente de Filó Machado e contribuiu para que o músico tivesse uma primeira experiência de um LP gravado com o grupo. Porém, seria somente dali a 10 anos que ele gravaria seu primeiro LP solo, com o qual já sonhava desde criança.

Pouco tempo depois de suas aventuras como roqueiro em Fernandópolis, Filó se mudou para Monte Aprazível para estudar no colégio interno Dom Bosco. Lá teve uma de suas primeiras experiências como professor, coordenando uma orquestra de violões e excursionando com ela pelas cidades da região para realizar apresentações. Sempre por dentro das novidades musicais, era o próprio Filó quem selecionava, a dedo, o repertório. Dentre outras coisas, ele inseria canções do Clube da Esquina¹⁴, o que havia de mais moderno na música brasileira da atualidade. Desta maneira, desde seu primeiro trabalho com iniciantes Filó já demonstra suas predileções e exigências quanto à sofisticação musical na escolha de seu repertório. Além de reger a orquestra, ele a acompanhava no baixo.

Após esta experiência, Filó foi finalmente morar na cidade de São Paulo, no final de 1971. Além de fazer música, tinha como objetivo tentar se profissionalizar como jogador de futebol no time da Portuguesa, do qual é torcedor fanático até hoje. Porém, não foi o esporte que o chamou e ele conseguiu um de seus primeiros

¹⁴ “A expressão Clube da Esquina passou a ser usada, no final dos anos 70, para se referir a um grupo de compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, poetas e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970 no Brasil.” (NUNES, 2005:3). Dentre estes compositores estão Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Wagner Tiso e os letristas Ronaldo Bastos e Fernando Brant, dentre outros.

trabalhos por intermédio de um ex-aluno de seu pai, cantor e violonista, que trabalhava numa boate chamada Dom Casmurro. Ao assistir a um show do músico, Filó apresentou-se a ele como o filho do sr. Geraldo, de Ribeirão Preto e foi rapidamente acolhido e convidado para subir ao palco:

Aí ele pegou, deu o violão na minha mão e ele começou a cantar as músicas de boemia e eu fui acompanhá-lo, [...] eu com aquela agilidade, fazendo coisas, né... harmonias mais dissonantes, um pouco mais modernas do que tava acontecendo ali naquele momento e o pessoal ficava encantado comigo. Então cada vez que eu tocava, fazia algo assim, né, bonito com o violão, o cliente da casa, ele enfiava dinheiro dentro do violão. [...] e a gente dividia. Foi aí que eu consegui até me sustentar um pouco em São Paulo com a ajuda dele, foi uma maravilha.¹⁵

Posteriormente, na busca por novas oportunidades, Filó Machado foi para o bar Jogral, um espaço boêmio que era o ponto de encontro de muitos artistas, estudantes, políticos e intelectuais nas décadas de 1960 e 1970. Localizado inicialmente na rua Avanhandava, no bairro da Bela Vista, o bar recebia frequentadores como Leila Diniz, Irene Ravache e Elza Soares, além de visitas internacionais como a do pianista Oscar Peterson¹⁶. Diversos compositores da música brasileira também apareciam por lá, alguns na época ainda em início de carreira, como Chico Buarque, Toquinho, Vitor Martins, Gilberto Gil, outros com carreira já consolidada, como Paulo Vanzolini. (FALCÃO, 1998: 90-91). Lá, Filó Machado, como de costume, também pediu para dar uma canja, porém não foi recebido com o mesmo entusiasmo do bar Dom Casmurro e teve que esperar por muitas horas para ser chamado ao palco. Entretanto, não foi muito difícil conquistar seu espaço e em pouco tempo já estava com trabalho fixo na casa.

Foi dessa maneira que, aos poucos, Filó Machado se inseriu no ofício de músico na noite boêmia da capital paulista. Nessa época chegou a tocar em quatro locais ao mesmo tempo e, para isso, era preciso revezar o intervalo de um bar com a entrada musical de outro. Ele conta como foi este seu período de maior abundância de trabalho, quando passava a noite se locomovendo entre os bares Carinhoso, Jogral, Zibuca e QG:

Eu subia no palco 12 vezes por noite com meu violão! Faltando 2 minutos para acabar a entrada, o porteiro do bar parava um taxi, eu ainda estava

¹⁵ Entrevista para o programa Ensaio da TV Cultura. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=x7a_NdJga3M

¹⁶ PRATA, Mario. *O Jogral*. Site oficial. Disponível em: < <https://marioprata.net/cronicas/o-jogral/>>

cantando. O povo do bar ficava gritando mais um, eu saindo correndo, pulava no táxi e em três minutos já estava tocando no outro bar. Eram 12 entradas, três em cada bar!¹⁷

Filó se recorda de tudo isso como uma época de muito aprendizado:

Foi um momento maravilhoso da minha vida, que eu jamais esqueço. Aprendi muita coisa, mesmo, isso me ajudou muito profissionalmente.¹⁸

Alguns anos depois, quando o Jogral já havia mudado de endereço – para a rua Maceió – Filó compôs, em parceria com o amigo José Neto, uma de suas músicas mais conhecidas, que leva o nome do bar. Após um jogo de futebol de botão – diversão dos músicos do bar no intervalo entre as entradas musicais – nasceu *Jogral*, que mais tarde receberia a letra e interpretação de Djavan, em seu disco *Seduzir* (1981), com a participação de Filó Machado. Sua vivência como músico da noite permitiu a Filó que desenvolvesse uma personalidade que se reflete em sua postura com relação a seus shows. Filó se considera um músico espontâneo, que não gosta de organizações excessivas “porque se não eu me sinto um pouco preso, chato”, confessa. Ele expressa sua intenção de ir montando seu repertório a partir de sua percepção sobre a reação de seu público, “de acordo com o clima que tá acontecendo”:

Se eu vou fazer um show sozinho, você pergunta pra mim, Filó, o que você vai cantar primeiro? Eu falei, bicho, realmente, não vai rolar. Não sei qual é a primeira música, não sei. Eu vou chegar lá, vou olhar o pessoal e aí vai sair espontâneo a primeira. E dependendo de como estiver o andamento das coisas eu vou por esse caminho aqui. Se não tiver eu vou pelo B, se não pelo C, pelo D. Sempre foi assim.

Além dos trabalhos realizados na noite, em meados da década de 1970 Filó começou a produzir *jingles*, sendo convidado para fazer a vinheta do programa habitacional Banco Nacional de Habitação (BNH). O trabalho nesse campo não teve muito êxito até o ano de 1994, quando compôs o *jingle* da marca de refrigerantes Dolly. A música se tornou um grande sucesso na televisão e Filó se tornou o principal compositor das vinhetas de toda a linha de bebidas da marca, levando para os

¹⁷ STELZER, Luis (ed.). *Viola +*. Ano 02, nº.09. Disponível em: <<http://www.violaomais.com.br/>> Maio, 2016. p.27-36.

¹⁸ PROGRAMA ENSAIO - Filó Machado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o3xbE3tsR4A>> São Paulo, SP: TV Cultura, 31/ 05/ 2015.

estúdios seu neto, Felipe Machado, ainda aos 3 anos de idade, para fazer a voz do personagem Dollynho, uma versão em miniatura da garrafa de guaraná.

Em 1974 realizou seu primeiro show somente com composições próprias. Porém, seu primeiro LP solo viria somente em 1978. Na ocasião, já adulto, com 27 anos, morava no bairro da Vila Mariana em São Paulo – onde reside atualmente – e era casado com Judith de Sousa, com quem compôs nove das dez músicas gravadas no disco. O casal se separou algum tempo depois, mas a parceria musical se manteve: em quase todas as suas gravações há músicas deles que, juntos, já compuseram aproximadamente 30 canções.

Em 1985, já com seu terceiro LP gravado, Filó embarcou para os EUA, para realizar alguns shows no estado de Dallas. Foi sua primeira viagem ao exterior. Mais tarde, em 1989, teve sua primeira experiência na Europa, na Côte d'Azur, em Nice, litoral sul da França. Esta viagem foi sua porta de entrada para aquele continente e o início de uma relação com a França, que culminaria numa longa estadia: Filó Machado mudou-se para Paris, permanecendo lá de 1989 a 1994.

Nesse período, por intermédio do baterista André Cicareli, conheceu o pianista, compositor e arranjador Michel Legrand. O músico francês, depois de assistir a uma apresentação de Filó no bar Discofage, da rua Sorbonne, impressionou-se com sua performance e o convidou para participar de um show que faria dali a algumas semanas no Teatro Bercy. Posteriormente, Legrand o presenteou com uma melodia para que Filó criasse a letra. Após passar cerca de uma semana trancafiado em seu quarto, nasceu a canção *Je viens te dire la vérité*, com letra em francês. Foi o início de uma parceria musical e de uma duradoura amizade entre os dois músicos, que já fizeram muitos trabalhos juntos. Sobre a importância de Michel Legrand em sua vida pessoal e profissional, Filó relata:

O Michel Legrand foi fundamental na minha vida como pessoa e na minha vida como músico. Porque ele é uma pessoa iluminada [...] e uma pessoa que olhou pra mim... olhou pra mim no meu pró, só no pró. Através do Michel eu me tornei uma pessoa que comecei (sic.) a olhar pra um artista sem fazer restrições e encontrar nele o que ele tem de melhor e fazer ele desenvolver aquilo.[...] O Michel tirou de mim aquela coisa exigente, maluca, perfeccionista. Ele tirou e falou: 'deixa fluir teu coração'.

Depois desta sua temporada na Europa, onde fez shows em diversos países, Filó retornou ao Brasil, fixando-se definitivamente em São Paulo. Além de trabalhar como músico na noite, passou a atuar também como produtor musical,

destacando-se o show *Bailarina*, de Fátima Guedes e discos de Zezé Freitas e Monica Marsola. Passou a excursionar frequentemente para os países europeus, especialmente França, Rússia e Ucrânia, além de ter realizado diversos shows nos EUA, China e Japão.

O número de artistas com quem já trabalhou, seja realizando shows ou através de gravações é bastante extenso e conta com nomes como Leny Andrade, Gal Costa, Simone, Alaíde Costa, Benito di Paula, Dori Caymmi, César Camargo Mariano, Toots Thielemans, Djavan, Joyce, Léa Freire, Johnny Alf, Michel Legrand, Jon Hendricks e John Patitucci, Jasmine Chen (China), a pianista Miho Nobuzane e o percussionista Guennoshin, ambos japoneses. Com este último, Filó gravou, em 2003, o cd *F to G*, que foi comercializado no Japão.

Em 2000, após gravar seu sétimo CD, intitulado *Cantando um Samba*, um produtor norte-americano procurou por Filó para conhecer seu novo trabalho e decidiu levar seu disco para ser conhecido em Nova Iorque. Desta maneira o CD saiu do bairro da Vila Mariana, onde foi produzido de maneira independente, para ser indicado ao Grammy na categoria Jazz Latino. Recentemente, Filó recebeu o primeiro lugar na categoria “compositor”, na 4ª edição do Prêmio Profissionais da Música, realizado pela empresa de entretenimentos GRV, com apoio da Associação Brasileira da Música Independente e da União Brasileira de Compositores.

Até o presente momento, Filó Machado gravou 13 discos, entre CD's e LP's, além de ter feito participações especiais em diversos trabalhos de outros artistas. Seu último CD, intitulado *Quando se quer amar*, foi gravado somente em voz e violão e é composto de 15 canções com letras de mulheres, dentre as quais estão a fiel parceira Judith de Sousa e as musicistas Léa Freire e Badi Assad.

Atualmente, Filó se dedica ao projeto *Gerações*, com seu neto Felipe Machado, para quem ensinou os primeiros acordes do violão em 2012¹⁹. Estimulando-o a tocar e cantar, Filó leva adiante a tradição musical familiar, transmitindo o conhecimento para os mais novos da mesma forma que ele e seus irmãos aprenderam em casa, décadas atrás. Reconhecendo a importância da escuta em seu processo de aprendizagem, o músico procura mostrar ao neto as músicas que o influenciaram quando pequeno, além de pesquisarem, juntos, outros músicos

¹⁹ Informação disponível em:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=725462834230651&id=218094174967522&substory_index=0

da atualidade da música brasileira e do jazz. Assim como na juventude Filó bebeu de várias fontes para se desenvolver profissionalmente, Felipe Machado é também estimulado pelo avô para ter as suas próprias referências e ir, desta maneira, criando sua própria personalidade musical:

Tem uma coisa importantíssima. Eu falei: 'Olha, tem as músicas que os seus amiguinhos [...] do momento atual da sua vida e tal, não são músicas que a gente tem no nosso repertório mas nada impede que você as ouça muito [...], conhecer, saber e curtir tudo isso.' Não tem barreira de absolutamente nada, ele fica livre pra curtir.²⁰

Ao mesmo tempo, Filó deixa transparecer uma grande valorização para a música instrumental, bem como para os artistas multi-instrumentistas, como o jovem cantor, compositor e arranjador inglês Jacob Collier.

Hoje o Felipe também conhece vários artistas. A gente, pô, ouve o Wayne Shorter todo dia. Uma coisa maravilhosa a gente curtir isso daí. Yellow Jacket... E agora a gente tá ouvindo bastante o Jacob Collier.

O estímulo no campo artístico é uma tradição familiar. Além do neto Felipe, cinco de seus seis filhos também se envolveram profissionalmente nesse ramo e três deles também são músicos. O mais velho, Marcelo Machado não se tornou músico, mas artista plástico. Sérgio é baterista e lançou seu primeiro álbum solo em 2016. Isabela Mestriner é cantora erudita, graduada em música pela USP. Victor é cantor de rap e produtor musical e Camila Machado é a produtora oficial do pai e do filho, Felipe. Dessa mesma geração, também seu sobrinho Alessandro Machado, filho de seu irmão e percussionista Gera Machado, se profissionalizou na área musical e atua desde a adolescência como violonista, cantor e compositor.

Com quase 60 anos de carreira, o cantor Filó Machado mostra, desde seu primeiro trabalho, uma singularidade em suas interpretações que podemos considerar sua marca: o uso da voz como recurso instrumental, através do *scat singing*²¹. Este recurso é recorrente em suas interpretações e aparece em suas gravações e em apresentações ao vivo de diversas maneiras e em momentos diferentes das músicas, muitas vezes de forma improvisada. Além disso, duetos de

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7elmK12OsQ&t=212s>

²¹ Vocalização de sílabas que se combinam, mas não formam palavras. O conceito de *scat singing* será melhor desenvolvido no capítulo 2 deste trabalho.

scats com outros cantores, vozes produzindo ruídos e conversas²², temas instrumentais em execução vocal²³, coros, linhas melódicas, dobradas ou não com instrumentos, finais ou introduções, contracantos, improvisos sobre uma sequência de dois a quatro acordes, modulações, etc. são fatores que revelam como Filó valoriza as possibilidades musicais da voz e a explora como um instrumento. A sua maneira de se comunicar musicalmente muitas vezes independe da palavra, vinculando-se menos a um significado textual e mais às possibilidades sonoras que sua voz proporciona. Nos momentos em que sua voz não é portadora das palavras, ela se torna um importante instrumento que compõe a banda musical, podendo substituir um instrumento de sopro, de percussão ou mesmo um naipe de cordas, quando em coro.

A seguir, tentaremos compreender um pouco do processo que fez de Filó Machado esse artista único: um cantor que concebe sua voz a partir de referências estéticas distintas, que compreendem o universo cancional, mas também mantém uma estreita relação com a música instrumental. Estes fatores o permitem explorar sua voz das mais diferentes maneiras, dentre elas através do uso de *scat singing*.

1.2. Aprendizado

Filó Machado sempre foi incentivado pela família em sua carreira musical. Porém, as condições financeiras não o possibilitavam pagar por um curso formal ou por um professor de música durante sua juventude. Quando conseguia fazer alguma economia com o que ganhava nos bailes, pagava por algumas aulas, mas o dinheiro logo acabava. Assim, a maior parte de seu aprendizado foi concebida principalmente na rua, através da prática na noite e do convívio com outros músicos mais experientes.

De forma autodidata a melhor... a coisa mais legal que tinha era ouvir música. Ouvir música e depois você ficar pegando o violão e ficar tentando fazer alguma coisa em cima daquela música. [...] Desde 14 anos, que eu comecei a tocar violão.

²² Os exemplos citados podem ser ouvidos na faixa “Arco-Íris”, de seu disco *Canto Fatal*.

²³ As músicas “Água viva” e “Salsa no fubá”, são exemplos de melodias executadas pela voz. Em ambas a melodia é cantada em *scats* e as únicas palavras executadas são as que dão o título à música.

Assim como relatado no primeiro item deste capítulo, Filó ouvia todo tipo de música, sem restrição ou preferência de estilos. Ele diz que tinha um “ouvido de busca” e que, além do que ouvia de diferentes guitarristas, tentava também reproduzir levadas²⁴ de pianistas. Esses dados nos dão uma pista de como, futuramente, Filó Machado se tornaria um artista tão versátil, capaz de gravar num mesmo disco um tema de jazz instrumental, um baião interpretado em *scats* e uma canção repleta de referências a sonoridades de músicas indígenas.

Voltando à questão da escuta, numa época em que o acesso a partituras era muito difícil – ainda mais em se tratando de música popular – ter um bom ouvido era requisito fundamental para a sobrevivência de um músico da noite. Filó conta como fazia com os colegas para aprender o repertório, prática realizada através da escuta dos discos ou do rádio:

Para tirar uma música a gente juntava em cinco, cada um escrevia um pedacinho e depois pra ouvir a gente ouvia em cinco ou então eu ficava esperando o momento que o rádio executasse aquilo pra eu poder pegar um pedaço. Às vezes a música tocava três, quatro vezes num dia, eu tinha sorte. Mas quando ela era boa e tocava uma vez só era difícil de aprender.

Durante o tempo em que estive no colégio interno de Monte Aprazível, por volta de 1970, Filó Machado aproveitava o período de férias para ficar na escola, que ficava vazia naquele período, estudando violão. O padre e também diretor daquele colégio, percebia o talento do garoto e, prevendo a sua carreira como músico, procurava incentivá-lo, alertando-o para a necessidade do estudo. Filó assim descreve esse momento de sua vida

Então ele [o diretor] falou assim: ‘Filó, é o seguinte, todo mundo tá de férias, então você fica sozinho aqui no colégio, você cuida do colégio e aproveita o tempo e fica estudando porque a hora que você for em São Paulo você vai encontrar muita gente que toca muito bem e se você não estiver bem preparado você não vai conseguir nada.’[...] O resultado é que eu ficava no colégio, acordava às 7 horas da manhã e estudava das 7 da manhã até as 7 da noite, estudando violão, estudando repertório, estudando harmonia, estudando batidas de violão.²⁵

²⁴ O termo “levada” é utilizado no meio musical para se referir à rítmica que um instrumentista utiliza ao acompanhar um solo. Diz respeito tanto a um instrumento harmônico, quanto a uma condução rítmica de bateria, por exemplo.

²⁵ Depoimento de Filó Machado no show realizado em 31 de agosto de 2016 na Associação Paulista de Medicina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-118qZm_ks>

Filó reconhece a importância desse ensinamento em sua vida e se orgulha por ter seguido os conselhos do diretor da escola: “Fiz isso com essa orquestra²⁶. Deu muito certo. Fiz isso a minha vida musical inteira. Não me arrependi.”²⁷

Ao longo da entrevista que realizei com Filó, além de outras que observamos na plataforma digital Youtube, fica claro o interesse que ele teve e tem pelo campo da harmonia. Em um dado momento, quando digo que a necessidade de se escolher um repertório animado e de sucesso nos antigos bailes não é muito diferente do que os músicos fazem hoje em dia, ele responde dizendo: “tinha uma diferença, né, as músicas tinham um pouco mais de acordes.”

Esse interesse o fez buscar, em 1985, o curso de férias sobre a arte da fuga, ministrado pelo compositor e educador Koellreutter na antiga FAP²⁸, em São Paulo. Nesse período, Filó ficava 12 horas por dia com o músico alemão que, segundo a pesquisadora e ex-aluna de Koellreuter, Teca Alencar de Brito, foi quem instituiu no Brasil este tipo de curso de férias. Apesar de ministrar um curso com foco nos contrapontos da obra de Bach, o educador instigava em seus alunos a curiosidade sobre a obra de muitos outros compositores da música europeia clássica e contemporânea. Foi Koellreuter quem despertou em Filó o interesse e admiração por compositores como Bela Bartok, Schoenberg e Stravinsky, ampliando seu leque de referências estéticas, que ele sempre procura transportar para suas composições e interpretações, sempre as somando às suas influências de música brasileira. Sua paixão pela harmonia também aumentou e como compositor ele diz se enquadrar na definição de “harmonizador”:

O meu lado é mais do harmonizador. Sou compositor, então, gosto desse negócio de harmonizar. Fico ouvindo esse (sic) mestres da harmonização, uma coisa maravilhosa. Trechos, cores dos motivos deles. É maravilhoso como um cara como Dori Caymmi consegue harmonizar [...] a forma que um Egberto Gismonti trabalha, que um Hermeto Pascoal trabalha. Estudo muito essa gente. Muito mesmo!²⁹

²⁶ Refere-se à orquestra de violões do colégio Dom Bosco, da cidade de Monte Aprazível, em que trabalhou como regente, arranjador e instrumentista.

²⁷ STELZER, Luis (ed.). *Violão +*. Ano 02, n°.09. Disponível em: <<http://www.violaomais.com.br/>> Maio, 2016. p.27-36.

²⁸ Faculdade Paulista de Arte da Academia Paulista de Música.

²⁹ Idem

Ainda em relação ao violão, Filó conta ter aprendido várias levadas com Gilberto Gil e o guitarrista Chiquito Braga³⁰, aos quais ele se diz muito grato. O aprendizado adquirido com os colegas músicos é um fator que o leva sempre a ensinar os outros com muita generosidade e a falar abertamente sobre o seu conhecimento musical, permitindo que os alunos filmem seus *workshops*, sem restrições.

Filó diz nunca ter feito aulas de canto ou técnica vocal. Começou cantando com sua mãe e, aos poucos, foi intuitivamente explorando sua voz. Sem se dar conta, já era um cantor profissional aos dez anos de idade. Porém, mesmo não tendo contato com um ensino formalizado, tinha como grandes aliados em seu processo de aprendizagem a escuta e a imitação. No entanto, esta informalidade no aprendizado não era exclusividade sua, já que muitos cantores de música popular também se valiam dos recursos de escuta e imitação como principal escola até a década de 1990, segundo Machado (2012, p. 21). Posteriormente, a criação da primeira graduação em música popular no Brasil pela Universidade Estadual de Campinas, em 1989, traz a proposta de “redefinir o modelo brasileiro do ensino musical, sem preconceitos”, colaborando para a construção, na universidade, de um ‘diálogo mais íntimo entre o erudito e o popular’³¹.

Evoca-se assim uma abertura inédita no ensino e na pesquisa musical até então nunca pensada no país, a partir de uma reflexão responsável, na tentativa de tornar viável uma iniciativa que só deverá dignificar a Universidade Brasileira.

A Comissão.³²

Esse fator contribuiu para uma nova visão sobre o estudo da música popular e proporcionou a músicos sem uma instrução formal um novo caminho para consolidar sua aprendizagem. Mais tarde, a criação de metodologias voltadas à canção popular no Brasil modificou também este cenário no estudo da voz e os cantores em formação passaram a ter acesso a uma didática mais sistematizada do canto popular. Antes disso, as novas gerações de intérpretes de canção popular no Brasil se consolidavam principalmente através das referências de escuta de outros cantores. Alguns exemplos dessa relação se revelam, segundo Machado (2015, p.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7elmK12OsQ&t=212s>

³¹ Jornal da Unicamp, edição Web. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passagem>

³² A história do curso de música popular na Unicamp. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_5kTegerftQ&feature=youtu.be

21), em depoimentos de diversos cantores e cantoras. Elis Regina, Gal Costa e Marisa Monte, por exemplo, assumem a influência, ou até mesmo a imitação, de Ângela Maria, João Gilberto e Gal Costa, respectivamente.

Júlio Diniz (APUD Machado, 2012, p. 21) emprega o termo “genealogia da voz” para designar este tipo de conhecimento, resultante da influência que intérpretes veteranos exercem sobre o canto das gerações subsequentes. Essa relação acontece graças à empatia e admiração de um cantor por outro, sendo que o segundo absorve naturalmente as informações estilísticas do primeiro e as incorpora, de maneira consciente ou não, a seu jeito de cantar. Estas informações apreendidas podem estar relacionadas à técnica vocal, ao timbre, à rítmica, à maneira de entoar as palavras e também ao tipo de repertório executado.

Em seu texto “A Escuta”, Barthes (1990) evoca a atenção como a grande diferença entre os atos de ouvir e escutar. Definindo o primeiro como um fenômeno fisiológico e o segundo como psicológico, o autor põe a escuta na condição de um “exercício de uma função de *inteligência*, isto é, de seleção” (BARTHES, 1990, p. 218). O receptor analisa aquela sensação física que é percebida por seus ouvidos e atribui a ela um significado, processo que acontece graças à atenção que é dispensada ao objeto de escuta. Desta forma, de acordo com o autor, escutar implica também a decodificação e a interpolação de dois indivíduos: o sujeito, ao escutar o outro, se conscientiza da existência de seu interlocutor. O autor coloca o telefone como um protótipo da escuta moderna, já que

o telefone reúne dois parceiros em uma subjetividade ideal [...] porque esse instrumento anula todos os sentidos, salvo a audição: a ordem de escuta que abre toda a conversação telefônica exporta o outro a concentrar todo seu corpo em sua voz e anuncia que eu próprio concentro-me totalmente em meu ouvido (BARTHES, 1990, p. 222).

O musicoterapeuta Gregório de Queiroz, reforça a questão da atenção e, referindo-se especialmente à escuta musical, sustenta que “escutar é estabelecer relação com o som ou a música, o que é muito diferente de apenas captar a vibração sonora, isto é, ouvir.” (QUEIROZ, 2000, p. 29). Nesse campo, a perspectiva apresentada por Barthes quanto ao papel do telefone poderia ser transposta para o rádio: uma vez que há, por parte do ouvinte, uma intencionalidade em decodificar a mensagem transmitida pelo aparelho, a mesma relação entre interlocutores é estabelecida.

Assim se constituiu, portanto, a genealogia da voz de Filó Machado. A partir da escuta do rádio e também pelo intermédio de sua mãe, que lhe apresentava novas músicas e o auxiliava no aprendizado do repertório, o garoto dirigia a sua atenção ao que ouvia, apreendendo diversas informações que seriam incorporadas e utilizadas em seu canto. Tanto o interesse e a simples curiosidade musical da infância, quanto a necessidade do aprendizado para fins profissionais foram fatores que contribuíram para que Filó, ainda garoto, iniciasse sua própria compilação de referências estéticas e seu aprendizado musical através da escuta.

Além da influência a partir da escuta de cantores já mencionados, como Elza Soares, Caco Velho e Ella Fitzgerald, Filó Machado diz pensar bastante nos improvisos de diversos instrumentistas como os guitarristas Allan Holdsworth e Kurt Rosenwinkel e o saxofonista norte-americano Wayne Shorter, segundo ele o “*top*” de sua cabeça atualmente. Com relação à sua própria prática de improvisação e *scat singing*, ele diz realizar, atualmente, um estudo criado por ele mesmo, que costuma fazer antes de dormir e realiza uma breve demonstração, acompanhando com o violão. Trata-se de um exercício mental, em que ele imagina uma harmonia qualquer e desenha as melodias, movimentando-as em seu pensamento de acordo com a mudança imaginária dos acordes.

Este processo de mentalização parece ser um recurso usado por outros músicos experientes como uma maneira de exercitar e desenvolver algum aspecto musical que consideram importante. O baterista Marcio Bahia conta que utiliza o que denomina “estudo mental” para ampliar sua interação com a melodia e com outros instrumentistas:

Uma coisa que me ajudou muito foi o estudo mental. Como o Hermeto normalmente escrevia a parte de bateria por último, eu escutava o arranjo todo sendo feito. Quando eu tocava a parte de bateria, eu sabia a bateria em relação ao baixo, ao sax e ao piano. Então eu estudava cantando a linha do baixo ou a linha do piano ou a linha do sopro. Construía a bateria ouvindo na minha cabeça, eu tinha o grupo na minha cabeça, mas era um estudo mental. Às vezes eu cantava alto, que é um exercício de coordenação brutal (BAHIA, 2013, APUD Bergamini, 2014, p. 27).

Assim como Filó Machado, notamos que Márcio Bahia cria, a seu modo, uma metodologia de estudo própria, a fim de atingir seu objetivo musical. Apesar de a prática mental não ser um recurso exclusivo de nenhum deles, a maneira como cada um a desenvolve é diferente. Em consonância com as peculiaridades de suas

experiências musicais, os estudos são criados de maneiras específicas, o que contribui para que desenvolvam características próprias, que se tornarão marcantes em suas interpretações e os diferenciará de outros músicos.

Outrossim, a menção a diversos ídolos e a afirmação da imitação de alguns deles são informações que nos auxiliam na compreensão do processo de aquisição musical por Filó Machado e do desenvolvimento de sua própria personalidade enquanto profissional da música, especialmente como intérprete.

Tendo em mente que “além de se espelhar em seus ídolos, cada cantor buscou transformar esse canto imprimindo algum detalhe de sua marca pessoal” (MACHADO, 2012, p. 21), consideramos neste trabalho o *scat singing* uma marca de Filó Machado como cantor e nos propomos a identificar os aspectos que tornam estes *scats* um evento musical singular em sua voz.

2. *Scat singing*

2.1. Definições

A maioria das definições encontradas para o termo *scat singing* o coloca numa condição de resultado sonoro sem sentido. O *The New Grove Dictionary of Jazz*³³, por exemplo, descreve o *scat singing* como uma técnica vocal no *jazz* em que são usadas onomatopeias ou sílabas sem sentido em improvisações melódicas. Edwards (2002, p. 622) apresenta uma nota com outras cinco definições extraídas de diversas fontes, todas elas considerando a prática do *scat* destituída de qualquer tipo de significação.

Bob Stoloff, criador de um método de improvisação vocal, tange cuidadosamente a questão de significado no *scat*, excluindo a possibilidade de uma tradução literal e caracterizando a escolha das sílabas como “enigmática”. Porém considera a existência de uma sintaxe própria do *scat*:

O *scat singing* é a vocalização de sons e sílabas que são musicais mas que não tem uma tradução literal. Os artistas utilizam abordagens estilísticas diferentes, similares a idiomas. Até certo ponto, a escolha de sílabas é enigmática, exceto se considerarmos que um som, ou o contraste deste som com os outros, cria uma sintaxe própria.³⁴ (STOLOFF, 1998, p. 6).

A ausência da palavra, portanto, parece ter sido um fator determinante para levar certos autores a desconsiderarem a possibilidade de significado no *scat singing*. Por outro lado, outros procuraram atrelar significado à música instrumental. Monson e Berliner (Apud MONSON, 1996, p. 73) observaram que muitos músicos, ao se referirem à improvisação, utilizam metáforas que aludem à linguagem, o que indica a existência de uma organização sintática bem estruturada no improviso. Nesta linha, Edwards (2002), voltando-se especificamente ao *scat singing*, questiona o status de “sem sentido” (*nonsense*) dado às suas silabações. Para ele, o *scat* tem uma semântica própria e é possível que se depreendam elementos de significação extralinguísticos neste tipo de improvisação vocal, tanto quanto em um improviso instrumental. O autor faz uma interessante observação ao relatar as definições da

³³ KERNFELD, Barry – ed.: *The New Grove Dictionary of Jazz* – volume 3. 2ª edição. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002.

³⁴ “Scat singing is the vocalization of sounds and syllables that are musical but have no literal translation. Artists use different stylistic approaches similar to languages. To a certain extent, the choice of syllables is enigmatic, except to say that a sound, or its contrast with others, creates a syntax of its own.”

expressão *heebie-jeebies*, que dá nome à famosa canção através da qual Louis Armstrong difundiu o *scat singing*:

Apesar de isto ser raramente notado, a própria canção parece especialmente apropriada para a ocasião. *Heebie-jeebies* é uma frase que os dicionários de gíria americana definem como 'um sentimento de ansiedade ou apreensão', 'loucura, tolice', 'erros, irregularidades' ou até '*delirium tremens*'. (EDWARDS, 2002, p. 621).³⁵

Esta definição pode suscitar a ideia de que houve um objetivo bem definido na interpretação de Louis Armstrong, pois é possível que se estabeleça, neste suposto incidente, um vínculo de significação entre o nome da canção e o papel do *scat* dentro dela. As combinações silábicas que a princípio não teriam o menor sentido podem, propositalmente, evidenciar ou até mesmo simbolizar o próprio erro, a irregularidade ou delírio representados pela expressão *heebie jeebies*.

Assim, neste trabalho, consideramos o *scat singing* uma criação vocal, espontânea ou não, que pode conjugar padrões rítmicos, melódicos e silábicos, levando em consideração a possibilidade de serem portadoras de significado, o que será discutido posteriormente.

2.2. Origens

As histórias sobre a origem do *scat singing* são bastante controversas havendo, inclusive, divergências com relação ao seu primeiro registro. De acordo com Kernfeld no *The New Grove Dictionary of Jazz* (2002, p. 515), alguns autores relacionam sua origem à música do leste africano, como uma forma de traduzir vocalmente a sonoridade de instrumentos de percussão mas, ainda segundo o autor, a prática africana dá pouca margem à criação melódica e por esta razão o *scat singing* acaba sendo mais relacionado ao jazz norte-americano e entendido como uma criação ao mesmo tempo rítmica, melódica e silábica, nascida através da tentativa de cantores de imitar instrumentos utilizados nesse gênero musical.

Como já referimos anteriormente, há muitos relatos de que o *scat singing* surgiu com Louis Armstrong, em uma gravação do ano de 1926 da música "*Heebie*

³⁵ "Though it is seldom noticed, the song itself seems particularly appropriate to the occasion it enables. *Heebie-jeebies* is a phrase that dictionaries of American slang defines as 'a feeling or anxiety or apprehension', 'craziness, foolishness', 'errors, irregularities', or even '*delirium tremens*'".

Jeebies". Supostamente, a queda de sua partitura no chão teria feito com que o músico subitamente iniciasse um improviso vocal, em sílabas desconexas, como um recurso para substituir aquela melodia perdida. Porém, há outras informações que indicam que o *scat* já era praticado por outros cantores antes deste incidente com Louis Armstrong. O pianista Jelly Roll Morton (Apud KERNFELD, 2002, p. 515) atribuiu a origem do *scat singing* a Joe Simms of Vicksburg e Edwards (2002, p. 620) afirma já terem usado o *scat*, tanto ele próprio quanto o pianista Tony Jackson, nos anos de 1906 e 1907. Além disso, há também quem diga que o próprio Louis Armstrong já os havia utilizado anteriormente à gravação de 1926:

Brian Rust assinalou que ele já havia feito *scat* em disco dois anos antes, em *Everybody Loves My Baby*,³⁶ de Fletcher Henderson, e que o saxofonista/arranjador Don Redman inseriu alguns compassos de *scat* em *My Papa Doesn't Two Time No Time*, de Henderson, mais ou menos por essa época também. Rust citou ainda toda uma lista de *scat* em discos de meados até o final da década de 20, incluindo Johnny Marvin, Gene Austin, Lee Morse e um dos Sugar Babies de Fred Hall, que estavam usando a técnica de modo inteiramente independente da influência de Armstrong. Em seu livro *Jazz Singing*, o escritor Will Friedwald levantou inúmeros casos de *scat* pré-Armstrong, remontando até Gene Green em 1917. O mais significativo desses primeiros cantores de *scat* foi Cliff Edwards, que, salienta Friedwald, fez seu primeiro disco em 1923 'com frases de *scat* que poderiam ser tocadas pelo trompetista Joe Smith num disco de Bessie Smith.' (NICHOLSON, 1997, p. 127-128)

Verdade ou não sobre o mito de criação do *scat singing*, é fato irrefutável que Louis Armstrong foi um grande difusor da técnica, colaborando para sua popularização no jazz. "*Heebie Jeebies*" se tornou um grande sucesso nesta época e a partir daí desenvolveu-se uma geração de cantores que, cada qual a seu modo, passaram a incorporar o *scat singing* em suas interpretações. Para Crowther & Pinfold (1997, p. 31), Armstrong foi responsável também por mudar a trajetória do canto popular e do jazz. Seus fraseados, seu ritmo e sua sensibilidade, somados à fluência que ele apresentava ao subir no palco, tornaram-se elementos que acabariam por influenciar muitos cantores a partir da década de 1930:

O contributo musical de Louis Armstrong é incomensurável: deu ao jazz a harmonia. Foi ele que realizou a síntese entre a expressividade afectiva e a técnica musical. Mas foi também ele que deu um verdadeiro valor ao solista: depois de Louis Armstrong, a orquestra passa a ser mais o meio ideal onde um músico se pode expandir do que uma entidade real. (WAGNER, 1990, p. 53).

³⁶ O *scat* de Louis Armstrong na gravação de "*Everybody Loves my Baby*" não foi encontrado, porém as outras informações conferem com as referências apresentadas.

Além de sua notória capacidade improvisacional como trompetista, o cantor e *showman*, Louis Armstrong integrava em sua performance o improviso vocal, através daquelas sílabas que, a princípio, nada significavam para o público, porém geravam melodias cheias de expressão e inventividade. Muitas vezes, essas vocalizações dialogavam com o trompete e Armstrong os revezava sem, portanto, distinguir voz e instrumento, como afirmam Crowther & Pinfold (1997, p. 31): “De fato, aquilo que tocava no trompete e aquilo que cantava eram extensões um do outro. Os belos solos realizados em seu instrumento ele continuava em suas vocalizações; as frases quebradas que cantava, ele estendia no trompete.”³⁷

De personalidade muito forte e com um senso de *show-business* aguçado, o trompetista-cantor valorizou o papel do solista, dando a ele uma nova posição em uma orquestra ou mesmo em um pequeno grupo musical. Seu virtuosismo permitiu-lhe utilizar o *scat* como uma ferramenta para suprir sua relação com as letras das canções, as quais ele, muitas vezes, ignorava. (CROWTHER & PINFOLD, 1997, p. 31).

A relação instrumental que Louis Armstrong estabeleceu com sua voz impressionou também a muitos instrumentistas que, sob sua influência, passaram a sentir a necessidade de incorporar o canto às suas performances. Posteriormente, compositores e arranjadores também se apoiaram no *scat singing* como ferramenta para suas criações, como é o caso de “*The Scat Song*” (1932), interpretada pelo cantor Cab Calloway, outro grande difusor da prática. Em casos como esse, o *scat singing* obedece a uma melodia previamente determinada, funcionando, portanto, como um recurso para utilizar a voz de maneira instrumental. Neste caso, há menos improvisação e as criações do intérprete acabam se restringindo a algumas variações da melodia e de suas figuras rítmicas, além da seleção das sílabas.

O *scat singing* também passou a ser utilizado por cantores para interpretar músicas instrumentais já gravadas e conhecidas do público, revelando, assim como no caso anterior, seu caráter menos improvisacional. As gravações de “*Anthropology*” (Charlie Parker/ Dizzy Gillespie), de Sheila Jordan (1990),³⁸ e, mais tarde, a interpretação de Dee Dee Bridgewater de “*Cotton Tail*” (Duke Ellington) no

³⁷ “Indeed, his trumpet playing and his singing were extensions of one another. The beautiful solos performed on his horn, he continued in his vocalizing; the fractured phrases he sang, he extended to his trumpet playing.”

³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vwfd6KGc3M>>

The Jazzfest Berlin em 1997³⁹ mostram o *scat* utilizado tanto de uma maneira restrita à execução de uma melodia previamente escrita, dobrada com um instrumento, quanto na criação de um solo mais livre e espontâneo, dentro de uma sequência harmônica. No primeiro exemplo, a cantora dobra a linha melódica da parte A com o contrabaixo e, no segundo caso, com trompetes. Na apresentação de *Bridgewater*, mesmo quando não há instrumentos realizando a melodia, ao final do arranjo, a condução realizada pelos metais em pontos específicos restringe as possibilidades de alterações rítmicas para a solista. Em ambos os arranjos não há dobra de melodia na parte B e as intérpretes ficam um pouco mais livres, porém, privilegiam a execução da melodia original. Posteriormente, há um espaço para que as cantoras improvisem livremente e a diferença entre estes dois momentos – execução da melodia e improviso – é bastante evidente.

No caso da gravação de “Take Five” por Filó Machado, embora não haja nenhum instrumento solando junto com a voz, é possível reconhecer as partes em que a maior preocupação do músico é a execução da melodia original da música e o momento em que ele se dedica mais rigorosamente ao improviso. Poderíamos dizer, portanto, que são acontecimentos musicais distintos em que há, respectivamente, menor e maior grau de improvisação no *scat*. Este fator será discutido posteriormente no capítulo em que analisaremos a gravação da música em questão.

Na década de 1960, a expansão dos recursos tecnológicos proporcionou a adoção de muitas novidades sonoras na música. O *free jazz* de John Coltrane trazia para o cerne da composição a manipulação de timbres, ruídos e texturas, de maneira a levar o jazz para um outro plano musical, o da exploração das diferentes sonoridades. Assim, os cantores deste gênero musical incorporaram também diferentes recursos sonoros às suas interpretações, explorando os limites de suas tessituras, adotando elementos de outras culturas, ruídos, gritos, choros e, claro, os aparatos eletrônicos para manipulação de timbre. Outros, dedicaram-se à exploração da voz e do *scat singing* como uma forma de produzir ritmo, relacionando-o novamente às suas raízes africanas – desconsideradas, por muitos autores, como uma forma de *scat singing*.

Dentre os grandes improvisadores vocais que utilizaram e utilizam o *scat singing* no jazz podemos citar Leo Watson, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Sarah

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_5plZUBoVvI>

Vaughan, Jon Hendricks, Betty Carter, Carmen McRae, Chet Baker, Al Jarreau, Anita O'day, Bobby McFerrin, dentre outros. Para Kernfeld (2002, p. 51): “Os cantores contemporâneos de *scat* mostraram que esta arte vocal pode apontar para direções próprias, que independem do desenvolvimento do jazz instrumental ou da música de vanguarda.”⁴⁰

2.3. O *scat singing* e sua semântica

Especialmente no canto do jazz, o som físico da voz está tão atrelado ao significado quanto as palavras e a coordenação composta de palavras e notas. (HARTMAN, 1991, p. 113)⁴¹

Referindo-se à interpretação de Bobby McFerrin da música “*Take the ‘A’ train*”, em que o cantor executa a melodia através do *scat singing*, Hartman sugere estarmos diante de uma voz consciente. Revezando uma série de timbres diferentes – dentre eles um que imita o som de um trompete – o autor considera que na interpretação de McFerrin há um *scat singing* que executa também uma paródia de si mesmo.

Sendo assim, como desvincular a escolha das sílabas – estes fragmentos linguísticos que compõem o *scat* – de sua própria língua e, portanto, de sua semântica? Assim como Hartman extraiu da interpretação de Bobby McFerrin um caminho de significação, não poderíamos considerar que a opção por determinadas sílabas em detrimento de outras, o tipo de interpretação e os recursos sonoros utilizados pelo cantor (tessitura, altura, qualidade vocal, intensidade, etc.) sejam fatores que o aproximam o *scat singing* de um discurso falado?

Billie Holiday, em sua autobiografia, expõe sua impressão ao ouvir, pela primeira vez, os *scats* de Louis Armstrong:

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

⁴⁰ “Contemporary scat singers have shown that this vocal art can strike out in directions of its own, independent of developments in instrumental jazz or avant-garde music”.

⁴¹ “Especially in jazz singing, the physical sound of the voice has as much to do with meaning as do the words and the composed coordination of words and notes.”

Esta compreensão oscilante a que Billie Holiday se refere sugere que tanto o *scat* pode significar algo ao ouvinte, como muitos sentidos podem ser extraídos dele. A cantora termina sua fala dizendo que dependendo do estado em que se encontrava, a gravação a deixava “tão triste que eu chorava desesperadamente” ou “tão feliz que esquecia o quanto daquele dinheiro suado estava me custando a audição na sala de estar” (HOLIDAY & DUFTY, 1973, p. 13), demonstrando a existência de uma estreita relação entre aquilo que ouvia e aquilo que sentia.

São vários os casos de situações em que o cantor usa os *scats* para envolver a plateia de alguma maneira. Edwards (2002, p. 263), sugere exemplos que refletem o papel comunicativo do *scat singing*, como os improvisos de Ella Fitzgerald em “How High the Moon”⁴² cheios de citações de outras canções e uma gravação da música “Sometimes I’m Happy”⁴³, com Betty Carter e Carmen McRae, em que as cantoras, através de um revezamento de improvisos criam uma espécie de diálogo que explora sílabas, intensidade e diferentes figuras rítmicas. Somados a estes exemplos citamos Sarah Vaughan em “Willow weep for me”⁴⁴, com uma diversidade de sons e sílabas a cada frase de seu improviso e, ainda, a nítida simulação de um diálogo através de *scats* por Al Jarreau em várias versões de “Take Five”. Estas são outras amostras de como se pode utilizar o *scat singing* para significar algo, ainda que sem tradução literal, mas com uma semântica tão profunda a ponto de gerar reações diversas no ouvinte, como as que Louis Armstrong gerou em Billie Holiday.

Não por acaso, muitas músicas do repertório jazzístico instrumental se tornaram, posteriormente, canções. O cantor e letrista Eddie Jefferson, apesar de sua familiaridade com o uso de *scats*, optou por gravar algumas delas com textos escritos por ele ou por outros artistas. É o caso de “Ornithology” (Charlie Parker) e “So what” (Miles Davis)⁴⁵, que receberam letras algum tempo depois de terem sido compostas. Algumas delas, por possuírem uma dificuldade técnica muito elevada, a princípio, parecem inconcebíveis de serem executadas vocalmente, ainda mais através de um texto. Porém, é surpreendente como os letristas extraem da música algum tipo de tema para compor suas letras e como a música, de certa forma,

⁴² Gravada no álbum: *Live in Berlin* (1960).

⁴³ Gravada no álbum: *Duets*, (1987).

⁴⁴ Gravada no álbum: *Live in Japan*, (1973).

⁴⁵ Respectivamente gravadas nos álbuns *Vocal Ease* (1967) e *Body and Soul* (1968).

parece ter sugerido um assunto, seja através do título – como no caso de “Take Five” (Paul Desmond) e “Anthropology” (Charlie Parker) – ou pela própria interpretação. A versão de “Donna Lee” (Charlie Parker) que apresentamos abaixo satiriza a rapidez da composição e o virtuosismo que se exige do instrumentista para executá-la:

Não é misterioso e estranho
 a maneira como os músicos gostam
 de exibir quão rápido eles aprenderam a tocar suas músicas?
 O que eles querem é fazer com que pareça tão difícil,
 tão difícil para uma pessoa
 que você teria que ser alguém muito bom e especial
 somente para fazer seus dedos
 se moverem um pouco mais rápido
 do que estão acostumados
 ao fazer atividades do dia-a-dia
 como lavar a louça(...)⁴⁶

Nestrovski (2013, p. 33-35) cita o cantor norte-americano Jon Hendricks como um exemplo de quem fez da arte de inserir letras em temas instrumentais um campo de trabalho e sucesso. Segundo a autora, o trio vocal formado por ele, Dave Lambert e Annie Ross (L, H & R) gravou seu primeiro LP com músicas de Count Basie e letras de Hendricks. *Sing Song of Basie*, como foi intitulado o disco, lançado em 1957, teria se tornado um sucesso de vendas, transformando o trio em um fenômeno nacional. Este sucesso, porém, não foi muito duradouro. Além de outros fatores, o que era uma atração deixou de ser novidade e a ausência de uma renovação na temática do grupo acabou por eclodir na perda de interesse pelo público.

De qualquer maneira, bem ou malsucedida, a prática de criar letras a partir deste contexto instrumental contribuiu para dar um novo significado ao improvisado, ao extrair deles uma significação verbal:

É mais ou menos o processo inverso do *scat*: enquanto este subtrai dos sons seu sentido verbal para torná-los apenas som, o outro toma a singularidade indescritível (em termos verbais) do improvisado como ponto de partida para sua construção semântica e solidificação no tempo. (NESTROVSKI, 2013, p. 36)

Em seu livro que trata sobre a expressão vocal, Cavarero (2011, p.19),

⁴⁶ “Isn't it weird and strange the way musicians like to show off /how fast they've learned to play their music?/Is it that they want to make it seem so tough,/So very tough on a person/That you'd have to be someone very great and special/Just to make your fingers move a little faster/Than they're used to movin'/When they're doin' day-to-day tasks like/Washin' up the dishes” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-dTpIfERIA>. A letra completa da música se encontra em anexo.

cita o conto *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino⁴⁷, em que o autor aborda a voz cantada como “puro elemento vocálico, em detrimento do semântico”. Neste conto, o som de uma voz desconhecida sugere a um rei – protagonista da história – uma momentânea ressignificação existencial: as sensações que aquela voz provoca nele o desconectam de seu reino, marcado pela frieza das relações entre as pessoas, e coloca o personagem face a um universo até então esquecido por ele, de prazeres e emoções. Cavarero se refere à voz cantada como “gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som, revelando-se como *único*.”⁴⁸, conferindo-lhe vivacidade. Observamos neste conto que a comoção foi causada exclusivamente por aquela voz, sem o auxílio da palavra. Este fato, ressaltado pela autora, nos sugere que a voz, ela mesma, desacompanhada do discurso verbal, é capaz de interferir no ouvinte, permitindo que ele lhe confira significação. A palavra não é mencionada no conto, pois sua existência não é relevante, já que não é através dela que se o personagem se sensibiliza.

A visão de Cavarero sobre a voz cantada como detentora de uma significação não-verbal nos apoia na ideia de que Filó, ao fazer escolhas técnicas e interpretativas para realizar seus *scats*, provoca no ouvinte sensações que podem induzi-lo a uma compreensão musical específica. Buscamos, neste trabalho, compreender quais os mecanismos que possibilitam que este elo seja estabelecido na gravação de “Take Five”.

2.4. Improvisação

Descrever o que seja a improvisação na música não é tarefa simples, nem, talvez, possível. Existem diversas definições na literatura para os termos improvisado ou improvisação e sua complexidade é tamanha que o dicionário *The New Grove of Jazz* dedica dez páginas de explicações⁴⁹ – dividida em 5 tópicos – na tentativa de melhor elucidá-lo. Relacionando a improvisação estritamente ao *jazz*, e dando-lhe o caráter de principal elemento deste gênero musical, é possível entendê-la como uma “criação espontânea de música no momento em que é executada”,

⁴⁷ CALVINO, Ítalo: Sob o sol-jaguar. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1995.

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Kernfeld (2002, p. 313-323), vol 2.

podendo tanto se referir a uma criação completa, quanto a pequenas variações do intérprete em uma estrutura musical já existente.

Muito embora esteja comumente atrelada ao *jazz*, alguns autores relacionam a improvisação também à música erudita. Griffiths considera a prática uma habilidade requisitada em músicos desde o período barroco até meados do século XIX, citando Bach, Mozart e Beethoven, como notórios exemplos de pianistas improvisadores. Definindo o termo *improvisation* como uma “Performance musical criada conforme é tocada, sem uma partitura ou preparação detalhada; também a técnica de fazer estas performances”⁵⁰ (GRIFFITHS, 1984, p. 903), o autor ressalta que a prática ressurgiu na década de 1960 no *jazz*, graças à influência da música indiana e da chamada música aleatória.⁵¹

Já na definição do *Grove's Dictionary of Jazz*, de 1927, ao procurar por “*improvisation*” o leitor é direcionado para o verbete “*extemporisation*”. Lá é possível verificar que o termo se refere tanto à música erudita quanto à popular e pode ser entendido como um embelezamento de uma melodia, uma criação baseada em regras ou mesmo um processo composicional. O verbete também relata que a improvisação (*extemporisation*) era uma das formas mais características das óperas e sonatas do século XVII, além de considerar que a música popular de quase todos os países tenha se desenvolvido através da improvisação, em períodos anteriores ao advento da notação musical. Outros autores usam os termos *extemporisation* e *improvisation* para se referirem, respectivamente, à música erudita e à música popular ou *jazz*. Ainda nesta linha, Thompson & Lehmann (2004, p. 143), expõem a improvisação em contraponto à leitura à primeira vista, relacionando a primeira à música de tradição oral, e a segunda à música de tradição escrita. Os autores também comparam a leitura à primeira vista mais a uma tarefa mecânica, em que a individualidade do músico tem menos relevância que na improvisação, quando

⁵⁰ “Musical performance which is created as it is played, without a notated score or detailed preparation; also, the technique of giving such performances.”

⁵¹ O conceito de música aleatória – também chamada por alguns autores de música indeterminada – está ligado a uma ressignificação da obra musical enquanto reprodução de um projeto inicial determinado pela partitura, movimento que se iniciou na década de 1950. Neste contexto, o compositor passa a considerar a intervenção criativa do intérprete e “a partitura abandona a sua função tradicional de instrução e assume antes a função de sugestão de uma determinada ideia ou conceito sonoro proposto pelo compositor e concretizado pelo intérprete” (SANTOS, 2013, p. 274). Costa (2014, p. 101), referindo-se ao compositor John Cage, um dos expoentes dessa esfera musical, relata: “A essa situação onde o compositor, deliberadamente cede, total ou parcialmente, o controle sobre o resultado musical de sua obra, Cage chamou de *indeterminação* e a música que apresenta este preceito como base, de *música indeterminada*.”

tradicionalmente se espera que ele explore o máximo de sua criatividade durante a execução.

Kenny & Gellrich (2002)⁵² relatam que o conceito de improvisação na música pode incorporar uma grande variedade de práticas, comportamentos, ou significados musicais, dependendo da cultura em que se insere. Porém, o que os autores relatam é que um traço comum a todo tipo de improvisação é o fato de as decisões criativas estarem restritas às condições do tempo real da performance do músico que a executa, característica que pode ser encontrada também nas diversas definições observadas acima. Este fator suscita, por sua abrangência, a ideia de que toda e qualquer apresentação musical possa ser uma improvisação, desde que não seja delimitada nem executada estritamente através de uma partitura, ou outro meio que determine de forma integral a performance do músico.

Com relação ao ensino, mesmo o *jazz* fazendo parte da educação musical escolar americana desde meados da década de 1960, uma bibliografia específica para o estudo da improvisação surgiu somente no início dos anos 1970. Até então esta prática não era vista como fruto de um estudo formalizado por muitos músicos, segundo May (2003, p. 245). Assim, grandes instrumentistas improvisadores eram considerados verdadeiros gênios, possuidores natos de muita inspiração e sensibilidade. Alguns deles, como Charlie Parker, incutiam em muitos de seus colegas e admiradores “uma devoção que ia até a imitação” (WAGNER, 1990, p. 56), inclusive com relação a aspectos psicológicos e comportamentais. No entanto, o surgimento de métodos e pedagogias específicas possibilitou a difusão do ensino da improvisação em escolas e universidades através de uma didática organizada. Em contraponto à crença de alguns, de que a improvisação seria apenas intuitiva, tais métodos atribuíram a esta prática uma maior racionalidade, mostrando a jovens músicos caminhos que poderiam ser percorridos por aqueles que desejassem aprender a improvisar. A partir daí, entendeu-se que todo músico pode improvisar e atualmente o estudo da improvisação faz parte do currículo de muitos cursos de música popular. Desta forma, além da técnica específica de cada instrumento e do aprendizado da teoria musical, a escuta e a imitação passaram a ser valorizadas e consideradas importantes mecanismos para o desenvolvimento da improvisação,

⁵² “Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors and practices. A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself.”

tanto para que o músico crie um repertório de ideias e frases musicais, quanto para que tenha contato com linguagens de diferentes estilos e gêneros musicais.

Muito embora o ensino da improvisação tenha sido sistematizado, facilitando o processo de ensino para os professores, é desejável, no universo da música profissional, que cada músico tenha um estilo próprio, algo que o diferencie de outros improvisadores. Em um estudo sobre música e cultura, Queiroz (2004, p. 102) afirma que “a educação musical transcende as atividades institucionais, se inserindo nos mais diversos processos culturais”. Assim, reafirmamos a importância da escuta na formação de uma identidade musical. Temos em mente que além da informação recebida no ensino das escolas de música o indivíduo criará suas próprias referências estéticas, também de acordo com o meio social e cultural em que se insere. Assim, a comunidade em que vive e o acesso a meios de comunicação diversos são fatores que interferirão no gosto musical e na predileção por um ou outro tipo de música. Para um músico profissional, esse fator influirá em sua interpretação e, portanto, em sua improvisação. Desta forma, a experiência individual, relativizada pela vivência coletiva, proporciona um leque de possibilidades musicais, bem como maneiras diversas de se pensar na improvisação.

Sendo assim, se nos atentarmos à música popular, perceberemos como o entendimento da improvisação pode divergir entre músicos de estilos ou gêneros musicais diferentes. Para exemplificar, numa realidade mais próxima à nossa, pensemos em dois músicos de áreas diferentes: um com o trabalho mais vinculado à bossa nova e ao jazz, o outro um solista de um grupo de choro. Cada um deles terá uma experiência maior com um dos gêneros que o outro e, portanto, referências estéticas diferentes. É possível que o jazzista conheça e tenha alguma experiência com choro, bem como há possibilidade do inverso ser verdadeiro. Porém, as referências adquiridas ao longo de anos de trabalho fazem com que se sobressaia a sua área de maior conforto – aquela com a qual ele tem mais experiência. A diferença entre os dois músicos poderá ser percebida em diversos aspectos: melodia, acentuação, fraseado, articulação, etc.

Referindo-se a falas de Leny Andrade e Roberto Menescal em que ambos relatam a vontade de inserir coisas novas nas interpretações das músicas clássicas que estudavam ao piano, Netrovski afirma:

Tudo isso nos faz pensar que talvez boa parte da geração de músicos que

viriam a iniciar suas carreiras nos anos 1950 e 1960, estivesse de fato procurando novas maneiras de lidar com a forma pré-estabelecida, não no sentido de negá-la, mas de manipulá-la, alterá-la, adaptá-la, enfim, criar novos sentidos a partir de estruturas dadas. (Nestrovski, 2013, p. 64)

Levando em conta a imensa gama de possibilidades de se pensar a improvisação, é possível considerar essa manipulação da forma um improviso, desde que realizada espontaneamente e no momento da execução. Assim, muitos momentos de uma mesma interpretação podem ser caracterizados como improviso: desde um *chorus* dedicado a uma criação livre até uma pequena variação rítmica ou melódica, uma acentuação diferente, uma antecipação de uma palavra (no caso de canções) ou qualquer inserção de elementos que não estavam presentes em apresentações ou gravações anteriores. Em seu trabalho sobre as técnicas vocais no canto popular brasileiro, Elme (2015) entende que mecanismos como esses podem ser utilizados pelo cantor no intuito de estabelecer um elo entre melodia e letra de forma a conferir veracidade ao que é dito.

Também muito importante é o domínio da improvisação rítmica – através de *rubatos* vocais por sobre a regularidade musical (*métrica derramada*), ou através de antecipações e atrasos, procedimentos capazes de incutir expressividade em diversos níveis, além de adequar a prosódia do texto à música, se necessário. Já o controle sobre a dinâmica permite atenuar acentos musicais que contrariem o acento tônico da palavra, ressaltando os corretos, ainda que estes estejam nos tempos fracos, provocando um “balanço” típico da música brasileira. Podemos citar também a “ginga”, recurso através do qual o intérprete investe na divisão do tempo, nos ataques consonantais e nas acentuações com o intuito de ressaltar os aspectos somáticos da música. (ELME, 2015, p. 222)

Porém, entendemos que há uma maior intencionalidade improvisacional em algumas ocasiões do que em outras e que, portanto, há graus diferentes de improvisação em cada momento da execução. Nos casos mencionados pelo autor, a improvisação se coloca a serviço de uma transmissão de significação textual que está em primeiro plano. O objetivo maior é o texto e o cantor se esforça no sentido de se comunicar com o ouvinte através dele. No caso do *scat singing*, a ausência do texto proporciona uma liberdade musical distinta: por não ser a música executada através do texto, o cantor não precisa se preocupar com a questão prosódica, podendo alongar e encurtar as notas, subir ou descer as tonalidades sem que isso prejudique o entendimento da palavra – já que ela inexistente.

De qualquer modo, a discussão sobre o que seja ou não improviso e o que vem a ser mais ou menos improvisado dentro de uma interpretação musical nos

faz compreender que isolar um improviso, ou classificar somente um momento específico da música como tal, pode ser uma atitude bastante conflituosa. Portanto, para definir a improvisação neste trabalho faremos um recorte baseado na intencionalidade expressa na voz de Filó Machado, em sua gravação de “Take Five”. Consideraremos o momento em que julgamos haver um maior grau de improvisação e essa conjectura será resultado de uma comparação entre todos os trechos do fonograma.

Contudo, embora nosso foco esteja no momento de maior grau improvisacional, não deixaremos de olhar para os outros aspectos que possam aparecer ao longo da gravação, pois consideramos que a execução, como um todo, dialoga entre si, de modo que maiores e menores graus de improvisação se interseccionam e dão o equilíbrio necessário para o resultado final da interpretação.

2.5. Sacundim: o *scat singing* no Brasil.

Mestre Feijoada dizia assim: 'Quem não sabe fazer batucada com a boca, esquece. Mestre não vai ser'. (Bagulé, ex-mestre de bateria da escola de samba Barroca Zona Sul).⁵³

Assim como exposto no início deste capítulo, as origens do termo *scat singing* remontam ao jazz norte-americano. Porém, a prática de vocalizar sons musicalmente tem origens mais remotas. Embora tenha se difundido bastante no Brasil através do jazz, há diversos relatos que revelam a existência de práticas musicais semelhantes ao *scat* em outras culturas em momentos anteriores. Como relatado no *The New Grove Dictionary of Jazz*⁵⁴, na música do leste africano é possível observar vocalizações que são usadas para reproduzir os sons dos instrumentos de percussão. Nesse caso, essas silabações parecem ter foco preponderantemente nas estruturas rítmicas, de maneira que a entonação de alturas diferentes tenha a função de distinguir os instrumentos e não de propriamente criar uma melodia baseada em escalas temperadas. Em um método de percussão desenvolvido pelo percussionista Ari Colares (2011, p. 74), são sugeridas as sílabas “kaa” e “ka” para reproduzir, respectivamente, os sons aberto e fechado do

⁵³ Depoimento disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1855779-velha-guarda-paulista-ha-60-anos-bagule-zela-pelo-pai-do-samba.shtml>>

⁵⁴ Kernfeld (2002, p. 515), vol. 2.

bacalhau⁵⁵. Para diferenciar estes sons, o autor sugere que “kaa” seja cantada “com um som mais agudo”, porém não especifica notas, nem um intervalo melódico específico.

Nkosi (2013, p. 14), em um estudo sobre a percussão e a prática de música instrumental contemporânea africana, revela que utiliza o que chama de “*mouth drumming*” (percussão de boca) como recurso para seus ditados em sala de aula. Ele define esta prática como “imitação dos tons de percussão usando a boca”⁵⁶ e relaciona esta prática sempre ao treinamento de escuta.

É sabido também que a música do sul da Índia utiliza um método de ensino musical que incorpora silabações – o *Konnakol* – conhecimento transmitido de professor para aluno somente através da oralidade. Estas silabações são bem estruturadas e constituem a base para o estudo de qualquer instrumentista, cantor ou bailarino. A combinação das sílabas utilizadas gera uma referência sonora, ajudando o aprendiz na memorização das complexas *talas*⁵⁷. Molina (2014, p. 51), referindo-se a esta prática, assim explica:

Partindo inicialmente da imitação dos sons produzidos pelos diferentes toques que podem ser aplicados ao *mridangam* (instrumento de percussão), o *solkattu* (a imitação vocálica dos sons), emancipou-se de sua função inicial aperfeiçoando-se no que hoje é conhecido como *Konnakol*, um solfejo silábico com o qual o aprendiz associa diferentes formas de divisão do tempo a sílabas muito precisas.

A partir desta informação é possível verificar a relação das silabações com o instrumento de percussão – assim como observado na música africana – bem como uma clara função destas vocalizações de se estabelecer um vínculo sonoro àquilo que deve ser aprendido pelo aluno. Na dança, estas silabações estão diretamente vinculadas ao modo como os movimentos corporais devem ser executados. Assim, as contagens mais secas do *Bharatanatyam* auxiliam a bailarina na maior precisão de seus movimentos, típicos deste estilo. Já em um outro estilo de dança, também do sul indiano, denominado *Mohini Attam*, as sílabas entoadas podem se alongar, indicando continuidade também do movimento e para cada sequência de dança há um canto específico. A fluência se adquire através da

⁵⁵ “Vareta utilizada na pele de baixo do zabumba”.

⁵⁶ “imitating the tones of the drums using the mouth”. (NKOSI, 2013, p. 72)

⁵⁷ Aproximando o conceito ao conhecimento musical ocidental, podemos considerar as talas como fórmulas de compasso.

sincronia entre a execução dos movimentos e da entoação vocal e, portanto, é imprescindível que a bailarina aprenda a recitar corretamente estas silabações.⁵⁸

No Brasil, a influência que o *scat singing* norte-americano teve na música pode ser verificada em diversos cantores intérpretes de jazz, ou que incorporaram este gênero musical em seu repertório, através da bossa nova e do samba-jazz⁵⁹. Segundo ELME (2015, p. 64), incorporar o *scat singing* à performance vocal significava para um cantor “ter capacidades virtuosísticas que o equiparassem aos músicos na abordagem desse tipo de repertório.” Assim, Dolores Duran, Johnny Alf e Leny Andrade são alguns dos pioneiros nesta linha.

Porém, ao mesmo tempo em que alguns intérpretes brasileiros se valiam da influência do *scat singing* norte-americano, outros pareciam cultivar essa prática de uma maneira independente do jazz, tanto no que diz respeito à estrutura rítmica, quanto com relação à escolha das combinações silábicas – próximas do português. Filó Machado cita como exemplo alguns cantores como Caco Velho e Milton e relata, inclusive, que a prática era conhecida entre os músicos através de um termo diferente: “Eu ouvi os *babulinas* brasileiros, a gente chamava de *babulina* ou *sacundim*. Porque o Jorge Ben tinha o *scat* dele que falava *sacundim*”.⁶⁰

Em uma cena do filme *Briga, mulher e samba*, de 1961⁶¹, Elza Soares e Monsueto fazem uma performance de uma espécie de diálogo musical, utilizando *scats*. A música, um samba do próprio Monsueto, se chama *Ziriguidum*, palavra também utilizada pelos cantores na brincadeira vocal e que somente é encontrada em dicionários mais modernos, que a definem como “onomatopeia imitando som de percussão” e “traquejo, molejo, ritmo, jeito, expertise”⁶², “festa com música de carnaval”⁶³, ou “samba ou ritmo animado desse gênero musical” e “folia, festa carnavalesca” (HOUAISS & VILLAR, 2009, p. 1975).

Assim como o “ziriguidum”, o “sacundim” mencionado por Filó Machado é também uma onomatopeia e foi utilizada por diversos cantores em contextos que não lhe incutem nenhum significado lexical. Podemos encontrar o termo “sacundim” na gravação de Wilson Simonal de “Nem vem que não tem” (Carlos Imperial), em

⁵⁸ Informações dadas pela bailarina Samira Marana, aluna de *Mohini Attam* da professora indiana Mandakini Trivedi.

⁵⁹ Nestrovski (2013: 10) define o termo samba-jazz como “Resultado da mistura do ritmo do samba com aspectos do jazz, como harmonias com mais dissonâncias e a improvisação”.

⁶⁰ Entrevista de Filó Machado concedida para a autora em São Paulo, na data de 13 de maio de 2017.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gefyFIB8ZUI>

⁶² <http://www.dicionarioinformal.com.br/ziriguidum/>

⁶³ <https://www.priberam.pt/dlpo/ziriguidum>

uma improvisação de Rosinha de Valença, em sua gravação de 1972 de “O samba da minha terra” (Dorival Caymmi) e nas músicas “Chove chuva” e “Gimbo”, de Jorge Ben, esta última inserida no segundo álbum do compositor, de 1964, que ganhou o nome *Sacundin bem samba*.

Não só os intérpretes mencionados acima, mas muitos outros se aventuraram nas “babulinas”. Jackson do Pandeiro, em seu “Samba do ziriguidum”, além do “ziriguidum”, utiliza o “telecoteco”, outra onomatopeia comumente utilizada em referência à batida do tamborim, e que aparece em canções, como “Viva meu samba”, de Billy Blanco e “Telecoteco” (Murilo Caldas e Marino Pinto). Elza Soares, na gravação de “Se acaso você chegasse”, faz um *scat* tão sincopado que fica difícil relacionar sua interpretação ao jazz. De fato, seus depoimentos revelam que ela só teria contato com os astros da música americana na década de 1960, depois de ter gravado o disco em que consta a canção mencionada. Em entrevista ao programa Roda Viva, no ano de 2002, o entrevistador compara seus *scats* aos de Louis Armstrong e pergunta se ela ouvia jazz antes de gravá-los⁶⁴. Porém, sua resposta é a de que não tinha rádio, nem tempo disponível para ouvi-lo e, portanto, desconhecia o músico. Ainda, a cantora esclarece que o *growl*⁶⁵ que utiliza é resultado da tentativa de uma imitação que costumava fazer, ainda quando criança, do som de um inseto, o louva-a-deus e nada teria a ver com o timbre de Louis Armstrong.⁶⁶ Sua biografia também revela que a cantora Billie Holiday lhe fora apresentada somente em 1961, por Mané Garrincha, época em que seu *growl* já era reconhecido pelo público como sua marca registrada (LOUZEIRO, 2010, p. 128-130).

Embora os exemplos citados não apresentem a característica de um *scat* improvisado, pois são usados para compor uma melodia determinada, há casos, como o do cantor Caco Velho, em que o *scat* parece ser mais improvisado. O cantor, dentre outras coisas, inseria imitações de cuíca em várias de suas gravações e a complexidade rítmica e silábica nos deixa em dúvida sobre o grau improvisacional desses trechos.

⁶⁴ A comparação é feita por conta da técnica de distorção vocal denominada *growl*, utilizada por Louis Armstrong, que também é uma característica na interpretação da cantora.

⁶⁵ Técnica de *drive* vocal que envolve as oscilações simultâneas das pregas vocais e estruturas supraglóticas, produzindo uma sonoridade de voz “rascante” (PICCOLO, 2006, p. 93)

⁶⁶ Ensaio TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk>

Infelizmente, como a bibliografia que trata desse assunto no contexto da canção popular brasileira é ainda incipiente, não temos como suprir a necessidade de maiores esclarecimentos sobre a prática do que poderia ser considerado um *scat singing* brasileiro – ou o “sacundim”. Porém, alguns relatos nos mostram certas situações em que a silabação vocal está tão vinculada à música brasileira que seria difícil não considerá-la uma técnica totalmente independente de influências jazzísticas, assim como observado nas culturas indiana e africana. A frase do sambista Bagulé, que inicia este subitem, nos revela que o batuque vocal é um hábito recorrente entre os sambistas e mestres de escola de samba, e, nitidamente, imita os sons dos instrumentos de percussão, possibilitando que as frases sejam passadas aos ritmistas⁶⁷. Em seu estudo sobre a bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde, da cidade de São Paulo, Mestrinel afirma:

a transmissão de conhecimento musical se dá oralmente, através do ensino prático, marcado pela observação e repetição dos padrões musicais de cada instrumento. É comum a transmissão oral de conhecimento entre gerações de uma mesma família: filhos, sobrinhos e netos de antigos integrantes da bateria dão continuidade ao desenvolvimento musical da bateria da Nenê, colaborando para a manutenção das características musicais deste agrupamento. (MESTRINEL, 2009, p. 154)

O mesmo autor relata a existência dessa ferramenta na bateria “Alcalina”, grupo de percussão formado por universitários de diversas áreas, que atua na Unicamp. O recurso que ele denomina “solfejo das batidas e levadas (‘cantar a bateria’)” é utilizado pelos integrantes mais experientes como estratégia para ensinar os mais novos. Executado através de vocalizações silábicas que remetem aos sons dos instrumentos, o canto é utilizado antes mesmo dos ritmistas os tocarem e tem a função de fazer com que os ritmos sejam internalizados:

Antes de tocar nos instrumentos, o ato de solfejar o que vai ser executado é uma boa ferramenta. O ritmista ‘canta’ a batida, até que consiga compreendê-la e memorizá-la. Utiliza-se onomatopéias que remetem à sonoridade do instrumento em questão. Por exemplo no ganzá, um tipo de chocalho com platinelas metálicas: *tchiqui tchiqui tchiqui tchiqui*; nos surdos, com sua divisão de vozes: *tum tim*; na caixa: *taticaracatá*, e assim por diante. (MESTRINEL, 2015, p. 9)

⁶⁷ Para uma melhor exemplificação, sugerimos a audição da demonstração do próprio Bagulé no vídeo (00’45” e 01’58”).

Verificamos, a partir desta informação, que a imitação vocal dos instrumentos não somente é um recurso utilizado entre os componentes da bateria para transmissão de conhecimento, como tem importância vital para a perpetuação da identidade da escola de samba. Para que esse conhecimento seja levado adiante da maneira mais fiel possível, é necessário que o ritmista tenha uma profunda familiaridade com a sonoridade daquela bateria, bem como uma habilidade técnica eficaz para poder reproduzi-la vocalmente.

Em seu método de ensino de percussão voltado aos ritmos brasileiros, Ari Colares reforça, a cada sessão, a necessidade de se cantar as levadas dos principais instrumentos, sugerindo também os tipos de sílabas que podem ser usadas. Assim, “telecoteco” é utilizado para o tamborim, “tx kx tx kx” para ganzás, “tatatu” ou “taetatu” para o atabaque mais agudo, denominado “lé”, etc. A figura abaixo representa a grade para um exercício de bateria de escola de samba e mostra como as figuras rítmicas devem ser cantadas:

FIGURA 1 - Exercício para introdução às batucadas de escola de samba.

Fonte: (COLARES, 2011, p. 146)

Segundo o músico e autor do método, as onomatopeias estão relacionadas à manulação⁶⁸ do instrumento e por isso a prática vocal ajuda na

⁶⁸ O termo “manulação” é utilizado pelo autor se referindo à ordem com os toques das mãos (ou baquetas) – direita ou esquerda no instrumento. Equivale ao termo “ditação” utilizado para instrumentos que são tocados

coordenação motora, além de proporcionar o aprendizado do ritmo de maneira mais eficiente:

A estratégia de cantar o ritmo antes de tocá-lo no instrumento tem como objetivo a apreensão da levada de maneira mais rápida e dinâmica, com o uso de um recurso natural, a voz, que ajuda a vencer as dificuldades técnicas do instrumento. (COLARES, 2011, p. 76)

O método direciona os exercícios de maneira que o canto das onomatopeias esteja sempre sincronizado com um balanço corporal de modo que, mais que aprendidos no instrumento, estes ritmos sejam incorporados pelo aluno, pois, segundo o autor “à memória do som soma-se uma memória corporal”. (COLARES, 2011, p. 98).

Tanto nesses exemplos que se referem à música brasileira, quanto nas músicas indiana e africana, é possível observar que a prática musical da silabação está muito vinculada ao ensino de um universo rítmico característico das culturas mencionadas. Porém, observamos nos estudos mencionados acima, que a transmissão oral parece estar, aos poucos, se estabelecendo como um método eficaz de ensino de música brasileira, ganhando espaço em universidades e escolas de música. Em todos os casos, dadas as precedências culturais dessas vocalizações, nos parece improvável que haja nelas alguma relação próxima ao *scat singing* norte-americano, a não ser pelo fato de serem técnicas de reproduzir sons através de combinações silábicas.

Portanto, além das questões rítmicas, é preciso considerar também questões sonoras referentes ao idioma, pois a escolha das sílabas estará vinculada ao repertório fonético do emissor. Isso quer dizer que a onomatopeia será construída principalmente a partir de sílabas existentes em sua própria língua, o que, além de facilitar o processo de execução do *scat*, resulta numa sonoridade familiar. Assim, “ziriguidum”, “sacundim” ou “telecoteco” são onomatopeias que podem, por sua construção silábica, serem confundidas com uma palavra do vocabulário português do Brasil.

Ao mesmo tempo em que pretendemos descrever os recursos vocais utilizados por Filó Machado em seu *scat singing*, procuramos verificar se há nele elementos estilísticos que nos remetam ao “sacundim”, ou seja, se podemos identificar em suas vocalizações procedimentos que não se enquadram na condição

de *scat singing* norte-americano e que nos permitam classificá-lo como um recurso construído a partir das referências estéticas e sonoras presentes na música popular brasileira.

3. Metodologia

3.1. Estruturas Cognitivas de Improvisação

A característica psicológica essencial da improvisação musical, seja ela no jazz moderno, na música clássica, da Índia, da África ou de qualquer outro tipo, é que os próprios músicos não têm um acesso consciente aos processos que sublinham sua produção musical (JOHNSON – LAIRD, 1991, apud COOK, 2007, p. 10).

Na estruturação metodológica do presente trabalho, nos deparamos com diversos autores que tratam a questão da improvisação em música sob um viés da psicologia e das neurociências, de um modo amplo. Além do trabalho de Johnson-Laird, mencionado no início deste item, encontramos também um estudo sobre os processos cognitivos da improvisação musical no qual os autores, Kenny e Gellrich, (2002, p. 129) também mencionam a existência de um estado de inconsciência do músico no processo improvisacional. Além disso, os autores sustentam que o instante de seu melhor desempenho seria justamente marcado por este desprendimento momentâneo, o que, segundo eles, impede que os músicos possam, posteriormente, revelar o que estavam pensando durante este período de maior fluidez musical. É por esta razão que as entrevistas com estes músicos não constituem um método eficiente para se obter este tipo de informação e este é um fator que dificulta a compreensão dos processos cognitivos que envolvem a criação musical espontânea.

Estes autores relatam, porém, que um dos maiores desafios para os músicos no ato de improvisação é o de atender simultaneamente às demandas motora e musical, que incluem a execução de harmonia, melodia, forma, expressão musical, ritmo e coordenação motora das mãos, dentre outras coisas e, apesar da dificuldade de se obter informações consistentes, Johnson – Laird (1988, apud KENNY & GELLRICH, 2002) relata que alguns entrevistados afirmam monitorar apenas um destes aspectos por vez.

Esta informação nos leva a crer que o músico opta conscientemente por um destes aspectos enquanto outros são conduzidos de forma inconsciente. Isso requer do músico segurança e habilidade para poder manter o foco no ponto desejado sem necessitar dispensar muita atenção aos outros aspectos musicais, realizando-os de modo mais mecânico. Estes estudos guiam nosso olhar para os

improvisos de Filó e refletirão nas conclusões da análise musical apresentada. A partir da transcrição levantaremos intenções interpretativas que se destaquem durante os improvisos, partindo do princípio de que o músico está sempre desenvolvendo uma ideia principal a cada improviso ou a cada trecho dele.

Nossas análises também levam em conta o pressuposto de que há diversos fatores que podem contribuir e influenciar os processos criativos de um músico durante seus improvisos, sendo que alguns deles perpassam a linha do conhecimento puramente musical e envolvem aspectos psicológicos, emocionais e aprendizados de habilidades diversas, tais como proatividade e habilidade para resolução de problemas. Somado a isso, espera-se na música popular que estes aspectos se desenvolvam de maneira *sui generis*, possibilitando ao cantor ou instrumentista transparecer sua individualidade. Quanto a isso, Sagawa relata:

o desafio do processo de aprendizagem de um instrumentista popular reside em encontrar estratégias de prática que contribuam na síntese de uma maneira particular de interpretar articulando as diversas referências musicais que ele, deliberada ou intuitivamente, adquire. (SAGAWA, 2015, p. 27).

Portanto, enquanto diversas tarefas cognitivas são exigidas em tempo real durante o processo de improvisação – como codificação perceptual, distribuição de atenção, interpretação do acontecimento, tomada de decisão, previsão da reação do outro, armazenamento de memória, correção de erro, controle de movimento, etc. (PRESSING, 1998, p. 51) – é importante cumprir todas estas tarefas com personalidade e de uma forma que seja possível comunicar algo ou cativar o ouvinte. O autor mencionado indica que o processo cognitivo desta prática musical se desenvolve através do armazenamento de informações adquiridas ao longo da vida musical, as quais se transformam em ferramentas que têm como função auxiliar o músico nos processos criativos. Estas informações resultam de um estudo musical deliberado, que se processa através da escuta, mas se moldam também a partir de um conhecimento implícito, adquirido sem instrução formal, representado pela cultura em que nos inserimos.

Estudos sobre a música africana, por exemplo, revelam como esta arte está globalmente atrelada à cultura de diversas comunidades, uma vez que não se dissociam de sua vida social e religiosa. Esta ligação entre a arte e o cotidiano dessa população proporciona um desenvolvimento musical que pode se manifestar através

de uma vivência ativa – tocando, cantando ou dançando – ou de forma passiva, escutando e participando da festa. Oliveira Pinto (1999/2000/2001, p. 88), referindo-se a diversas manifestações populares de traços africanos afirma que:

(...) são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental ‘música’. (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 88).

Assim, transpomos essa realidade para o nosso trabalho, entendendo que nossa receptividade e a maneira de entender determinados fenômenos musicais estão de acordo com aquilo que nos habituamos a ouvir – forma, cadências, escalas, etc – mas também com aquilo que vivenciamos em nossa cultura. Partindo do princípio de que as ferramentas citadas por Pressing são adquiridas por meio do estudo formal e da vivência cultural do músico, utilizaremos os conceitos de Referentes (*referents*) e Base de Conhecimento (*knowledge base*), (PRESSING, 1998, p. 52 – 54), apresentadas pelo autor. Este trabalho não pretende aprofundar questões psicológicas, mas sim utilizar os termos abordados para analisar o comportamento vocal de Filó Machado, relacionando-o à sua biografia, bem como às informações de que dispomos sobre seu conhecimento musical e predileções estilísticas, que inevitavelmente influirão em sua interpretação.

3.1.1. Referentes

Segundo Pressing (1998, apud COOK, 2007, p. 11) o Referente pode ser definido como “um guia subjacente e específico de uma obra ou um esquema utilizado pelo músico para facilitar a geração do comportamento improvisado”. Os Referentes são um conjunto de estruturas cognitivas perceptuais e de limitações emocionais que servem como guias para a improvisação do músico: são as regras que delimitam os recursos que podem ou não ser utilizados de acordo com a música. Ainda, para o autor, estas referências teóricas, tais como forma, harmonia e melodia – exemplos citados por ele como Referentes do *Jazz* – estariam disponíveis bem antes da performance, uma vez que constituem informações previamente

adquiridas em função de estudos e ensaios (PRESSING, 1998, p. 52). A partir deles o músico estrutura seu improviso e aciona os materiais pertinentes para o processo de criação.

Os Referentes se relacionam especialmente com o conhecimento e virtuosidades adquiridos ao longo da experiência musical, através de estudos direcionados e com objetivos específicos. Assim, referências teóricas como o conceito de forma, harmonia, fórmula de compasso, estruturas rítmicas, escalas, etc. são requisitadas em função dessas delimitações. Ademais, podemos considerar que as habilidades motoras também se desenvolvem com a prática musical, seja ela vocal ou instrumental. A coordenação motora e os movimentos podem ser partes integrantes desses Referentes, já que são imprescindíveis na execução musical de qualquer natureza. A posição de Gerling e Souza (2000) acerca da relação entre o corpo e a performance musical é relatada por Pederiva (2005) em um estudo que reflete sobre a importância do corpo no processo de aprendizagem musical:

O corpo está intimamente ligado com o todo da resposta musical, perceptiva, motora e afetiva, não sendo somente um organismo que recebe a informação sensorial, nem apenas um mecanismo executor da ação. O corpo deve ser reconhecido como possuidor de um papel central na performance musical. (PEDERIVA, 2005, p. 27)

Estudos relacionados ao aprendizado motor mostram que o desenvolvimento desta habilidade contribui para ampliar o repertório de movimentos individuais, como afirma Barbanti (2005) sobre o desenvolvimento motor no esporte: “quanto maior o repertório motor, maior a capacidade de aprender e executar outros padrões de movimento”.

Desse modo, levando em conta as observações destes autores, inferimos que o resultado musical será mais fluido quanto mais internalizados os movimentos estiverem, pois menor esforço será demandado para sua execução. Além disso, quanto mais possibilidades motoras o músico apresentar, maior será seu leque de escolhas para que ele possa desenvolver seu improviso da melhor forma.

Consideramos que estas estruturas cognitivas, os Referentes, se solidificam através de estudos direcionados por um professor em um conservatório ou faculdade de música, mas também por meio de estudos individuais, através de pesquisa em livros didáticos ou de experimentações – inventando modos de tocar e cantar ou simplesmente imitando outros músicos – o que consiste no aprendizado

autodidata. Outra fonte importante através da qual os Referentes se desenvolvem é a experiência profissional, proveniente de apresentações musicais e ensaios. Coker (1990, p. 12) defende a importância da performance ao vivo para o desenvolvimento prático do músico. De acordo com este autor, apesar de não ser possível praticar exercícios técnicos específicos durante a performance, ela também pode ser considerada parte do estudo musical, o que, em sua opinião se justifica por ser este um momento de contato com o instrumento por um longo período. Além disso, a interação com outros músicos exige maior atenção a uma série de aspectos que, no estudo individual, são deixados de lado, como a troca de ideias, entonações e timbres. Portanto, a performance é o momento em que o músico testa seu conhecimento em tempo real e à frente de uma plateia.

Se os Referentes são armazenados pelo músico através de práticas diárias, rotinas de estudo, ensaios e apresentações, pode-se inferir que este material será proporcional à soma destas experiências. Durante a improvisação este conhecimento será extraído, conforme a demanda musical. Pressing justifica a importância dos Referentes afirmando que o armazenamento destas informações evita que o músico sobrecarregue sua atenção na tentativa de criar algo novo. Assim, ao utilizar um material já conhecido e previamente testado, resta ao músico apenas a manipulação deste material em função do contexto em que a improvisação se insere. Isso implica em uma maior facilidade em realizar as tarefas pertinentes, mas também pode refletir numa predisposição do músico a utilizar os recursos que estão mais bem assimilados. A partir dessa ideia, consideramos a possibilidade de identificar também nos improvisos de Filó Machado, padrões que se repitam, adaptados ao contexto de cada música ou estilo musical.

Kuzmich e Bash (1990, p. 45-47) ao analisar as interpretações da música “Cherokee”, pelo saxofonista Charlie Parker, revelam a existência de oito motivos melódicos utilizados pelo músico que aparecem na maioria de suas gravações. Os autores observam que tais motivos eram usados especialmente em shows onde havia um grande público, enquanto que em apresentações menores ou em gravações, os motivos eram menos utilizados e o músico cedia maior espaço a novas experimentações. Este fenômeno leva os pesquisadores à conclusão de que Parker dispunha de um material que lhe servia de base para momentos em que seus solos precisavam ser efetivos e que ele os utilizava como uma ferramenta de sucesso. A experiência em shows levou Parker a uma compreensão sobre a

afinidade de sua música com seu público, de modo que foi possível, ao longo de sua carreira, captar quais motivos geravam maior empatia, bem como desenvolver uma agilidade em selecioná-los em tempo real, garantindo-lhe eficácia em sua interpretação.

Não só as escolhas do material, mas também as próprias variações podem ser pré-ensaiadas, reduzindo o esforço de novos movimentos motores em função de uma lógica musical. Movimentos internalizados e previamente armazenados funcionam como um suplente no caso de uma momentânea falta de inventividade, ou como uma opção fácil em um tempo demasiado curto para uma tomada de decisão. Nesse trabalho, o esforço físico envolve a articulação, respiração, coordenação entre estes aspectos e do canto com o violão, escolhas silábicas e todo movimento relativo à produção sonora através da voz.

No caso dos Referentes serem comuns aos músicos envolvidos na performance, a comunicação entre eles se torna mais fácil, uma vez que recursos já conhecidos requerem menos atenção e esforço para serem desenvolvidos e requerem menos esforço no processo cognitivo para serem compartilhados. Assim, a interação se torna mais fluida e a probabilidade do resultado ser satisfatório para os ouvintes, maior.

A facilidade de se lidar com um material conhecido proporciona maior fluidez no que concerne à manipulação de determinados aspectos, possibilitando ao músico dar maior atenção a outros que sejam necessários, (sua postura no palco, uma interpretação mais comovente, interação com o público, etc.), ampliando, assim, a possibilidade de atingir um nível artístico mais elevado.

Pode-se dizer que os Referentes são formados por um conjunto de conhecimentos que aproxima os músicos e as interpretações musicais uns dos outros. O acionamento desses conhecimentos numa interpretação nos faz reconhecer nos músicos características que levam muitas pessoas a dar a eles rótulos como “sambistas”, “jazzistas” ou “chorões”. Podemos dizer também que são estruturas que o próprio músico pode identificar em seus improvisos, o que lhes permite analisá-los e refletir sobre eles, bem como estabelecer uma relação crítica durante o processo criativo. Porém, de acordo com Johnson – Laird:

este conhecimento explícito não é suficiente para habilitar um músico a improvisar. Por isso, há um segundo componente que é relativamente inacessível à consciência. Alguns músicos tem consciência de poucos de

seus princípios, mas ninguém tem acesso completo a eles (JOHNSON – LAIRD, 1988, p. 210).

Podemos dizer, portanto, que os Referentes têm grande valor para a improvisação de um músico, porém não são um material exclusivo para a execução dos improvisos. No processo de desenvolvimento desta prática é também utilizada uma estrutura que se forma ao longo de sua experiência musical, denominada Base de Conhecimento.

3.1.2. Base de conhecimento (*knowledge base*)

Assim como os Referentes, o desenvolvimento de uma Base de Conhecimento contribui para a melhor fluência da improvisação. Esta base está relacionada a uma memória de experiências globais, construída em longo prazo, e corresponde à capacidade de um músico experiente aplicar seu conhecimento a uma situação qualquer, bem como à sua eficiência em acessar o material relevante de maneira imediata. A eficácia ocorrerá de maneira proporcional à intimidade do músico com este material, bem como à profundidade deste conhecimento.

Pode-se entender que muitas são as formas pelas quais a Base de Conhecimento se fortalece: desde questões culturais nas quais o músico se insere ao longo de sua vida, até a sua personalidade, experiência e facilidade com resolução de problemas. Porém, para nos atermos ao campo musical, levaremos em consideração, principalmente, as questões culturais e influências musicais.

É provável que Filó Machado tenha se inspirado em alguns improvisadores para desenvolver sua própria improvisação. Através de uma primeira audição das gravações de Filó, podem ser observadas influências dos *scats* de Elza Soares, quanto à precisão de suas síncopas⁶⁹, e do cantor Caco Velho, através da exploração sonora e da escolha de sílabas utilizadas, cantores citados por Filó Machado em suas entrevistas como algumas de suas influências musicais.

Este trabalho pretende averiguar estas e outras influências e, se de fato estiverem presentes nos improvisos de Filó, trazer à tona excertos que exemplifiquem musicalmente de que maneira elas aparecem e qual sua importância

⁶⁹ Também chamada “síncope”, empregamos o termo neste trabalho para nos referir a padrões rítmicos em que há a “ligação de um tempo fraco ao forte, deslocando, assim, os acentos.” (SINZIG, 1976, p. 536).

para a construção de uma linguagem própria de improvisação, novamente sem nos esquecer da importância das apresentações ao vivo, que, para Berliner (1994, apud COOK, 2007 p.14) são aquele momento quando “os *performers* e ouvintes formam um circuito de comunicação no qual as ações de cada um afetam continuamente o outro”.

As improvisações realizadas em shows e concertos são experiências nas quais a Base de Conhecimento – bem como os Referentes – é posta em cheque em tempo real. A repetida exposição do músico a este tipo de situação ajuda no desenvolvimento de estratégias que sejam eficientes – e ao falar em eficiência estamos levando em consideração não somente aspectos musicais, como afinação, escalas e acordes ou as “notas certas”, mas também a capacidade de comunicação e a cumplicidade que o improvisador gera com seu público através de sua música. Estas estratégias não são buscadas somente através do conhecimento musical, mas também sofrem influência de questões relativas à personalidade do próprio músico, como preferências pessoais, capacidade de adaptação a situações diferentes, facilidade para resolução de problemas e predisposição para superar situações de risco.

Ainda sobre a personalidade do músico, mais especificamente sobre a musicalidade dos cantores na música popular, Piccolo revela que:

Um dos aspectos considerados fundamentais para uma boa interpretação do canto popular, segundo os professores entrevistados, é o desenvolvimento da personalidade vocal do cantor, um conjunto de características que faça com que ele seja facilmente reconhecido. (PICCOLO, 2006, p. 84).

Pode-se dizer que a Base de Conhecimento é o material que propicia o desenvolvimento desta personalidade vocal, diferenciando os cantores uns dos outros e possibilitando ao ouvinte reconhecer características vocais únicas a partir de suas interpretações. Ela está relacionada à experiência pessoal do cantor e a suas afinidades estéticas.

[...] a imitação, o treinamento e a prática buscam um objetivo que tem a ver com as nossas referências culturais e musicais. É a partir delas que buscamos as sonoridades que nos agradam e que tentamos adaptar e reproduzir. Ou seja, tentamos imitar aquilo ou aquele que achamos bom. (PICCOLO, 2003, p. 38)

A afirmação de Piccolo revela, portanto, que ao longo de sua vivência pessoal o músico coleta uma série de referências estéticas e seleciona aquela que lhe parece melhor para utilizar como base de sua própria interpretação. Essa coleção de referências estéticas pode ser considerada como parte da Base de Conhecimento.

Segundo Pressing (1998, p. 54) a Base de Conhecimento “decodifica a história das escolhas composicionais e as predileções que definem o estilo pessoal de um indivíduo”. Portanto, por meio dela podemos, por exemplo, relacionar aspectos da vida pessoal ou de um período histórico à interpretação de um cantor, ou a uma obra musical de qualquer natureza. Ela nos permite associar uma música triste a um período de luto ou de desilusão amorosa, bem como relacionar a escolha de um andamento à personalidade do músico.

3.2. Níveis da voz

No contexto musical, a produção vocal é proveniente de uma união de recursos naturais, técnicos e interpretativos de que o cantor dispõe e os quais trabalham em consonância para a construção de uma sonoridade específica em uma interpretação. Machado (2012) observa que, ao longo da história da música brasileira, desde as primeiras gravações fonográficas, os cantores manipulam estes recursos, moldando suas vozes de maneira a dar credibilidade ao discurso cantado. Para esta autora é possível identificar neles uma “inteligência técnica” (MACHADO, 2012, p. 49) que permite que a atuação vocal do cantor esteja sempre em consonância com a estética cancional que ele propõe. Esta inteligência se desenvolve a partir da experiência emotiva do intérprete, oriunda de sua própria vivência musical. Através dela, o cantor pode induzir no ouvinte certas reações emocionais, materializando-as em sua voz. Para tal, ele realiza manobras técnicas, reproduzidas a partir das possibilidades fisiológicas inerentes à sua voz.

No intuito de melhor compreender os comportamentos vocais do cantor na interpretação cancional, Machado (2007) apresenta uma proposta de classificação destes comportamentos, que resultam da observação de 3 níveis de voz, cada um deles envolvendo, respectivamente, aspectos fisiológicos, técnicos e interpretativos. Adotaremos neste trabalho as terminologias desta autora considerando o contexto cancional nos quais os improvisos de Filó Machado se

inserir: embora a música “Take 5”, adotada como a principal condutora da pesquisa, não tenha sido composta como uma canção⁷⁰, ela é aqui executada por um cantor, influenciado por uma geração de cantores-improvisadores e intérpretes deste estilo musical, o que nos leva a crer que sua concepção improvisacional tenha se criado também a partir de uma visão cancional.

A sonoridade adotada por Filó Machado em suas improvisações será observada a partir da análise do comportamento vocal do cantor nos três níveis propostos: Nível Físico, Nível Técnico e Nível Interpretativo. Para isso faremos uma explicação de cada um desses conceitos.

3.2.1. Nível Físico

O Nível Físico se refere às características naturais da voz que independem de habilidades técnicas do intérprete. Estas características englobam uma série de fatores relativos à constituição fisiológica de cada cantor e, portanto, de cada voz. Contudo, se considerarmos as mudanças fisiológicas que ocorrem ao longo da vida do ser humano, podemos dizer que este nível sofre variações com o passar do tempo. Rocha, Amaral e Hanayama afirmam que “as entonações vocais são reveladoras de estados da alma e do corpo, e quando este corpo envelhece ocorrem alterações no processo vocal, caracterizando o envelhecimento da voz, chamado de presbifonia.” (ROCHA et al, 2007, p. 248)

Não só o envelhecimento e a saúde física, mas fatores emocionais e variações hormonais são defendidos por estas autoras como condições que interferem na anatomia do sistema fonador podendo, portanto, causar alterações no que denominamos nível físico. Ademais, não podemos nos esquecer da influência da saúde do sistema respiratório, que além de ser responsável pelo armazenamento do ar que utilizamos para cantar é essencial no controle da pressão subglótica, que determinará três características acústicas fundamentais do som: altura, intensidade e timbre. (SUNDBERG, 2015, p. 81- 84). Assim, tudo o que afeta os pulmões e a estrutura que auxilia seu funcionamento pode também interferir nas condições do nível físico da voz.

⁷⁰ Existe uma letra da música, criada posteriormente à sua primeira gravação instrumental.

O nível físico compreende os conceitos de extensão, tessitura, timbre e registros vocais.

3.2.1.1. Extensão:

O que denominamos aqui como extensão vocal é o que Behlau (2001, p. 147) classifica como “extensão vocal potencial” – atualmente também denominada “extensão fonatória máxima” – e se refere a todas as notas que um indivíduo pode emitir com sua voz, da mais grave à mais aguda, sem considerar a qualidade atingida, nem o nível de esforço necessário para sua emissão. A extensão vocal é determinada basicamente pela constituição fisiológica do aparelho fonador, porém seu uso depende de condições emocionais, ambientais, psicológicas, educacionais e patológicas nas quais o indivíduo se encontra.

3.2.1.2. Tessitura

Cruz, Gana & Hanayama (2004, p. 424) sugerem que “O termo tessitura vocal corresponde ao número de notas da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade vocal, onde se encontra a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, conseqüentemente, a maior expressividade.” Behlau (2001, p. 147), por sua vez, afirma que “A tessitura da voz cantada inclui todos os sons que apresentam qualidade vocal, balanceada, emitidos com facilidade e de sonoridade agradável ao ouvinte”. Assim, podemos notar que a definição do termo “tessitura vocal” é um tanto controverso na literatura. Expressões qualitativas como “melhor sonoridade”, “maior expressividade” e “sonoridade agradável” evocam interpretações sob o prisma da estética e adentram questões referentes a juízo de valor, tornando o conceito dúbio. Portanto, extraímos destes conceitos aquilo que parece estar de comum acordo entre estas e outras definições, adotando neste trabalho o termo “tessitura” em referência às notas executadas pelo cantor de maneira natural, sem aparente esforço vocal.

3.2.1.3. Registros Vocais.

Sundberg (2015, p. 82) relata a carência na atual literatura de uma boa definição para este conceito e aponta que a definição mais utilizada considera o registro vocal como um fator que delimita uma região em que as frequências soam e parecem ser produzidas de maneira semelhante. Ele destaca a definição de Hollien (1974, apud SUNDBERG 2015, p. 82) que considera o registro vocal como um “evento totalmente laríngeo”, cuja definição “deve ter por base evidências perceptivas, acústicas, fisiológicas e aerodinâmicas”. Machado (2012, p. 50) considera os registros vocais como ajustes musculares de que o cantor necessita para que seu aparelho vocal reproduza as diferentes alturas de uma melodia, sendo classificados de acordo com as sonoridades produzidas. Behlau, que afirma que o termo deriva dos instrumentos musicais, diz que:

Em relação à voz humana, o registro refere-se aos diversos modos de emitir os sons da tessitura. Assim, as frequências de um registro apresentam qualidade vocal quase idêntica, com mesma base fisiológica, perceptivo-auditiva e acústica, ou seja, sons de um mesmo registro apresentam um caráter uniforme de emissão que permite distingui-los de sons de outros registros. (BEHLAU, 2001, p. 107).

Há muitas divergências na literatura quanto às terminologias dos registros, bem como à sua divisão em relação a vozes masculinas e femininas: muitos autores consideram apenas dois registros no primeiro caso e três no segundo e a discussão se baseia também em questões da fisiologia da voz em ambos os sexos. Sundberg afirma que

Infelizmente, a terminologia utilizada para designar os registros da voz é ainda bastante caótica, o que em grande medida reflete a falta de dados concretos a respeito do tema. De fato, muitos desses dados ainda não estão disponíveis; a ciência da voz ainda não alcançou um entendimento completo dos mecanismos que determinam a função glótica e suas relações com os diferentes registros vocais. (SUNDBERG, 2015, p. 82).

Porém, não nos cabe aqui o aprofundamento nessas discussões, visto que nossa pesquisa se pauta na sonoridade produzida. Mesmo as nomenclaturas mais recentes da literatura específica podem ter outras denominações em outros trabalhos. Portanto, adotaremos aqui as classificações utilizadas por Machado

(2012), também utilizadas por Behlau (2001), que consideram os registros a partir, principalmente, da percepção auditiva.

- Registro basal: É o registro de frequência mais baixa, que recebe também os nomes *fry* (frito) ou “pulsátil” graças à crepitação, ou pulsos de vibração que se pode ouvir a partir de sua emissão.
- Registro modal: É o maior dos registros e aquele que utilizamos com maior frequência, pois abrange a tessitura de nossa fala e do canto. Está dividido em registro de peito, misto e cabeça ou, respectivamente, registros modais grave, médio e agudo. É frequente a ocorrência de quebras de notas no registro misto, o que, segundo Behlau (2001, p. 108) “pode ser mascarado com o treino”.
- Registro elevado: também denominado “registro leve”, é pouco usual na fala e se refere às frequências mais agudas que podemos emitir. Divide-se em falsete e flauta. No primeiro, os ajustes musculares se configuram proporcionando um som leve e airado, graças a uma abertura estabelecida entre as pregas vocais; com relação ao segundo sub-registro, de ocorrência mais rara, Behlau afirma que, embora a configuração glótica ainda não seja bem definida, é possível observar que a laringe “passa a funcionar como um apito, gerando sons semelhantes a silvos de pássaros, com produção praticamente passiva, como o ar sonorizado ao passar por uma fresta numa janela.” (BEHLAU, 2001, p. 108).

3.2.1.4. Timbre

Trata-se das características acústicas de um som que nos permite diferenciá-los e que, no caso da voz, é determinado em grande parte pela característica da fonte glótica. Atualmente, usa-se o termo “qualidade vocal” para designar o timbre, quando se refere exclusivamente à voz. Para Machado

O timbre é, por excelência, o componente da identidade, aquilo que nos faz reconhecer a fonte sonora e que pode produzir, em cada um, a sensação de

conforto pelo reconhecimento ou de desconforto pela impossibilidade de identificação da fonte sonora (MACHADO, 2012, p. 51).

Sabemos que existem, ao longo da vida, mudanças naturais no timbre de um indivíduo, proporcionadas por alterações hormonais e de estrutura corporal. Por isso pode-se dizer que o timbre não é estático e que um cantor possui vários timbres diferentes, embora, segundo Behlau (2001, p. 92) exista “sempre um padrão básico de emissão que o identifica” e que segundo a autora seria “o índice mais completo dos atributos de emissão de um indivíduo”.

3.2.2. Nível técnico

Este nível se refere à emissão vocal, a forma como o cantor projetará sua voz para a obtenção da sonoridade desejada. Para isso ele utiliza as regiões das cavidades ressoadoras da cabeça (nariz, boca, laringe ou orofaringe) e a escolha de cada uma delas resulta na maior ou menor presença de harmônicos agudos ou graves. Machado (2007, p. 58) propõe quatro emissões básicas utilizadas no canto. Tratam-se de denominações proprioceptivas, ou seja, as nomenclaturas que se baseiam nas sensações corporais produzidas no momento da emissão vocal. São elas:

- Frontal: emissão que utiliza os seios da face, produzindo um timbre metálico, acentuada conforme a pressão da coluna de ar no trato vocal.
- Nasal: emissão que produz uma sonoridade com pouco brilho e pouca clareza sonora. Sua projeção tem foco na cavidade nasal
- Posterior: refere-se à projeção palatal e seu uso dos espaços internos da boca, produzindo um aumento no corpo sonoro.
- Coberta: para definir este termo a autora cita o trabalho das fonoaudiólogas Pinho e Marçal (2001), segundo as quais a cobertura

seria uma projeção com a laringe baixa, o aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento dos músculos da faringe. Pacheco, Marçal e Pinho (2004), explicam que “o termo cobertura deriva de movimentos fisiológicos que envolvem adaptações posturais realizadas pela epiglote na emissão das diferentes vogais”. Segundo estas autoras, esta técnica, cuja origem remonta ao *Bel Canto*, é utilizada para minimizar os efeitos sonoros de quebra, produzidos pelas mudanças de registro.

3.2.3. Nível Interpretativo

Já nos referimos anteriormente a uma “inteligência técnica”, mencionada por Machado, que se relaciona à manipulação da técnica vocal por um cantor, no intuito de produzir efeitos sonoros específicos. É importante ressaltar que acreditamos que tais efeitos sejam manipulados em função de uma intenção interpretativa, e não contrário. Assim, a partir do sentido emocional ou musical que quer vincular a sua interpretação, o cantor aciona os recursos técnicos e fisiológicos que lhe servirão para este fim, propiciando o som desejado. Por esta razão, o nível interpretativo será o principal condutor das análises dos *scats* de Filó Machado.

Acreditamos que o leque de possibilidades destes recursos evoluirá à medida que o intérprete se permitir explorá-los. Portanto, um cantor mais experiente e ousado terá mais mecanismos para se expressar musicalmente, ampliando o caminho que precede seu limite sonoro vocal. Ao mesmo tempo, é possível que se encontre, num mesmo intérprete, fases em que há maior ou menor exploração destes mecanismos, dependendo tanto da intenção do intérprete quanto de sua vivência artística.

Para analisar o nível interpretativo levamos em conta três aspectos: articulação rítmica, timbre manipulado e gesto interpretativo.

3.2.3.1. Articulação Rítmica

A articulação rítmica está relacionada ao andamento escolhido pelo cantor em sua interpretação e na conseqüente construção do fraseado cancional. Machado

(2012, p. 59) observa em suas análises sobre o canto popular brasileiro uma profunda relação entre a escolha de andamento e a expressão dos estados fóricos – euforia ou disforia – conceitos apresentados por Barros (2002, p.24), como uma categorização da semiótica greimasiana sobre a maneira como o ser vivo se sente e se relaciona com o ambiente em que vive. Assim, quanto maior sua conformidade com o mundo em que vive, maior a euforia, enquanto o contrário proporciona a disforia. “A euforia define-se, assim, como uma tensão decrescente e um relaxamento crescente; a disforia, como aumento de tensão e diminuição de relaxamento.” (BARROS, 2002, p.26).

Transpondo o conceito semiótico para a canção, relacionamos a euforia a andamentos mais rápidos e a disforia a andamentos mais lentos; o relaxamento ao sentimento de alegria e a tensão à tristeza. A velocidade do pulso influencia diretamente na maneira de pronunciar as sílabas e palavras de modo que, ao enfatizar ou amenizar os ataques consonantais, encurtando ou prolongando a duração das vogais, o cantor influenciará significativamente na recepção dos estados fóricos pelo ouvinte, como sugere Sagawa:

A articulação rítmica se relaciona ainda com o andamento (velocidade da pulsação) da interpretação. Em nível intenso, a escolha por um andamento acelerado ou desacelerado, respectivamente, favorece a diminuição ou o aumento dos prolongamentos vocálicos em termos absolutos, atuando diretamente sobre a recepção dos estados fóricos (disforia e euforia). Ao mesmo tempo, essa mesma escolha de andamento afasta (expansão) ou aproxima (concentração) as ocorrências de ataques consonantais, o que igualmente pode ser usado pelo intérprete para condicionar a recepção dos estados fóricos. (SAGAWA, 2015, p.47)

Cavarero (2011, p. 80-81) relata a postura de Platão que, em *Sofista*⁷¹, considera as vogais um elo que perpassa todas as letras e exerce um importante papel na constituição da palavra. “Sem uma delas é impossível que as outras se combinem uma a uma”⁷². Esta informação nos induz a crer que o modo como as vogais são pronunciadas afeta diretamente a compreensão da palavra e que, portanto, o andamento exerce notável influência sobre ela dentro da canção.

⁷¹ Platão. *Sofista*, 253a.

⁷² Idem

Ao trabalhar com *scats*, porém, não lidamos diretamente com a palavra, mas com silabações que, ao serem emitidas pelo cantor, proporcionam ao ouvinte impressões acústicas específicas, as quais podem sugerir interpretações distintas. Embora a articulação rítmica seja uma ação local, é possível enxergá-la como integrante de um aspecto mais amplo da interpretação, uma vez que constitui parte da palavra, esta última construindo a significação da frase inserida na canção. Neste trabalho, consideramos a sílaba como parte dos *scats* que constituirão a frase musical e a articulação rítmica como um recurso que influirá no resultado interpretativo, estabelecendo um vínculo entre o intérprete e o ouvinte ao proporcionar sensações como as mencionadas acima.

Acreditamos, ainda, que a articulação rítmica nos ajudará a aproximar os *scats* de Filó Machado a uma linguagem musical, ou a gêneros musicais distintos. Através deles, buscaremos verificar a existência de elos de sua interpretação com a composição ou com suas influências musicais. Partindo não somente das questões de andamento, mas também das escolhas silábicas, pretendemos identificar se os *scats* de Filó, executados em uma música norte-americana, sofrem interferência da música brasileira e se é possível dizer que ele cria uma linguagem de improvisação vocal brasileira.

3.2.3.2. Timbre Manipulado

Como observamos anteriormente, é possível que os cantores manipulem seus timbres, dando-lhes características diferentes, proporcionadas por diversos ajustes musculares e configurações glóticas, bem como pelo uso dos registros e variações de emissão a partir do uso da técnica vocal. Assim, o cantor pode variar as propriedades acústicas de sua voz, dependendo da intenção interpretativa que se quer dar.

Alguns termos que definem os tipos de timbre podem ser encontrados em Behlau (2001, p. 93-96). A autora traz uma série de nomenclaturas para os diferentes “tipos de voz”, explicando-os sonora e fisiologicamente. Piccolo (2006) apresenta, através de excertos do cancionário brasileiro, exemplos sonoros de timbres vocais específicos, bem como nomes que os classificam, de acordo com a percepção auditiva. Machado (2007, p. 54 - 55), utiliza os termos “voz clara” e “voz escura” para vozes que ressoam mais os harmônicos agudos e graves,

respectivamente, e “voz aberta” e “voz fechada”, em referência ao equilíbrio da ressonância na produção vocal.

Veremos nas análises das interpretações de Filó Machado de que maneira estas variações ocorrem em sua voz e elucidaremos os termos à medida que necessitarmos utilizá-los. Porém, o intuito deste trabalho não é fornecer classificações definitivas para os timbres vocais de Filó Machado e, sim, mostrar suas alterações, comparando-os ao longo da interpretação dos *scats* do cantor.

3.2.3.3. Gesto Interpretativo

De acordo com Machado (2012, p. 53) “o gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição” e está relacionado ao equilíbrio dos componentes melódicos e linguísticos, proporcionado pela manipulação intencional de sua emissão, timbre, entoação e articulação rítmica.

Cavarero (2011, p. 19), em referência ao conto “Um rei à escuta”, de Ítalo Calvino, faz uma abordagem da voz cantada como “puro elemento vocálico, em detrimento ao semântico”. Neste conto, um rei, solitário em seu trono e seu ato de reinar, é atraído pelo canto de uma mulher desconhecida e para ele invisível. Cavarero se refere àquela voz cantada como “gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som, revelando-se como *único*.”. Enquanto as vozes do castelo são meticulosas e refletem a frieza do reino, a voz da misteriosa cantora chega aos ouvidos do rei, resignificando sua própria existência: através dela ele se desconecta do mundo apático em que se insere, cujos protocolos não permitem a expressão de sentimentos íntimos, e se conecta a um universo esquecido, de prazeres e emoções, onde há uma vivacidade que o ofício de rei não o permitia explorar. A autora ressalta a ausência da palavra neste canto, a qual, segundo ela, não tem importância neste momento de involuntária conquista. Assim, a voz é entendida como detentora de uma significação não-verbal e tem o poder de tocar o ouvinte sem depender de significado lexical.

Esta visão de Cavarero nos apoia em nossas análises, uma vez que não lidamos com palavras de nosso vocabulário, mas com combinações silábicas não lexicais. Acreditamos que o gesto interpretativo de Filó Machado significa musicalmente, proporcionando ao ouvinte sensações que podem induzir a uma compreensão específica e que esta indução é intencional por parte do intérprete.

3.3. Fonética do português

Em primeiro lugar, a voz da voz. A voz que canta dentro da voz que fala. (TATIT, 2002, p. 15).

Conforme vimos anteriormente, independentemente de suas origens ou da intencionalidade interpretativa que carrega, todo *scat singing* é o resultado sonoro de uma produção vocal que, por sua vez, é elaborada através de combinações silábicas. Ao executar um *scat* o cantor opta por determinados sons para produzir o efeito desejado, os quais serão buscados em seu repertório fonético – um acervo particular de sons adquiridos ao longo da vida através da fala. A partir da informação de Rocco (2012), de que a produção de uma única sílaba exigirá do falante uma coordenação motora para movimentar de 8 a 10 partes do corpo e aproximadamente 70 músculos, podemos inferir que a escolha destes sons também levará em consideração a maior facilidade para produzi-los. Principalmente durante uma improvisação, em que há uma série de elementos musicais envolvidos e um tempo determinado, a eficiência do *scat* será maior à medida que dependerá da rapidez e precisão dessa escolha. Portanto, para construir suas silabações é provável que o cantor dê prioridade às sonoridades que lhe soem mais familiar, relacionadas especialmente à sua língua materna.

Dentro deste leque de sonoridades específicas de sua língua, suas escolhas também serão feitas de acordo com sua intenção interpretativa. No intuito de melhor compreender esta relação, faremos uso da fonética para esclarecer as características de cada um destes segmentos sonoros que compõem seu *scat singing*.

A fonética é uma “ciência que apresenta os métodos para a descrição, classificação e transcrição dos sons da fala, principalmente aqueles sons utilizados na linguagem humana.” (SILVA, 2012, p. 23) Estes sons são, segundo Martins (1998, p. 79), classificados como vogais ou consoantes. Em qualquer língua, a produção da fala resulta da combinação destes dois fragmentos sonoros, formando as sílabas que, por sua vez, são combinadas para compor as palavras. A denominação de um som da fala como vogal ou consoante é determinada por um fator principal, que é a passagem de ar pelas cavidades supraglotais⁷³:

⁷³ Que está localizada na região acima das pregas vocais.

Entenderemos por **segmento consonantal** um som que seja produzido com algum tipo de obstrução nas cavidades supraglotais de maneira que haja obstrução total ou parcial da passagem da corrente de ar podendo ou não haver fricção. Por outro lado, na produção de um **segmento vocálico** a passagem de corrente de ar não é interrompida na linha central e portanto não há obstrução ou fricção. (SILVA, 2015, p. 26).

Entre as vogais e as consoantes há sons produzidos na fala que não se definem precisamente como um ou outro, pois constituem um processo de transição de um som para outro, provocado pelo movimento contínuo e gradual dos lábios e da boca. Estes sons são denominados semivogais ou *glides* e ocorrem nas vogais sem proeminência acentual (átonas) em ditongos⁷⁴.

No intuito de melhor analisar a silabação utilizada por Filó Machado em seu *scat singing* utilizaremos, ao longo deste trabalho, algumas classificações fonéticas dos sons da língua portuguesa. Apresentaremos os principais sons utilizados por ele na interpretação de “Take Five”, tendo como referência Cagliari (2007) e Silva (2012), os quais se baseiam no Alfabeto Fonético Internacional (IPA)⁷⁵, o mais divulgado na literatura dessa área. Faremos uma breve descrição destes fonemas visando o esclarecimento do leitor com relação aos termos que serão utilizados ao longo deste trabalho.

É importante ter em mente que mesmo “os linguistas não chegaram ainda a um acordo no sentido de usar um único sistema fonético de transcrição dos sons da fala.” (CAGLIARI, 2007, p. 129). Portanto, não sendo nosso objetivo transcrever com exata precisão esses fonemas e sim fornecer uma ideia aproximada de suas sonoridades no contexto musical, não nos ateremos a detalhes que possam dar margem a discussões mais pertinentes aos especialistas da área linguística.

Além disso, precisamos nos ater ao fato de que a análise da sonoridade silábica também passa por um processo interpretativo do ouvinte. Segundo Cagliari, para segmentar a fala em sílabas, este ouvinte passaria por um tipo de sensação denominada “empatia fonética”. Isso significa que a maneira como o ouvinte fala pode interferir na maneira como ele ouve, o que envolve, além dos sons de seu idioma, sonoridades pertencentes a seu próprio sotaque.

Nesse caso, o ouvinte extrai dos elementos da fala transmitidos acusticamente certos índices suficientes para que possa reconstruir e

⁷⁴ Alguns exemplos de *glides* são: [i] em país e [u] em Moscou.

⁷⁵ *Internacional Phonetic Alphabet*. A tabela com os símbolos fonéticos, bem como o som de cada um deles estão disponíveis em <http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/>

reconhecer o programa que foi necessário para a produção do que ouve, e assim o ouvinte pode, de certo modo, sentir na fala que ouve, a produção das sílabas do enunciado. (CAGLIARI, 2007, p. 110)

As transcrições fonéticas são comumente feitas entre colchetes [], mas optamos por não utilizá-los na partitura. Por serem muito distintos de nossa escrita, preferimos não inserir os símbolos fonéticos na transcrição dos *scats*, restringindo seu uso para o momento das análises, quando necessário. Acreditamos que desta maneira proporcionaremos maior fluidez na leitura e, por conseguinte, um melhor entendimento da sonoridade da silabação transcrita. Evitaremos, assim, que a fonética tire o foco de nosso objeto principal, que é o *scat singing*.

3.3.1. Vogais

Como explicitado anteriormente, o que distingue as vogais das consoantes é a ausência de obstrução da passagem de ar para sua produção. O trato vocal estará posicionado de maneira a evitar fricções, possibilitando um fluxo de ar ininterrupto. A movimentação do aparelho fonatório durante a produção vocálica acontece de modo a sempre proporcionar ao menos uma fresta para a livre saída do som. Isso gera uma qualidade acústica específica, que influencia a maneira como estes segmentos sonoros participam na formação das sílabas.

As vogais se distinguem entre si graças a três aspectos principais, relacionados à posição da língua (altura e adiantamento) e movimentação dos lábios. Utilizaremos as descrições apresentadas por Silva (2012, p. 66-71) para apontar estas características.

3.3.1.1. Altura da língua

Este parâmetro está relacionado à altura da língua dentro da boca, podendo ser, na descrição da língua portuguesa, alta, baixa, média-alta ou média-baixa.

3.3.1.2. Anterioridade / posterioridade da língua

Trata-se da maneira como, horizontalmente, a língua se posiciona dentro

da boca, movimentando-se para frente (aproximando-se aos dentes incisivos) ou para trás (como se estivesse encolhendo o corpo, aproximando-se do véu palatino).

Neste sentido, a língua pode assumir as posições anterior, central ou posterior.

3.3.1.3. Arredondamento dos lábios

Trata-se da maneira como os lábios se posicionam no momento da produção vocálica, mantendo-se mais arredondados ou mais estendidos. Lembramos que para produzir vogais os lábios apresentarão sempre algum grau de abertura.

3.3.1.4. Articulações secundárias

Silva (2012, p. 70-72) apresenta algumas articulações secundárias referentes à produção vocálica. Duas delas serão pertinentes a nosso trabalho: a nasalização e o desvozeamento.

- **Nasalização:** ocorre quando o fluxo de ar é expelido pelas narinas, graças à passagem pela cavidade nasal. Utilizaremos um til [~] acima das vogais com esta característica.
- **Desvozeamento:** ocorre quando a vogal é emitida sem a vibração das cordas vocais e sua sonoridade é definida graças ao ruído proporcionado pela passagem do ar na boca. Podemos comparar a característica acústica da vogal desvozeada a de um sussurro. Neste trabalho essa vogal será seguida da letra h. Assim, [ah] representa a vogal [a] emitida com a propriedade do desvozeamento.

Tabela 1 – classificação das vogais quanto ao arredondamento dos lábios, altura e anterioridade/ posterioridade da língua.

Vogais						
	Anterior		Central		Posterior	
	Arredondada	Não arredondada	Arredondada	Não arredondada	Arredondada	Não arredondada
Alta	i				u	
Média-alta	e ⁷⁶				o	
Média-baixa	ɛ				ɔ	
Baixa			a			

3.3.2. Consoantes

Para considerar consonantal um som da fala, é preciso que haja algum tipo de obstrução da passagem de ar no momento de sua produção. Esta obstrução pode ser total ou parcial e resulta, principalmente, do movimento articulatório dos lábios, língua e músculos da glote. As consoantes são classificadas de acordo com os seguintes critérios: modo de articulação, lugar de articulação, vozeamento e nasalidade/oralidade.⁷⁷

3.3.2.1. Vozeamento

Assim como as vogais, as consoantes podem ser vozeadas (sonoras) ou desvozeadas (surdas). Segundo Sundberg os sons surdos e sonoros são produzidos graças aos movimentos de abdução e adução da glote. O autor define estes movimentos, respectivamente, como “o afastamento das pregas vocais com a consequente abertura da glote [...] e o movimento contrário, de aproximação das pregas vocais e fechamento da glote.” (SUNDBERG, 2015, p. 27). O movimento de abdução produz sons desvozeados, enquanto os sons vozeados resultam da vibração das pregas vocais, estimulada pelo movimento de adução. Porém, enquanto esta propriedade não interfere na distinção dos sons das vogais, aqui o

⁷⁶ O símbolo [e] representa o som fechado desta vogal, como em ipê e [ɛ] o som aberto, como em pé. Da mesma forma, [o] e [ɔ] representam, respectivamente os sons fechado e aberto desta vogal, como em avô e avó. Exemplos retirados de Silva (2012, p.70).

⁷⁷ SILVA, et al. (2008)

vozeamento pode exercer um papel fundamental para distinguir certos sons da língua portuguesa. Consoantes como [p] e [b] têm quase todas as características em comum, mas são individualizadas estritamente quanto a este parâmetro.

3.3.2.2. Lugar de articulação

Relaciona-se à anatomia da produção consonantal. O aparelho fonador se movimenta em diversos pontos, produzindo uma característica sonora específica. A denominação de cada uma destas consoantes será proveniente do lugar em que esta articulação é realizada. Assim, elas podem ser classificadas como bilabial, labiodental, dental, alveolar, palatoalveolar, palatal, velar, uvular e glotal.

3.3.2.3. Modo de articulação

Apresentamos aqui a classificação consonantal pelo modo de articulação proposto por Silva (2017, p. 33-34). Os exemplos apresentados foram retirados de Cagliari (2007, p. 35-44), sendo que a letra em negrito corresponde ao som consonantal ao qual nos referimos.

- Oclusivas:

Um som é oclusivo quando ocorre um bloqueio completo à corrente de ar. Esse bloqueio pode ocorrer ao nível das cordas vocais com o fechamento da glote, ou na boca, estando o véu palatino tapando o acesso às cavidades nasais. (CAGLIARI, 2007, p. 35).

Elas podem ser bilabiais (**p**ato, **b**ato) dentais (**t**ato, **d**ato) ou velares (**c**ato, **g**ato).

Tabela 2 – Classificação das consoantes oclusivas quanto ao lugar de articulação e vozeamento.

Consoantes Oclusivas		
Símbolo	Lugar de articulação Vozeamento – desvozeamento	Exemplo
p	Bilabial desvozeada	pata
b	Bilabial vozeada	bala
t	Alveolar desvozeada	tapa
d	Alveolar vozeada	data
k	Velar desvozeada	kapa
g	Velar vozeada	gata

- Fricativas: São produzidas através de um estreitamento entre dois articuladores. A sonoridade dessas consoantes possui um ruído proporcionado pela fricção do ar passando pelo trato vocal. Podem ser labiodentais (**faca**, **vaca**), alveolares, (**caça**, **casa**) palatoalveolares (**chá**, **já**), velares, uvulares e glotais. Estas três últimas, que podem ocorrer nas versões surdas e sonoras, se referem a diferentes maneiras de produzir o som representado pela letra R antes de vogais, o que dependerá de fatores culturais (sotaque), além de sofrer a influência dos sons próximos. Nesses casos, o mais relevante será entender que se trata de uma consoante fricativa e se necessárias explicações mais detalhadas sobre o lugar de articulação, faremos em situações pontuais.

Tabela 3 – Classificação das consoantes fricativas quanto ao lugar de articulação e vozeamento.

Consoantes Fricativas		
Símbolo	Lugar de articulação Vozeamento – desvozeamento	Exemplo
f	Labiodental desvozeada	faca
v	Labiodental vozeada	vaca
s	Alveolar desvozeada	caça
z	Alveolar vozeada	casa
ʃ	Palatoalveolar desvozeada	chá
ʒ	Palatoalveolar	já
R 78	Velar/uvular/glotal vozeada ou desvozeada	rato

⁷⁸ Como dito anteriormente, modo de articulação e vozeamento não são fatores que distinguem as consoantes

- **Africadas:** Ocorrem pela sequência de uma oclusiva e uma fricativa, ambas com o mesmo lugar de articulação. No português brasileiro este som é mais comumente encontrado antes das vogais [i]: **tia** (som de **t** + som de **x**) **dia** (som de **d** + som de **j**). No alfabeto fonético são representados, respectivamente por [tʃ] e [dʃ].

- **Nasais:** Assim como acontece com as vogais, as consoantes nasais são produzidas quando há passagem de ar pelas cavidades nasais. No português elas podem ser bilabiais (**somo**), velares (**banco**), dentais (**sono**) ou palatais (**sonho**)

- **Lateral:** Ocorre quando há algum tipo de obstrução central que faz com que o ar escape pelas laterais da boca. Em português temos dois tipos de consoantes laterais: dentais (**mala**) ou palatais (**malha**), representados respectivamente por [l] e [ʎ].

- **Vibrantes:** Sons produzidos a partir de batidas rápidas da ponta da língua contra os alvéolos dos dentes incisivos. É o caso do R rolado, utilizado por muitos narradores de futebol, quando querem enfatizar este som.

- **Tepe:** Trata-se de uma única batida da ponta da língua nos alvéolos (**caro, forte**⁷⁹). Utilizaremos **r** para representá-lo.

- **Retroflexas:** No português, produz o som do R “caipira” e é também comum em alguns dialetos do inglês norte-americano. Acontece devido à retratação da parte frontal da língua. Ex: **porta**.

Na língua portuguesa, para a produção de consoantes oclusivas, africadas e fricativas (labiodentais, alveolares e palatoalveolares), o vozeamento é um elemento de distinção de sonoridades, podendo interferir no sentido da palavra (é o caso de **dia** x **tia**). Já no caso de fricativas velares, uvulares e glotais, ainda que seja possível produzi-las de maneira sonora ou surda, este não será um fator que

enquanto sua função não língua. Portanto utilizaremos o R maiúsculo que englobará as suas diferentes produções.

⁷⁹ Este segundo exemplo acontece no sotaque paulistano.

interferirá na compreensão da palavra.

3.4. Forma

A partir do século XX, houve uma mudança significativa no processo de composição na música europeia. Enquanto nos séculos anteriores o sistema harmônico tonal era o cerne da elaboração de uma obra, os compositores modernos viraram seus ouvidos para outros aspectos musicais, até então não explorados, dentro do campo sonoro. Assim, mais do que a harmonia e sua relação com a melodia, a música passou a explorar o mundo dos sons, enfatizando texturas e timbres, elementos que passariam a primeiro plano na estrutura composicional e se tornariam grandes responsáveis pelo estabelecimento da forma musical. (SEGRETO, 2010, p. 43).

Nesta nova fase, em contraposição aos recursos sistematizados de que dispunham no âmbito da harmonia tonal, os compositores do século XX criaram um novo paradigma composicional. Isso abriu um leque de possibilidades e experimentações, além de dar um novo significado à obra musical que passa, a partir daí, a se comunicar com o ouvinte de maneira diferente.

Não somente a novidade da inserção de diferentes sons, mas também a maneira como eles eram dispostos e organizados na peça, geravam texturas distintas. O desenvolvimento da peça se dava a partir da manipulação dessas texturas, em função do resultado sonoro desejado, o que podia ser alcançado através da inclusão ou exclusão de novos elementos, das variações de dinâmica, do trabalho sobre as durações, da exploração de timbres distintos de instrumentos musicais ou objetos, que passavam a exercer a mesma função de um instrumento musical tradicional, dentre outros recursos.

As metáforas “textura” e “cor” aparecem na literatura como uma tentativa de materializar sensorialmente o produto resultante deste processo. Zuben (2005, p. 29), utiliza a expressão “cores tímbricas características” para se referir à técnica de montagem de blocos sonoros na obra de Claude Debussy e o compositor Willy Corrêa de Oliveira (apud ULBANERE, 2005, p. 13 – anexo 1), sobre o conceito de “acontecimento musical” afirma que “pode acontecer uma malha polifônica em que nenhuma voz seja a principal, mas todas elas tenham uma relação intrínseca, sem que haja uma hierarquia de escuta, mas apenas uma textura”. Os conceitos de

blocos sonoros e acontecimentos musicais serão utilizados neste trabalho e é a partir deles que será segmentado nosso objeto de análise, com vistas a uma compreensão profunda dos procedimentos adotados e resultados obtidos.

3.4.1. Acontecimento musical

O termo “acontecimento musical” é utilizado por Corrêa de Oliveira (apud ULBANERE, 2005) como referência aos novos elementos estruturais que passam a incorporar a composição da música europeia do século XX. Esse novo procedimento composicional rompe com a linearidade discursiva presente na música dos dois séculos anteriores, em que “um elemento motivico inicial era delineado e desenvolvido de maneira contínua ao longo de toda a peça” (SEGRETO, 2010, p. 44). O acontecimento musical é um evento sonoro que pode ter naturezas distintas e que caracteriza um determinado fragmento musical, criando uma atmosfera particular para um momento da composição. Podemos considerar muitos elementos um acontecimento musical: uma melodia, uma sobreposição de acordes, uma sequência rítmica, uma escolha timbrística ou de tessitura, o uso de uma instrumentação particular ou uma combinação de vários elementos que proporcionem uma textura.

A polifonia da música europeia do século XX tem como peça fundamental a sobreposição desses acontecimentos musicais, segundo Corrêa de Oliveira. Referindo-se a esta simultaneidade, o compositor considera estes acontecimentos elementos independentes que possuem “uma natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se, e de se desenvolver no tempo. Mas, desenvolvem-se sobre o mesmo eixo.” (ULBANERE, 2005, p. 13 – anexo 1). Levando em conta as diferentes naturezas e a independência dos acontecimentos musicais, Corrêa de Oliveira os diferencia do contraponto, em que as partes coexistem a partir de uma “subserviência”.

O trabalho de Ulbanere relata como o compositor e professor Willy Corrêa de Oliveira expressa sua maneira de enxergar a música europeia a partir do conceito de acontecimentos musicais. Em uma das aulas, analisando o Estudo op. 25 n.º 7 de Chopin, o professor contempla os acontecimentos presentes na composição a partir de aspectos como densidade, curva melódica, tessitura, mobilidade, tipo de pulsação, etc. Desta maneira, considera os três primeiros compassos da peça uma

exposição gradual de três acontecimentos musicais distintos, sendo o primeiro deles uma melodia, executada na região mais grave do piano; o segundo um acompanhamento que ocorre numa região média e o terceiro uma outra melodia, que explora uma região mais aguda do instrumento. O resultado sonoro é uma simultaneidade de acontecimentos que constitui a composição polifônica. Muito embora ainda estejamos falando de uma composição do século XIX, este é um exemplo de como a compreensão de uma peça pode se basear nas diferentes sonoridades (origem harmônica ou rítmica, densidade, curva melódica, etc.) e como sua análise pode ser fundamentada a partir desses princípios.

Ainda, seguindo o raciocínio de Corrêa de Oliveira, muito embora os acontecimentos musicais sejam elementos independentes em sua origem, é necessário que haja uma comunicação entre eles dentro de uma composição. Desta forma, pensando em uma estrutura musical baseada na forma ABA, o compositor e professor sustenta que:

B serve para se falar bem A, portanto B tem que ter uma relação com A. B não pode ser qualquer coisa atada a qualquer A. Assim, é fundamental que um B tenha em A a sua origem: que, diante de um B, nunca se perca as prerrogativas de um A. Mas, para que um B seja B, é necessário que B estabeleça um contraste básico com A. Tem de ser contraste e, ao mesmo tempo, ter sua origem em A. (CORREA de OLIVEIRA apud ULBANERE, 2005, p. 18 – anexo 1).

Portanto, transpondo esse pensamento para nosso trabalho, consideramos acontecimento musical os elementos que aparecem na gravação de “Take Five” que nos permitem distinguir as diferentes intencionalidades interpretativas de Filó Machado na execução musical. Assim como enfatizado por Corrêa de Oliveira, estas partes devem ser contrastantes entre si. Estes contrastes acontecem graças à manifestação de diferentes acontecimentos musicais que gera o que chamaremos de “blocos sonoros”.

3.4.2. Blocos sonoros

Enquanto o acontecimento musical se refere a um procedimento musical específico, os blocos sonoros dizem respeito à maneira como esses acontecimentos estão dispostos em uma composição. Zuben (2005) apresenta o conceito de blocos sonoros como um elemento organizador da composição musical do século XX. Em

seu capítulo dedicado à forma, o autor define o termo “montagem” na música como “uma técnica de organização formal por justaposição de estruturas, muito embora a disposição de uma montagem sonora possa se dar também por sobreposição”. O autor sugere que estas montagens constituem a disposição, lado a lado, de eventos musicais que criam “uma sucessão de blocos de planos sonoros distintos.” (ZUBEN, 2005, p. 25).

O que delimita o bloco sonoro é a combinação de acontecimentos musicais que proporciona ao ouvinte a percepção de uma textura. A interferência, ou a simples mudança desses acontecimentos gera uma nova textura e, portanto, um novo bloco sonoro se forma. Ao contrário do que ocorria na música dos séculos XVIII e XIX, esse procedimento composicional baseado na manipulação sonora suscita ao ouvinte uma forma de compreensão centrada na não-linearidade da obra, uma vez que não há continuidade, e sim, ruptura sonora de um bloco para outro. O som, portanto, passa a ser valorizado enquanto tal; a predominante funcionalidade harmônica dá espaço a um novo pensamento composicional, baseado nas diferentes qualidades sonoras. A partir daí é que a composição se estrutura, como afirma Segreto:

O trabalho com as propriedades do som como as frequências, intensidades e durações torna-se mais complexo. Além disso, coloca-se o problema não apenas da formação do objeto sonoro em si, mas também a questão da combinação eficiente entre cada um deles numa forma que organize realmente as ideias da peça. (SEGRETO, 2010, p. 45).

Este tipo de estruturação pode ser observado, segundo o autor, em obras como a “Sagração da Primavera” (Igor Stravinsky) e as peças dos livros I e II dos “Prelúdios” para piano, de Claude Debussy. A peça “Farben” (Arnold Schoenberg) também é mencionada por ele como uma referência estética em que a exploração de timbres, propiciada pelas alterações instrumentais, tem um papel funcional na composição. Por conseguinte, a constante variação instrumental é responsável por prender a atenção do ouvinte, direcionando-o a este aspecto sonoro.

Na música popular, esta nova concepção sonora, baseada na exploração dos timbres e nos contrastes entre eles, é observada no *free jazz*, movimento iniciado no final dos anos 1950 nos Estados Unidos e que teve como grande expoente o saxofonista John Coltrane, cujo álbum de 1965, *Ascension*, rompe com toda a estrutura sonora estabelecida até então. O sistema tonal, a linearidade

discursiva das melodias, a forma e o conceito de sonoridade deixam de ser prioridade em um novo pensamento composicional que tem como protagonistas as texturas proporcionadas pelas combinações instrumentais e pela exploração das possibilidades individuais de cada instrumento. A partir daí a música norte-americana toma um novo rumo e sua perspectiva sonora avança a fronteira da tradição, acolhendo para si os rumores do mundo externo. Assim, o que antes seria considerado ruído, passa a ser incorporado na música atual, como observa Pressing:

O choro de animais, o rangido de máquinas, o sussurro de elementos naturais, o assobio dos harmônicos evocados e o tom de uma linda balada de *jazz* eram agora igualmente possíveis. Novas digitações podiam evocar estruturas harmônicas exuberantes e inesperadas em uma única nota. Qual a necessidade de uma linha melódica se uma única nota era realmente um acorde com movimento interno. (PRESSING, 2002, p. 3)⁸⁰

A expansão dessa nova concepção sonora foi impulsionada também na década de 1960 através da emergente gravação multipistas e o recurso do *overdubbing*⁸¹. Esta nova tecnologia proporcionou uma condição musical que permitiu a Taruskin (2010 apud MOLINA, 2014, p. 20) considerar “colagens” – e não mais canções – a produção de 1967 do grupo inglês *The Beatles*, o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. A noção da estrutura musical baseada na exploração timbrística se revela na própria fala de um dos integrantes do grupo, Paul McCartney, o qual, segundo Chanan (1995 apud MOLINA, 2014, p. 21), teria dito que trabalhava em novos sons – ao invés de novas canções – naquele momento.

De fato, a tecnologia e as novas sonoridades caminhavam, intencionalmente, juntas o que afetou a gravação de músicas como “Strawberry fields forever” (John Lennon & Paul McCartney). Segundo Galenson (2007:14) depois do grupo gravar duas diferentes versões da canção, John Lennon, em dúvida sobre qual delas escolher, teria pedido ao produtor musical que as juntasse. Mesmo estando as versões em diferentes tonalidades e tempos, a manipulação das pistas possibilitou aos engenheiros de som obter o resultado sugerido pelo compositor.

Desta forma, os músicos

⁸⁰ The cries of animals, the screechings of machines, the susurrations of the natural elements, the conversational twitterings of evoked harmonics, and the gorgeous jazz ballad tone, were now all equally possible. Novel fingerings were able to evoke luxuriant and unanticipated harmonic structures in a single note. What need for a melodic line when the single note was really a chord with internal movement (...)? (PRESSING, 2002, p. 3).

⁸¹ Processo de gravação de diferentes canais sem apagar os já gravados. (MOLINA, 2014, p. 21)

começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no instante das primeiras ações composicionais. (MOLINA, 2014, p. 21).

Assim, as experimentações do *free jazz* e a utilização de recursos tecnológicos no universo da música pop ampliaram o leque de possibilidades sonoras no campo composicional, o que afetou também as manifestações interpretativas.

No Brasil, o campo da experimentação sonora pode ser observado já na década de 1950 quando João Gilberto, apropriando-se do recurso de amplificação proporcionado pelo microfone, aproxima a entonação de seu canto à fala, trazendo um caráter intimista para a música brasileira e dando início ao que viria a ser chamado de bossa nova. Na década de 1960, a influência sonora do rock se expressa através da Jovem Guarda, movimento que traria

transformações significativas não só no canto, mas nas composições e na instrumentação, mostrando certa irreverência como traço básico da juventude dos anos 1960, mas sem esconder suas boas relações com a ideologia do consumo já totalmente implantada nos Estados Unidos. (MACHADO, 2012, p. 28-29).

Segundo a autora é Roberto Carlos, principal representante deste movimento, um dos precursores do uso da estridência vocal como recurso interpretativo. Posteriormente este elemento seria explorado em seu limite pela cantora Gal Costa no Tropicalismo, principalmente em seus discos produzidos no final dos anos 1960 e início dos 1970. Este movimento tem como principal produto representativo o disco-manifesto *Panis et Circenses*, que sob influência da produção musical dos Beatles, utilizou a manipulação tecnológica como recurso de significação. Além disso, a inserção de elementos da música internacional, como a guitarra elétrica e sons eletrônicos, em gêneros da música popular brasileira, proporcionou uma nova estética sonora à música vigente.

A obra de Milton Nascimento, especialmente na década de 1970, também abre passagem para as novas sonoridades. É no disco *Milton*, de 1970, que, segundo a pesquisadora Thais Nunes, ouve-se pela primeira vez “um som vocal ruidoso, utilizado como recurso interpretativo, que parece misturar o registro basal com o modal, na canção ‘Amigo, amiga’” (NUNES, 2015, p. 35). A autora relata uma

série de inovações sonoras do cantor e compositor mineiro, envolvendo a voz e a instrumentação, tais como ornamentações melódicas, dobras da voz com instrumentos ou com sua própria voz em *overdubbing*, ambientação vocal de profundidade proporcionada pelo uso de *reverb*, a respiração como recurso de expressividade, além de diversas variações entoacionais e timbrísticas.

Posteriormente, na década de 1980, novas possibilidades sonoras ganham espaço através de compositores e intérpretes da cidade de São Paulo que, na busca de uma nova maneira de se expressar, reinventam o referencial estético-vocal. Os artistas do que seria denominado “Vanguarda Paulista” se valem de novos padrões timbrísticos e melódicos, referenciais estéticos que foram, segundo Machado:

levado a extremos quer pela estridência da fala e a busca de novas vocalidades que explorassem a expressão dos sentidos através dos sons musicais quer pelo seu coloquialismo, numa busca da execução musical que privilegiasse a entoação através da compreensão da relação música/texto, fixando, inclusive, um novo padrão de afinação baseado nessa referência. (MACHADO, 2007, p. 40).

Desta maneira, é aberto o campo para uma nova entoação do canto, mais coloquial e enfático em relação ao seu papel textual, o que afrouxa os laços com os padrões de afinação das escalas temperadas. Músicos como Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Arrigo Barnabé, Língua de Trapo e Premeditando o Breque “criativamente sobrepuseram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com o rock, reggae, elementos de humor e música experimental” (STROUD, 2010, p. 89) e o lançamento, em setembro de 1980, do Lp *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, propiciou à música brasileira, a entrada do atonalismo livre e do dodecafonismo, elementos da chamada música de vanguarda.

É importante ressaltar que esta nova estética teve como expoentes alunos da USP⁸², como Luis Tatit e o próprio Arrigo Barnabé, que frequentou o curso de música dessa universidade, em que o compositor Willy Correa de Oliveira lecionava, sendo, segundo Cavazotti (2000, p. 6), seu aluno no ano de 1975.

Apresentamos aqui uma sucinta contextualização histórico-musical para que tenhamos em mente o ambiente sonoro em que nosso objeto de análise foi concebido, quer ele tenha sido tocado ou não por essas ocorrências musicais.

⁸² Universidade de São Paulo.

Alguns dos movimentos e músicos acima foram citados por Filó Machado como influências diretas no seu modo de pensar musical. Outros, embora não mencionados, podem ter sido colaboradores indiretos. Tendo em vista que nossa análise se baseará na fragmentação do fonograma através da observação de blocos sonoros, é imprescindível que saibamos identificar as referências estéticas que podem ter interferido no processo criativo de Filó Machado e, portanto, influenciado na estruturação sonora de sua obra.

4. Análise de “Take Five”

4.1. A música de Paul Desmond

“Take Five” é uma composição do gênero *jazz* do saxofonista norte-americano Paul Desmond. Seu primeiro registro data do ano de 1959, como a terceira faixa do álbum instrumental *Time Out*, do grupo *Dave Brubeck Quartet*, o qual Desmond integrava junto aos músicos Eugene Wright (contrabaixo) e Joe Morello (bateria), além do pianista Dave Brubeck. O álbum foi marcado pela experimentação rítmica, através de músicas que apresentam fórmulas de compasso até então pouco usuais no *jazz*, como “Blue Rondo à la Turk”, em 9/8 e “Take Five”, elaborada em 5/4. De acordo com Kernfeld (1950, p. 329) “Take Five” foi a primeira peça instrumental do gênero a ter um milhão de cópias vendidas.

Em 1961 a música ganha um registro vocal no álbum *Take Five Live*, da cantora norte-americana Carmen McRae, em que ela é acompanhada pelo mesmo quarteto, porém com Gene Wright no contrabaixo. O disco apresenta doze canções, a maioria delas composta por Dave Brubeck com letras de sua esposa Iola Brubeck, inclusive a de “Take Five”.⁸³ A letra é um diálogo em que uma pessoa pede a seu interlocutor para que tome cinco minutos de seu tempo para lhe dar atenção:

Você não vai parar e ficar um tempinho comigo?
Fique só cinco minutos
Pare o seu dia corrido e fique um tempo
para ver que eu estou vivo⁸⁴

Em 1962, surge um novo registro cantado, dessa vez na língua sueca, de autoria de Beppe Wolgers e com interpretação da cantora Monica Zetterlund.

Lançada primeiramente como uma composição para formação instrumental (piano, saxofone, contrabaixo e bateria) e fórmula de compasso 5/4, ao longo dos anos “Take Five” foi interpretada também em outras linguagens e formações distintas, tendo recebido versões em 4/4 nos gêneros *reggae*, com a da *New York Ska Jazz Ensemble* e *latin jazz* com o percussionista Tito Puente em seu

⁸³ Carmen McRae explica em seu álbum *Upside Down – Carmen McRae Live at the Montreux Jazz Festival*, que a letra surgiu a partir de um pedido da própria cantora a Paul Desmond.

⁸⁴ “*Won't you stop and take a little time out with me? Just take five. Stop your busy day and take the time out to see I'm alive.*” Trecho da letra de Iola Brubeck para a música “Take Five” (Paul Desmond). A letra completa se encontra anexada a este trabalho.

disco *Tito Puente & His Jazz Ensemble Mambo Diablo*. “Take Five” se tornou um dos maiores sucessos de Paul Desmond e foi interpretada por diversos instrumentistas e cantores por todo o mundo, como o pianista dominicano Michel Camilo, o guitarrista norte-americano George Benson, os cantores Al Jarreau, Andy Williams e Johnny Mathis (EUA), Myrtil Micheller (Hungria), Maria João (Portugal), dentre outros.

A plataforma digital *Youtube* apresenta gravações e apresentações de “Take Five” em shows por solistas de diversos instrumentos, além de arranjos para orquestra e pequenos grupos instrumentais. Também foram encontradas versões para coros – profissionais, universitários e escolares – além de versões *a capella*⁸⁵ de grupos vocais. Dentre as versões cantadas foram poucas aquelas nas quais os cantores optaram por expor a melodia sem a inserção da letra, utilizando apenas o *scat singing*. Além de Filó Machado, apenas a versão da cantora e pianista brasileira Eliane Elias. As outras interpretações vocais observadas utilizaram a letra de Lola Desmond ou, como no caso da cantora Monica Zetterlund, uma letra específica em sueco.

Nas versões instrumentais observadas são muitos os instrumentos que fazem o papel de solistas: saxofone (soprano, alto e tenor), clarinete, flauta transversal, fagote, trompete, gaita, piano, acordeon, guitarra, ukelele, harpa, baixo elétrico, baixo acústico, violão, violino, violoncelo, vibrafone, marimba, xilofone, além de instrumentos tradicionais de culturas orientais como a cítara (Sachal Studios Orchestra – Índia) e shakuhachi (Minoru Muraoka – Japão). Quanto aos instrumentistas observados encontram-se desde músicos experientes, de carreira internacional, até jovens estudantes, o que nos revela que a grande popularidade de “Take Five” não está relacionada somente à escuta em rádios, discos e plataformas digitais, mas também é oriunda do ensino do jazz, integrando o material de estudo selecionado por professores de universidades e conservatórios. Desta maneira, podemos dizer que “Take Five” contribui para a formação de muitos cantores e instrumentistas, constituindo, desde cedo, parte do repertório desses músicos.

A popularidade de “Take Five”, porém, não se limita ao universo musical. A versão de Dave Brubeck pode ser ouvida no cinema, compondo a trilha sonora dos filmes *Mighty Aphrodite* (1995) e *Constantine* (2005) e é encontrada também em espetáculos de grupos de dança. No sapateado, integra esta arte ao universo

⁸⁵ Música cantada sem acompanhamento instrumental.

musical do jazz, quando o dançarino recebe um *chorus* de improvisação, atuando como um instrumento de percussão dentro da música.⁸⁶ No esporte, “Take Five” também já subiu ao pódio, em dezembro de 1996, quando a famosa dupla de patinadores britânicos Torvill & Dean a utilizou como trilha sonora para uma de suas performances no campeonato mundial de patins no gelo. Na ocasião, os atletas conquistaram o primeiro lugar.

4.2. “Take Five” com Filó Machado

A versão de Filó Machado de “Take Five” apresenta-se como a décima faixa de seu cd *Cantando um samba*, gravado em 1999, e indicado ao Grammy 2000, na categoria *Latin Jazz*. A interpretação é realizada pelo próprio Filó, voz e guitarra, em um andamento de aproximadamente 240 bpm⁸⁷ – muito mais rápida, portanto, que a versão original de *Dave Brubeck Quartet*, executada em aproximadamente 172 bpm. Segundo o músico, a guitarra foi gravada antes e, posteriormente, a voz. Essa informação sugere que para cantar ele teve um estudo prévio, mesmo que por pouco tempo, principalmente na parte da improvisação, em que há uma variação muito grande de acordes.

Além do andamento acelerado, Filó explora uma multiplicidade de recursos vocais no decorrer de sua interpretação, valendo-se sempre da liberdade expressiva proporcionada pela condição de ser, ao mesmo tempo, solista e acompanhador. Tal experimentação resulta em diferentes texturas, que aos poucos configuram uma forma específica para a música, bastante diferente daquela encontrada na versão original. Esta forma se estabelece à medida que o músico, ao inserir novos elementos interpretativos, gera novos acontecimentos musicais, que podem ser percebidos pelo ouvinte. O resultado deste processo interpretativo nos permite dividir a música em 10 blocos sonoros distintos os quais, ao mesmo tempo em que se separam por suas diferenças, também se unem através de pontes que encerram a ideia anterior e anunciam a subsequente.

Expomos aqui os blocos sonoros e pontes observados e a principal característica de cada um deles. Adiante, analisaremos estes blocos mais

⁸⁶ Pode ser observado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLQoKlG5B-0>>

⁸⁷ Batidas por minuto. Unidade de medida de andamento.

detalhadamente em subitens para, posteriormente, mostrarmos a relação que se estabelece entre essas partes. Ao final, o resultado sonoro como um todo nos permitirá compreender o processo criativo de Filó Machado na gravação de “Take Five”, bem como identificar características próprias de seu *scat singing* não somente no que diz respeito à técnica, mas também com relação à sua função interpretativa na música.

Tabela 4 – Blocos sonoros

Bloco	Duração	Característica	Ponte
1	00'02" a 00'23"	Improvisação <i>a capella</i>	Imitação de uma virada de bateria em fórmula de compasso $\frac{3}{4}$.
2	00'23" a 00'37"	<i>Scat singing</i> rítmico + acompanhamento harmônico (guitarra).	Expiração longa
3	00'37" a 01'17"	Tema ABAB + Acompanhamento harmônico	Notas longas agudas
4	01'17" a 02'25"	Improvisação iniciada pela melodia de A	Notas longas e agudas
5	02'25" a 02'48"	<i>Scat singing</i> rítmico	---
6	02'48" a 03'08"	Improvisação melódica	<i>Scat singing</i> rítmico
7	03'08" a 03'28"	Improvisação com notas longas e re-harmonização	---
8	03'28" a 03'53"	Modulação – exposição de B e improvisação	<i>Glissando</i> ⁸⁸ ascendente e descendente
9	03'54" a 04'11"	<i>Scat singing</i> prioritariamente rítmico	---
10	04'11" a 04'30"	Final: andamento lento e livre.	

⁸⁸ Articulação instrumental ou vocal em que há o deslocamento de uma nota a outra, subindo ou descendo as alturas gradualmente.

4.2.1. Bloco 1 – 00'02" a 00'23"

Aqui temos o início da interpretação musical do fonograma “Take Five”, quando Filó Machado se apresenta para o ouvinte, introduzindo-o à sua proposta interpretativa. É também o momento em que ele determina o andamento e demonstra um pouco de seu comportamento vocal, fornecendo pistas de como será a atmosfera da execução. Por exercer, ao mesmo tempo, o papel de intérprete e único acompanhante, Filó dispõe de uma liberdade que o permite improvisar sem se preocupar com o número de compassos, desenvolvendo, desta maneira, as ideias a seu gosto e pelo tempo que considerar pertinente, o que torna a forma musical irregular.

Este trecho é constituído de 17 compassos de improvisação vocal *a capella*, seguidos de uma ponte que compreende 3 compassos em 3/4 e explora principalmente os efeitos sonoros das consoantes oclusivas, variações de timbre e alturas que não definem notas, mas sugerem uma imitação de peças de bateria, como bumbo, caixa e chimbau. O andamento rápido, de aproximadamente 240 bpm⁸⁹, mostra que o cantor valoriza elementos virtuosísticos da execução e a criação de um solo *a capella*, aponta para o intuito do artista de dar à voz uma posição de destaque. A velocidade da execução também interfere na construção rítmica, que se limita ao uso de colcheias⁹⁰ – e suas pausas – e semínimas⁹¹. Por vezes, há uma antecipação proporcionada pela ligação da segunda colcheia de um tempo à primeira do tempo seguinte.

Para iniciar a gravação, Filó Machado opta pelo uso do *fade in*⁹², fato que nos permite considerar o começo da música – o que ouvimos no CD – como o registro parcial de uma obra cuja existência precede o fonograma e, portanto, o disco.

Com essa música aí eu resolvi fazer uma coisa diferente, eu falei assim, ó, ao invés de eu tocar e cantar primeiro eu vou só tocar, aí depois eu venho cantar que eu quero ficar fazendo um... quero brincar, quero ficar à vontade (...). Eu pedi na mixagem pra subir o *fade*, pra vir no *in*. Então antes de começar a faixa eu comecei a fazer primeiro tá tchikatchika dum... Então,

⁸⁹ Batidas por minuto. Unidade de medida de andamento.

⁹⁰ Figura rítmica representada graficamente por . Quando a fórmula de compasso apresenta o número 4 no campo inferior, sua duração equivale a metade de um tempo.

⁹¹ Figura rítmica representada graficamente por . Quando a fórmula de compasso apresenta o número 4 no campo inferior, sua duração equivale a um tempo inteiro.

⁹² Procedimento utilizado em gravações que manipula a intensidade sonora, aumentando-a gradualmente.

isso daí, a gente pode fazer isso aí fazendo o seguinte, você põe uma guitarra e fala assim, eu vou fazer dezesseis compassos com essa guitarra, tum déquitum deca tum... aí você pode esconder essa guitarra e você entra em *fade in* com isso daí com esse ritmo e o ritmo vem sozinho e chega depois, aí a guitarra buum, dequitum deca... vem junto. Isso é questão também de mixar, você mixa isso aí, tal, tudo bem.⁹³

A declaração de Filó nos revela que a execução se instala em uma faixa perene do tempo e o que podemos ouvir é apenas a captação de parte dela. Além disso, fica clara a intenção de utilizar a manipulação tecnológica do som para construir a sonoridade que se deseja obter. A naturalidade com que Filó trata o assunto mostra que ele considera esse procedimento como algo corriqueiro.

Embora não tenhamos a informação de quanto tempo durou a execução precedente ao registro, podemos inferir que este início da música seja também o fruto de um processo de tentativa e erro, ou simplesmente de uma espécie de “aquecimento” ou ensaio. Assim, é possível que tenha havido experimentações para que o músico encontrasse uma maneira mais interessante de começar sua execução ou para que, gradualmente, atingisse a segurança necessária para dar início à gravação. Neste sentido, podemos dizer que a contribuição tecnológica se deu na escolha do ponto de partida do fonograma e pode ter influenciado na melhor fluidez da interpretação.

Por outro lado, podemos pensar no *fade in* como um recurso que interfere na recepção do ouvinte, exercendo papel fundamental dentro do campo interpretativo. Rodríguez (2006, p. 140-142) observa que há uma relação mútua entre intensidade sonora e a noção de distância física no processo de percepção. Segundo o autor “todo distanciamento entre fonte sonora e ouvinte é percebido pelo receptor como uma sensação de intensidade sonora”. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 141) e, ainda, “se realizarmos tratamentos progressivos de intensidade, obteremos sensação de movimento” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 142). Seguindo os princípios apresentados pelo autor, quanto maior a intensidade do som, mais próximo à fonte sonora o ouvinte se sentirá e, ao contrário, quanto menos intenso ele for, maior será a sensação de distanciamento. Assim, o *fade in* também funciona como ferramenta sinestésica: a manipulação do som, através do controle de decibéis pode gerar sensações de aproximação e distanciamento. Deste modo, ao aumentar gradualmente a intensidade no início da música, Filó Machado proporciona ao

⁹³ Entrevista de Filó Machado concedida para a autora na data de 13 de maio de 2017.

ouvinte a sensação de estar se aproximando dele, como se estivesse chegando ou subindo ao palco para sua apresentação.

É possível notar que embora haja pouca variação em relação às figuras rítmicas, as acentuações mudam a cada compasso, bem como a silabação. Porém, na maioria das vezes ouvimos o acento no quarto tempo, quando ocorrem as notas mais graves. Embora não haja alturas bem definidas, é possível distinguir as variações de grave e agudo de maneira bem clara, o que é também reforçado através da escolha das sílabas. A combinação entre os aspectos de timbre, altura e silabação apresentada nesse bloco aproxima as sonoridades do *scat singing* de Filó Machado às peças de um kit básico de bateria – bumbo, caixa (pele e aro), chimbal, prato – mais um tom grave. Esses aspectos se repetirão ao longo de toda a execução e, portanto, caracterizamos a sonoridade destes *scats* seguindo os seguintes critérios:

1. Bumbo – Notas mais graves, realizadas em registro basal. Geralmente as vogais utilizadas para constituição das sílabas são [u] e [o], seguidas de [m].

2. Tom – Notas graves, realizada em registro modal de peito ou basal, porém sempre mais agudas que o bumbo. Também costumam ser um pouco mais curtas que o bumbo. No primeiro bloco, a escolha das vogais é variada, posteriormente será utilizada preferencialmente a vogal [u].

3. Caixa – Nota média-aguda, em geral realizada com vogais mais abertas, como [a]. O registro utilizado é o modal de peito ou misto.

4. Caixa (aro) – Som agudo, normalmente da articulação de uma consoante oclusiva surda, muitas vezes sem vogal ou com a sonoridade da vogal muito difícil de ser compreendida.

5. Chimbal – Som agudo, proporcionado pelo ruído da consoante africada [tʃ]. Muitas vezes é difícil a percepção da vogal, que costuma ser surda também;

6. Prato – Som agudo, um pouco mais longo, por vezes aspirado.

Dessa maneira, a transcrição desse trecho, como de outros trechos em que não há uma melodia definida, segue o padrão de escrita para bateria, tal qual a utilizada no *software* de transcrição Finale 2014, representada a seguir:

Figura 1 – bula para transcrição rítmica.

Bula para transcrição rítmica

bumbo tom caixa - aro chimbal prato

Dando sequência à nossa análise, notamos, portanto, a preferência de Filó Machado pela vogal [u] para a execução das notas mais graves e o uso de registro basal. Através das sílabas [du], [bu], [dum], [bum] ele marca o quarto tempo dos compassos, realizando estas alturas em semínimas ou colcheias, sempre precedidas de uma consoante oclusiva – [g] ou [k] em sua maioria, ou [t], no compasso 18 – que produzem um ruído agudo. Essa combinação vocal provoca um contraste de sonoridades que evidencia a nota do quarto tempo, sempre mais grave que a anterior.

FIGURA 2 – 00'02" a 00'09" □

du gui_ zé_ g bu ba du guê_ bé_ g du ba tu ku tchi ka t k dum te ke

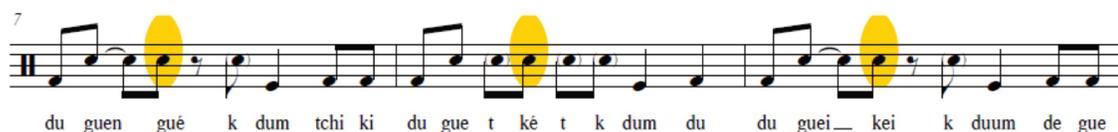
4
te kan_ ka k dum du du du gun_ ka k dum tchi ki ta ken_ ké k du gu dé gu

As exceções acontecem nos compassos 14, em que o quarto tempo é realizado com uma nota mais aguda, através da sílaba [ta] e 13, quando há o uso de [o] ao invés de [u], através da sílaba [dom]. No entanto, uma característica as sonoridades de [o] e [u] se aproximam graças ao arredondamento labial. Levando em conta o andamento da interpretação de Filó, é possível dizer que a velocidade com que o movimento articulatório é realizado pode ter dificultado a execução de [u] neste trecho.

Assim como há preferência por um tipo de vogal na realização das notas graves, Filó Machado também opta por vogais específicas para executar as mais agudas. Dessa forma, [a] e [ɛ] são utilizadas quando o músico realiza os sons mais

altos. As sílabas observadas foram [ta] e [ka], [zɛ], [gɛ], [bɛ], [kɛ], [dɛ], [tɛ] e a maioria delas ocorre na quarta colcheia do compasso. Porém, embora haja a distinção de altura, podemos notar que a produção vocal nas notas mais agudas é, muitas vezes, soprosa (quando a atenuação na adução da glote permite maior passagem de ar entre as pregas vocais) ou mesmo desvozeadas, ou seja, quando a produção sonora é consequência dos ruídos produzidos pela articulação do trato vocal (língua, dentes, palato), mas sem vibração das cordas vocais.

FIGURA 3 – 00'09" a 00'12" □



Essa exploração de timbres, que utiliza registro basal para notas graves e desvozeamento e soprosidade para notas agudas reflete a intenção do intérprete em criar uma abordagem que valorize os aspectos percussivos do canto. Ao mesmo tempo em que não identificamos uma melodia definida dentro dos padrões de afinação temperada, podemos distinguir alturas e acentuações que definem um padrão rítmico. Esse comportamento pode produzir uma empatia com o ouvinte ou mesmo despertar sua atenção para o aspecto virtuosístico do cantar. Além disso, amplia-se a possibilidade de aproximação entre intérprete e ouvinte quando é executada a melodia original, já que a marcação repetida do quarto tempo norteia o ouvinte, orientando-o dentro de uma fórmula de compasso ímpar e, portanto, de difícil compreensão. Isso contribui para uma melhor fluidez durante a audição da melodia que se iniciará posteriormente.

Assim, a exploração do *scat singing* e sua manipulação timbrística, através de padrões variados de emissão vocal, além de configurar material sonoro que amplia a potência instrumental da voz, também são ferramentas que viabilizam o estabelecimento de um vínculo entre intérprete e ouvinte, em que o primeiro envolve o segundo com sua voz e o traz para o cerne do universo de sua interpretação.

Após esses 17 compassos de improvisação *a capella*, um novo acontecimento musical, que denominamos *ponte*, finaliza este bloco. A mudança ocorre em 3 compassos cuja fórmula passa para 3/4. Além disso, Filó muda sua

silabação e a qualidade vocal, utilizando um timbre de voz rasgado⁹⁴, além de alterar o padrão rítmico através das ligaduras entre as colcheias.

FIGURA 4 - ponte 1. 00'21" a 00'23". □

18

Em9

té karl léu brlu léu de ga tchi krléu le blum t ke

Ponte Bloco 2

A mudança de 5/4 para 3/4 também é facilitada por se tratar de uma performance solista. A mesma interpretação seria realizada com maior dificuldade se Filó estivesse acompanhado por uma banda ou algum outro músico, já que conta com muitos compassos de improviso e não há uma forma prestabelecida. Observando outras performances de “Take Five”, em que ele é acompanhado por outros músicos, nota-se que mesmo havendo improviso *a capella* no início, a execução se dá de uma maneira menos ousada: não há mudança na fórmula de compasso e o tamanho da introdução é menor. Observamos esta ponderação em vídeos de apresentações ao vivo em que ele é acompanhado por seu neto, Felipe Machado⁹⁵ (8 compassos *a capella* + 8 compassos de improvisação acompanhada), no Festival Fest & Bossa 2016⁹⁶, acompanhado de banda (6 compassos de improvisação *a capella*) ou no Espaço Dodecafônico⁹⁷ (13 compassos *a capella* + 14 compassos de improvisação acompanhada). Neste último caso Filó determina o início do acompanhamento com um gesto de cabeça, recurso visual muito utilizado em apresentações ao vivo que o solista utiliza para avisar os músicos que pretende finalizar uma improvisação.

De volta à gravação que estamos analisando, observemos a ocorrência musical que denominamos *ponte*. Ela exerce o nítido papel de separar o fenômeno musical vigente daquele que o sucederá, mas ao mesmo tempo os une, colaborando para que haja uma coesão musical entre as duas partes. No último destes três

⁹⁴ Aqui denominamos “voz rasgada” a qualidade vocal cuja sonoridade ruidosa nos dá a sensação de que a voz está arranhando a garganta ou que há muco nas pregas vocais. Aproxima-se com o que PICCOLO (2006, p. 94) chama de “voz rouca” ou “voz gritada”, exemplificados nas faixas 6 e 7 do CD anexo à sua dissertação.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZ_mThdHedQ>

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FMPe_I1QOuk>

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gqLhS34D274>> em 37'45".

compassos Filó realiza, na guitarra, um *glissando* descendente que começa no primeiro tempo na nota Si e termina na fundamental do acorde de Em7 do primeiro tempo do próximo bloco – Mi. Se levamos em consideração que nos acordes do próximo bloco Filó utiliza o baixo em Si nos tempos 4 e 5 de quase todos os compassos, podemos dizer também que já há uma preparação para a harmonia que iniciará. É como se, depois de cativar o ouvinte e deixá-lo à vontade, Filó anunciasse que finalmente a música começaria.

4.2.1. Bloco 2 – 00’23” a 00’ 37”

Este bloco consiste em 11 compassos seguidos de uma pequena ponte, de 2 compassos. É o momento musical marcado pela entrada do acompanhamento harmônico da guitarra, tocada pelo próprio Filó Machado. A tonalidade da música é determinada neste momento – Mi menor, meio tom acima da gravação original. É possível que um dos motivos para essa escolha tenha sido a maior facilidade para tocar seu instrumento. Além disso, essa tonalidade possibilita explorar a sonoridade proporcionada pelas cordas soltas, como Filó faz ao realizar os baixos na 6ª corda, ao longo de sua exposição.

O primeiro acorde, que se mantém ao longo de todo este trecho, é o de Em⁹. Ele resulta de um *glissando* descendente que parte da nota Si, no compasso anterior. Há movimentação de baixo: fundamental nos três primeiros tempos do compasso e quinta justa nos dois últimos (Mi e Si). A exceção ocorre nos compassos 9 e 11 o acorde utilizado nos dois últimos tempos é o de Cm^{b6}.

Nesta parte Filó executa um *scat* cujas figuras rítmicas se repetem em colcheias. As sílabas que ele utiliza apresentam especialmente a ordem [t] [k] [tʃ] [k] apenas variando a escolha das vogais: [ta] ou [tu]; [ka], [kɛ] ou [ku] ou, às vezes, realizando apenas o som consonantal, sem articulação vocálica:

FIGURA 5 – 00'30" a 00'34" □

27

ta ka tchi ka k ta ka tchi ka ta ka tchi ka ko ta ka tchi ka

29

tu ko tchi ka t k ta ka tchi ka ta ka tchi ka t ko tu ku tè ku

Ulhôa (1999, p. 50) afirma que “o ritmo se caracteriza por descontinuidades temporais. No canto são as consoantes que vem quebrar a fluidez do discurso melódico.” Portanto, podemos considerar que a escolha das consoantes oclusivas surdas reforça a intenção rítmica do trecho, pois o aparelho fonador obstrui totalmente a passagem de ar, interrompendo, ainda que por uma fração de segundo, qualquer emissão sonora de origem vocálica. Além disso, não havendo vibração das cordas vocais, a sonoridade se restringe aos ruídos provocados pela articulação e uma posterior saída de ar.

O terceiro tempo do compasso é sempre marcado por uma pausa ou [t] na primeira colcheia e [k] ou alguma sílaba que utilize esta consoante na segunda. Como Filó é solista, a sobreposição de padrões rítmicos do *scat* só seria possível através do recurso de *overdubbing*⁹⁸. Porém, ao executar um novo fraseado percussivo repetidas vezes o ouvinte é conduzido a somar as sonoridades do primeiro e segundo blocos, o que propicia a percepção de contrapontos rítmicos:

FIGURA 6 – rítmica bloco 1: 00'02" a 00'04" □

du gui__ zé__ g bu ba du guê__ bé__ g du ba

FIGURA 7 – rítmica bloco 2 – 00'25" a 00'27" □

23

ta ka tchi ka k ta ka tchi ka ta ka tchi ka k ta ka tchi ka

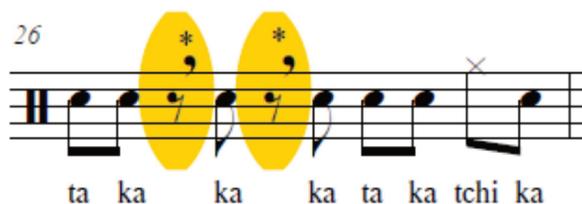
⁹⁸ Processo de gravação de diferentes canais sem apagar os já gravados. (MOLINA, 2014, p. 21).

Dessa maneira, Filó reproduz vocalmente linhas rítmicas que poderiam ser reproduzidas por diferentes instrumentos de percussão. Neste trecho já não há mais a marcação vocal do quarto tempo com uma nota grave como no bloco anterior – essa função passa a ser exercida pela guitarra, que além do quarto tempo marca também as fundamentais na primeira semínima de cada compasso. A voz se resguarda à exploração das sonoridades produzidas pela articulação e as vogais se mantêm desvozeadas, reforçando a preocupação do intérprete em se expressar de maneira mais percussiva e menos melódica, valorizando ruídos ao invés de alturas que possam definir as notas musicais.

Este é o momento em que Filó, ao introduzir o instrumento harmônico, deixa para segundo plano a improvisação vocal. As variações se restringem a uma ou outra alteração silábica e à inserção de pausas de colcheia no segundo ou terceiro tempo de alguns compassos. Entretanto, embora o grau improvisacional seja menor, o *scat* não perde sua importância, já que a voz mantém o papel percussivo através de uma rítmica que se repete. Essa marcação acompanha a guitarra, acentuando as segundas e quartas colcheias de cada compasso.

No compasso 26 observa-se o uso da respiração como recurso sonoro percussivo: ao aproveitar as primeiras colcheias do segundo e terceiro tempo para tomar fôlego, Filó expõe intencionalmente o ruído provocado por essa respiração, de modo a preencher o tempo e evitar uma pausa. Assim, onde possivelmente haveria silêncio, ouvimos a execução de colcheias que dão continuidade à sequência rítmica que vinha sendo executada, porém com uma qualidade vocal diferente:

FIGURA 8 – 00'28" a 00'30"⁹⁹ □



Prosseguindo, observamos que ao final desse bloco ouvimos uma longa e áspera expiração que começa na metade do primeiro tempo do compasso 12 e dura até o terceiro tempo do compasso 14. Trata-se do momento que denominamos

⁹⁹ É utilizada uma vírgula (,) acima da pausa para representar a respiração sonora.

ponte, que se distingue do bloco anterior pela rítmica, pelo timbre e pela silabação, como podemos ouvir a seguir:

FIGURA 9 – 00'35" a 00'38" □

32

t kâh
Ponte Ponte

Ao contrário do que acontece ao longo de todo este bloco, em que se explora a precisão rítmica de notas curtas (colcheias) e consoantes oclusivas, há, neste momento, uma nota que dura onze tempos e meio. Realizada através da vogal [a] e emitida de maneira expirada, ela provoca um ruído soproso que se contrapõe ao timbre vocal observado anteriormente, em que se ouve pouca evasão de ar. Como verificamos na FIG. 12, o uso da respiração como recurso sonoro já havia sido apresentado anteriormente. Porém, naquele primeiro momento foi utilizado o ruído da inspiração e, agora, Filó explora o ruído proporcionado pela expiração do ar.

No que diz respeito à repetição de um padrão vocal no início da música, entendemos que essa opção interpretativa pode ser justificada pelo que Sennet (2013, p. 180) considera um recurso para a construção de “um sólido alicerce para o desenvolvimento da segurança física”. Assim como supúnhamos acontecer no bloco anterior pelo uso do *fade in*, esta atitude pode representar uma busca do músico para firmar-se tecnicamente. Referindo-se à relação técnica entre os movimentos de palma de mão e dedos de um instrumentista, o autor prossegue mencionando a importância da repetição através da prática. Segundo ele:

A prática que se mostra atenta ao erro momentâneo na ponta dos dedos efetivamente contribui para aumentar a confiança: sendo capaz de fazer algo corretamente mais de uma vez, o músico já não se sente aterrorizado por aquele erro. Por outro lado, fazendo alguma coisa acontecer mais de uma vez, temos um objeto de reflexão; as variações nesse ato propiciador permitem explorar a uniformidade e a diferença; a prática deixa de ser mera repetição digital para se transformar numa narrativa; movimentos adquiridos com dificuldade ficam cada vez mais impregnados no corpo; o instrumentista avança em direção a maior habilidade. (SENNET, 2013, p. 180).

Assim, a confiança pode ser considerada uma capacidade crucial para a melhor fluidez em uma performance musical, seja em uma apresentação ao vivo, como sugere o autor, ou para realizar uma boa gravação de um fonograma. Como não há interação com outro músico, é em si mesmo que Filó se apoia para ganhar segurança. Portanto, sua execução vocal é produzida de maneira a auxiliar o processo de integração entre voz e guitarra e tocar e cantar algumas vezes uma mesma ideia musical é um procedimento que contribui para esta fluidez técnica. Ao mesmo tempo, consideramos que Filó Machado, ao optar por uma interpretação solo, pretende produzir no ouvinte a sensação de uma unificação da performance, objetivo que somente será alcançado com a plena sintonia entre a voz e seu acompanhamento instrumental.

No que diz respeito à *ponte*, observamos que ela encerra a ideia apresentada do bloco em questão, o que anuncia a entrada de um novo acontecimento musical. Ao mesmo tempo, este trecho não se distancia totalmente do bloco, uma vez que retoma um elemento já utilizado na própria interpretação, o da expiração como recurso sonoro. Assim, a *ponte* também exerce a função de manter uma unidade musical. É possível considerar também que o bloco anterior a ela funcione como prenúncio de um recurso a ser usado adiante. De qualquer maneira, o que nos parece relevante é o estabelecimento de uma ligação entre as partes do fonograma que criam um elo interpretativo, através da expressão vocal.

4.2.2. Bloco 3 – 00'37" a 01'17"

Neste bloco Filó Machado apresenta integralmente a melodia composta por Paul Desmond. Porém, ele acrescenta 8 compassos à forma musical da gravação original de Dave Brubeck Quartet – ABA – repetindo a parte B para finalizar sua exposição. Na primeira exposição do tema, a harmonia de A se mantém em Em⁹ com marcação de baixo na fundamental no primeiro tempo e 5^a justa (Si) no quarto. A rítmica da guitarra dá continuação à marcação do primeiro e quarto tempos no grave, característica da versão original, e será a base para a condução harmônica ao longo de toda a execução:

FIGURA 10 – Condução harmônica da guitarra.



Comparando a execução das partes A e B, sustentamos que o maior foco na sonoridade percussiva incide na primeira, o que se observa graças à inserção de colcheias em lugares em que, na gravação original, a melodia sustentaria uma nota mais longa. Estes contrapontos ocorrem em diversos momentos e a percussividade é acentuada ainda mais pela precisão de ataque característica das consoantes oclusivas desvozeadas e do tepe¹⁰¹:

FIGURA 12 – 00'37" a 00'45" □

Em9

34 Ta pi ti pe ta ba ie be da tum p ta p te ra ta p tchi pe

37 ta ra ta p tu pi ta ra ti bi di be di be ie be da tun da b de ra la ba du be

Já na exposição da parte B, nota-se a ocorrência de sonoridades que não interrompem a vibração das cordas vocais, como vogais e consoantes nasais e laterais. Conforme já mencionado, as oclusivas passam de surdas para sonoras.

FIGURA 13 – 00'51" a 00'56" □

Am7 D9 Bm(11) E7(#9)

47 da pa pa da lu ba da ba da pa pa da lam ba da ba

49 da pa pa da lam bi da bu di da ti bi d ba

Am7(9) Am/G F#m7(b5) B7(#9)

Desta maneira, Filó Machado cria sutis diferenças interpretativas entre as partes A e B, possibilitando que elas sejam perceptualmente apreendidas pelo ouvinte de maneiras distintas.

¹⁰¹ O conceito se encontra no capítulo 3 deste trabalho, item 3.3.2. sobre classificação fonética das consoantes.

O comportamento vocal observado na execução da melodia vai de encontro ao movimento harmônico da música. Enquanto na primeira exposição a parte A mantém uma harmonia mais estática, a parte B conta com uma maior movimentação harmônica – assim como ocorre na gravação de Brubeck – e a melodia também se movimenta mais, ampliando sua tessitura, em uma 6ª maior para a região aguda. Neste trecho é possível reconhecer a mudança de registro vocal de voz de peito para o registro médio e de cabeça na parte B. Posteriormente, na reexposição do tema, a parte A é re-harmonizada, com cadências que substituem o acorde de Mi menor para Sol maior e Si menor.

Ao ouvirmos a gravação notamos que há momentos em que Filó utiliza a colcheia de Jazz, mas isso não ocorre em toda a execução. A colcheia de Jazz, ou colcheia de Swing, é um dos fatores responsáveis pelo *Swing Feel*, típico do gênero do jazz, assim definido por Nascimento:

(...) trata-se de uma sensação rítmica que traduz uma subdivisão rítmica binária com sensação de ternária, logo, duas colcheias que dividiriam um pulso em duas partes iguais devem ter a interpretação de quiálteras irregulares de semínima e colcheia, baseadas na origem de três tercinas, sendo as duas primeiras ligadas e a última articulada (...). (NASCIMENTO, 2016, p. 21)

Sendo assim, embora não haja uma representação gráfica específica, esta estrutura tem uma maneira peculiar de ser executada, segundo Friedberg & Sundstrom (2002, p. 333) “aumentando as colcheias ímpares (colcheias do tempo) e encurtando as pares (colcheias do contratempo¹⁰²), produzindo, portanto, um padrão de tempos longo e curto”¹⁰³. Ao buscarem compreender a relação temporal entre essas colcheias, os autores afirmam não disporem de dados precisos sobre os valores de duração, mas ao mesmo tempo revelam estudos que apontam que a diferença entre as pares e as ímpares diminui à medida que o andamento da música aumenta. Isso explica a dificuldade que encontramos em distinguir os momentos que Filó Machado utiliza esse padrão rítmico, já que a execução é realizada em um andamento muito rápido. De qualquer maneira, os momentos que a sensação do *Swing feel* pode ser percebida, nota-se que a articulação vocal encurta a duração da

¹⁰² Tempo fraco da pulsação rítmica.

¹⁰³ “It is performed by lengthening the odd eighth notes (eighth notes on the beat) and by shortening the even eighth notes (eighth notes between the beat), thus producing consecutive long-short patterns.”

segunda colcheia em *stacatto*¹⁰⁴. Dessa maneira a vogal se torna quase inaudível, ou não é executada. A maior frequência dessas colcheias pode ser observada na execução da melodia da parte A, especialmente nas colcheias do quarto tempo. Alguns exemplos podem ser visualizados nas consoantes em destaque da FIG. 12.

Observamos também o uso da marcação do contratempo, através de ligaduras entre as colcheias pares e as ímpares do tempo subsequente. Esse procedimento é realizado através de uma variação melódica, que Filó insere na segunda exposição do tema e que anuncia a entrada da próxima parte (A ou B). Nesse trecho a silabação muda em relação à que vinha sendo executada anteriormente: a opção pela nasal [n] contribui para o alongamento da nota cantada, já que as consoantes nasais são naturalmente mais lentas.

FIGURA 14 – 00'59" a 01'01" □

54

Dm9 G13 C#m7(b5)

ta pam pem pum pem pu da ba ie ba da

FIGURA 15 – 01'04" a 01'05" □

58

G7M G13 C#m7(b5)

ta pan tan tan ta k da ga

Como pudemos ver no capítulo 1, Filó Machado revela em suas entrevistas que uma de suas primeiras execuções de *scat singing* datam de muito cedo, na infância, quando ele imitava a interpretação de Elza Soares da canção “Se acaso você chegasse” (Felisberto Martins/Lupicínio Rodrigues). A rítmica sincopada presente na interpretação de Filó Machado e apresentada nas FIG. 14 e 15 é também uma característica marcante da interpretação de Elza Soares nesta canção e pode ser observada em seu *scat singing*:

¹⁰⁴ Tipo de articulação em que as notas são executadas de maneira muito precisa, encurtando sua duração. Na partitura, essa característica é representada através de um ponto (.) acima ou abaixo das notas.

FIGURA 16 – Rítmica do scat singing de Elza Soares na interpretação de “Se acaso você chegasse” (Felisberto Martins/Lupicínio Rodrigues), do disco *Se acaso você Chegasse* (1961) □



Podemos dizer, portanto, que a exposição do tema presente neste bloco mescla a linguagem musical jazzística com referências estéticas presentes na música brasileira e a forma como Filó Machado elabora suas silabações tem um papel fundamental para reforçar estes aspectos rítmicos.

4.2.3. Bloco 4 – 01'17” a 02'25”

Este bloco é marcado pela execução de um improviso melódico ao mesmo tempo que explora sonoridades vocais que valorizam o virtuosismo vocal de Filó Machado. A começar pela sua precisão rítmica, novamente as consoantes utilizadas são as oclusivas desvozeadas, que marcam os ataques de cada nota de forma a manter uma nítida separação entre elas. Utilizando como base para sua criação a figura de colcheias, Filó desenvolve o improviso em trechos intercalados por uma nota mais longa ou uma pausa, que funcionam também como um momento de respiro para o cantor.

É possível notar que a construção do improviso se desenvolve de maneira gradual com relação à tessitura da melodia. Assim, a criação inicia em uma região mais baixa, em que Filó utiliza registro basal e voz de peito. Entre os compassos 82 e 84 estão as frases mais graves e no compasso 83 se encontra a nota mais grave de toda sua execução, Re_2 .

FIGURA 17 – 01'30” a 01'34”. □

82 Em9 Bm11 Em9 Em9 E:

—pê—do gu de dé — pa — ku tu pên ku du du dé ku du du du pa da m du du c

Posteriormente ele passa a notas médias, utilizando registro modal de

peito, voz mista e de cabeça até a execução de notas bem agudas, atingindo, finalmente, o falsete. No compasso 110 se encontra a nota mais aguda de toda sua execução, um Re₄:

FIGURA 18 – 02'02" a 02'04". □

110 F#m7(b5) B7(b13) Em9 Em9

dê dia i dio u

A partir deste momento a melodia se fixa numa tessitura majoritariamente médio-aguda e no uso do registro modal misto e de cabeça e, posteriormente, ao final do improviso, o falsete novamente.

Num espaço de 28 compassos de improvisação, Filó Machado explora três oitavas e quase toda a sua tessitura vocal. Assim, podemos dizer que sua voz se mostra por completo ao ouvinte neste trecho. Desse modo, a proposta do virtuosismo vocal se mantém, agora com o foco incidindo na melodia.

É possível observar que a criação do improviso segue a ideia da composição de Paul Desmond: a melodia da parte B é mais aguda que a da parte A. Porém, o número de compassos não é o mesmo do momento de exposição da melodia original, pois a forma do trecho é assimétrica. A mudança acontece através do acompanhamento harmônico, somado às novas características melódicas apresentadas.

Há, neste trecho, dois momentos importantes que nos mostram a habilidade técnica do cantor em trabalhar seus registros vocais. Tratam-se de dois *glissandos* ascendentes. O primeiro deles acontece em três tempos do compasso 93, começando na nota Fa#₃, executada em registro modal de peito, subindo para Fa#₄, uma 8ª acima, executado em voz de cabeça:

FIGURA 19 – 01'43" a 01'44". □

Musical notation for Figure 19, showing a glissando from Do₃ to Ré₄ in measure 93. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chord is Em9. The vocal line starts with a glissando from Do₃ to Ré₄, with the syllable 'ã' under the first note and 'a' under the second note.

No segundo momento o *glissando* inicia na nota Do₃ no compasso 94 e termina em Ré₄ no compasso 97, uma 9^a. maior acima e Filó inicia no registro basal, passando pela voz de peito e voz mista.

FIGURA 20 – 01'44" a 01'48". □

Musical notation for Figure 20, showing a glissando from Do₃ to Ré₄ in measure 94. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chord is Em9. The vocal line starts with a glissando from Do₃ to Ré₄, with the syllable 'a' under the first note and 'ã' under the second note.

Estes momentos nos mostram a capacidade técnica de Filó em realizar mudanças de registro vocal sem aparentes quebras na sonoridade, especialmente através da vogal aberta [a]. Por outro lado, numa região um pouco mais alta, entre Fa#₄ e La₄, observamos a repetição do timbre rasgado, assim como apontado no bloco 1. Essas notas são preferencialmente executadas com a vogal [i] e essa variação timbrística pode ser tanto um recurso proposital, quanto um empecilho para realizar a passagem da voz de cabeça para o falsete com a mesma qualidade vocal apresentada nos *glissandos*, realizados numa tessitura um pouco mais grave. Essa mudança timbrística acontece nos compassos 91 e 92, 107 e 40:

FIGURA 21 – 01'41" a 01'42" □

Musical notation for Figure 21, showing a glissando from Do₃ to Ré₄ in measure 91. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are Em9, D9, G7M, F7M(#11), and I. The vocal line starts with a glissando from Do₃ to Ré₄, with the syllables 'ki', 'bi', 'up', and 'di' under the notes.

FIGURA 22 – 01'58" a 01'59" □

Musical notation for Figure 22, showing a melodic line in G major. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of six notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), and A4 (quarter). The lyrics are 'bip bi ba pli ba pum'. Chords are indicated above the staff: Am7 above the first two notes, F#7(b13) above the last two notes, and E above the final note.

FIGURA 23 – 02'00" a 02'02" □

Musical notation for Figure 23, showing a melodic line in G major. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of nine notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). The lyrics are 'kun da r lu bi u bu di iu bu dé'. Chords are indicated above the staff: Am7 above the first two notes, Am/G above the last two notes, and F#m7(b5) above the final note.

No compasso 89, a frase executada apresenta uma imprecisão com relação às notas mais graves e tentamos, a partir do contexto, compreender e transcrever aquilo que julgamos ser a intenção melódica de Filó Machado. Esse comportamento se repetirá mais adiante, nos blocos 6 e 7 e é importante ressaltar que nesses trechos a escrita representa uma aproximação da interpretação realizada por Filó.

Por fim, podemos considerar que a estrutura melódica elaborada por Filó Machado se configura como uma desenvoltura vocal intensa, a qual, em pouco mais de um minuto de improvisação, explora as extremidades de sua tessitura e revela ao ouvinte muitas das suas habilidades vocais.

4.2.4. Bloco 5 – 02'25" a 02'48"

Esse bloco retoma a execução de um *scat singing* rítmico e a marcação do quarto tempo através de uma nota grave, realizada em registro basal, conforme observado nos blocos 1 e 2. Dessa vez, essa marcação utiliza os sons das consoantes nasais, através das sílabas [ton], [tun] e suas respectivas sonoras [don] e [dun], além de [tan]. O uso dessas consoantes alonga a nota emitida, lembrando o ressoar da pele de um instrumento de percussão.

FIGURA 24 – 02'32" a 02'39" □

138

tu tun_ tah_ t ta ga tchi ki ta ka tchi kê t k don tu ku ta ka tchi ka t ko don tuku

141

ta tah_ ta ta ka don tu tu ta ka ta ka ta ka don tchi ke ta tah_ ta ta tan tchi ke

Observamos também, em 14 dos 19 compassos desse trecho, a repetição de duas colcheias agudas no último tempo, realizadas através de [tʃika], [tʃike] e uma ocorrência de [tʃiki]. Essas sílabas aparecem também em outros pontos e, a partir do compasso 144, são precedidas de [taka] ou outra combinação silábica que apresente a sequência de consoantes oclusivas [t], [k] e suas respectivas sonorantes. Essas ocorrências configuram a sucessão de oclusões na articulação, de modo que os sons tem ataques precisos, novamente invocando a presença timbrística de certos instrumentos.

FIGURA 25 – 02'39" a 02'42" □

144

ta ka tchi kê k ta ka tchi kê ta ka tchi kê t k ta ka tchi kê ta ka tchi kê t k ta ka tchi kê

O percussionista Ari Colares, em seu método de percussão, sugere essas duas onomatopeias usadas por Filó como referências sonoras para serem aplicadas no processo de aprendizagem de certos instrumentos, sendo [tʃiki] para a sonoridade dos ganzás (COLARES, 2011, p. 152)¹⁰⁵ e [taka] como parte de uma levada para o atabaque médio, denominado rumpi. (COLARES, 2011, p. 164). Também já foi mencionado no capítulo 3 o trabalho de Mestrinel (2015) em que ele afirma utilizar onomatopeias como essas. Tais informações nos sugerem que essas silabações não são uma exclusividade do *scat* de Filó Machado, mas estão muito relacionadas à maneira que o músico brasileiro, através de seu idioma, traduz a sonoridade dos instrumentos de percussão.

¹⁰⁵ Representado graficamente pelo autor como “tx kx”.

Por fim, vemos que este bloco, que inicia a segunda metade da interpretação, é marcado pela repetição de padrões. Filó Machado retoma e mantém ao longo de todo o trecho a ideia rítmica proposta inicialmente, situando novamente o ouvinte na marcação. A harmonia é estática (Em⁹) e também volta a fazer a variação de baixo na fundamental no primeiro tempo para 5ª justa no quarto. É importante frisar que esse bloco acontece logo após uma sequência de improvisação que, por vezes, rompe com a estrutura rítmica estabelecida originalmente e flutua sobre ela tanto no solo vocal, quanto no acompanhamento harmônico. Portanto esse breve *scat* age, em consonância com a guitarra, no sentido de impedir que o ouvinte se perca perceptualmente no meio da improvisação, ajudando-o a retomar a pulsação estabelecida por Filó. O intérprete, por sua vez, se mostra bastante consciente da temporalidade de sua execução, uma vez que resgata a ideia inicial exatamente na metade da música.

4.2.5. Bloco 6 – 02’48”a 03’08”

Filó Machado volta à improvisação. A voz, assim como das outras vezes em que ele se propõe a apresentar uma melodia, não apresenta mudanças de timbre. A tessitura da melodia não alcança duas oitavas, tendo o Si bemol₂ como nota mais grave e o La₄ como a mais aguda. Assim, a voz passeia pelo registro modal, sem grandes alterações de sonoridade. No compasso 6, porém, é possível notar novamente a voz rasgada e uma qualidade tensa¹⁰⁶, especificamente no La₄. Esse fator nos sugere que se trata de uma região em que o cantor encontra algum tipo de dificuldade na execução de algumas notas, possivelmente por estar em uma região mais alta, próxima à passagem para o falsete. Isso não significa, porém, que tais notas sejam mal executadas, mas apenas que é preciso mudar alguns ajustes musculares para atingi-las, o que resulta numa qualidade sonora diferente.

Com relação ao processo criativo deste bloco, observamos que Filó dá ênfase aos contratempos em mais da metade dos 14 compassos em que a melodia é desenvolvida. Em 7 deles encontram-se ocorrências de colcheias pares ligadas ao tempo seguinte, como podemos observar abaixo:

¹⁰⁶ Entendemos como qualidade tensa a voz que, de acordo com PICCOLO (2006, p. 93-94) causa “perceptivamente a sensação de uma voz forçada”, o que, segundo a autora, seria proveniente da tensão na adução das pregas vocais. O exemplo sonoro pode ser conferido no CD anexo à sua dissertação.

FIGURA 26 – 02'48" a 02'51" □

152 Em9 D9 C#m7(b5) F#7(13) Bm(11) E7(b13)

tchi ka ton__ ton__ ton__ tu pi__ ra pe__ pa__ pu don__ le__ ba__ pa iu du

No compasso 159 a melodia é criada em contratempos intercalados com pausas de colcheias:

FIGURA 27 – 02'55" a 02'58" □

159 Bbsus7(9) Eb⁶/₉

ton tep dep tu dup tẽp tep tu dep tẽp tu

No compasso 155 ouvimos uma frase cuja melodia não pôde ser definida com precisão. Esse trecho, da maneira como foi desenvolvido, aproxima a expressão musical à fala, se levarmos em consideração os padrões de afinação temperados¹⁰⁷. Esse fator nos remete às características cancionais da Vanguarda Paulista em que se buscam as entonações da fala no intuito de dar, na canção, maior enfoque ao conteúdo textual. A maneira como a frase é entoada coloca o ouvinte na posição de interlocutor de um diálogo com o cantor:

FIGURA 28 – 02'50" a 02'53" □

155 Am7 D9 Gsus7

da ga un lê iu gu dê ga du du du da u lo

Por fim, Filó encerra sua criação da mesma maneira como começou, com uma melodia sincopada pelas ligaduras entre as colcheias. Porém, enquanto o

¹⁰⁷ Afinados de acordo com os padrões estabelecidos na música ocidental, que estabelece o semitom como menor distância entre os graus da escala.

improviso do início se desenvolve de maneira ascendente, o final é realizado através de uma melodia descendente.

FIGURA 29 – 03'01" a 03'03" □

164 $D^{\flat 9}$ $D^{\flat \text{sus} 7(9)}$

diu _____ ron _____ liu _____ non _____ ie _____ ie _____ ie _____

Ainda pensando na construção de um discurso falado, esse movimento melódico nos sugere o levantamento de um assunto no início do bloco e a conclusão da ideia, no final, interpolada por diversos elementos que funcionam como argumentos para a proposta defendida. Assim, embora a ênfase nos contratempos seja mais evidenciada nos três primeiros e dois últimos compassos, ao longo do trecho esse aspecto aparece de maneira mais sutil. Desta maneira, Filó impede novamente a dispersão do ouvinte, ao mesmo tempo em que o convence de sua proposta discursiva. É interessante notar o efeito que a harmonia tem sobre esse trecho, nos compassos 158 até o 165, quando há uma movimentação de acordes em quintas, culminando em $D^{\flat \text{sus} 7}$. Cada uma dessas mudanças soa como um novo argumento que se acrescenta a esse discurso:

FIGURA 30 – 02'54" a 03'03" □

158 $F 7(9)13$ $B^{\flat \text{sus} 7(9)}$ $E^{\flat 9}$ $E^{\flat 9}$

daun le baun le baun du dep ton tep dep tu dup tép tep tu dep tēp tu tē k tch ta tu du du du du

162 $A^{\flat 7}M(\#11)$ $A^{\flat 7(9)}$ $D^{\flat 9}$ $D^{\flat \text{sus} 7(9)}$

ta di ta tu da ti tip li p le ba p le ba pu diu ron liu non ie ie ie

Por fim, a harmonia se estabiliza, permanecendo em $D^{\flat \text{sus} 7}$ ao longo da ponte, que compreende uma sequência de 5 compassos de execução de *scat*

singing rítmico, iniciados no compasso 166¹⁰⁸. A sustentação desse acorde reforça a proposta de convencimento discursivo:

FIGURA 31 – 03'03" a 03'09" □

The figure shows a musical score for two staves. The first staff starts at measure 166 with a $D\flat sus7(9)$ chord. The melody consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a percussive sound. The lyrics are: "tah tchi ki tah tchi ki tchi ki tah tchi ki tah tchi ki tu tun__ tai__ ki tai tu ku". Below the lyrics is the label "Scat rítmico (ponte)". The second staff starts at measure 169 with a $D\flat sus7$ chord, followed by an $E\flat sus7$ chord and another $D\flat sus7$ chord. The melody continues with eighth notes. The lyrics are: "du tun__ tai__ ki tai ta ki tchi ki du ku tai". Below the lyrics is the label "Scat rítmico(ponte)".

Ouvimos no trecho representado pela FIG. 31 que há a repetição da sequência consonantal [tʃ], [k], [t]. Assim, a onomatopeia observada nos blocos 1 e 5 reaparece agora, porém as duas colcheias, cantadas no bloco 5 através da sequência silábica [taka], são aqui substituídas por uma única sílaba [tah], em semínima. A vogal [a], emitida de maneira desvozeada, proporciona uma sonoridade soprosa que enfatiza a intenção rítmica do trecho.

4.2.6. Bloco 7 – 03'08" a 03'28"

Trata-se de uma sequência de dez compassos em que há uma elaboração melódica em notas longas, seguida de uma ponte de 8 compassos que retoma a parte A de "Take Five". A melodia inicia na região aguda, executada em voz de cabeça, passando pela voz de peito e terminando no compasso dez, na região do registro médio. A tessitura da improvisação é de uma 13ª maior, indo de Ré₃ a Si₄.

Neste trecho, observamos que os 6 primeiros compassos contam com uma irregularidade rítmica que dificultou a transcrição musical. Procuramos, para isso, interpretar a intenção de Filó Machado ao executar as frases e o resultado dessa interpretação é passível de ampla discussão:

¹⁰⁸ Por uma questão referente ao *software* de transcrição musical Finale 2014, foi necessário substituir a notação gráfica que representa a sonoridade semelhante ao toque no aro da caixa. Aqui utilizamos a nota na mesma altura, porém com a cabeçada nota representada através de um traço.

FIGURA 32 – 03'09" a 03'15" □

171 B4 C#4 B4 C#/A C/A

uai diu liu ziu uiu di du uai un di du uai un da do

174 D/A C#/A C/A

ió di dan djan dun djuai djuai

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 171-173) has lyrics 'uai diu liu ziu uiu di du uai un di du uai un da do' and guitar chords B4, C#4, B4, C#/A, and C/A. The second staff (measures 174-175) has lyrics 'ió di dan djan dun djuai djuai' and guitar chords D/A, C#/A, and C/A. Triplet markings are present over the notes 'un di du' in measure 173 and 'dun djuai djuai' in measure 175.

Essa é uma característica observada na canção popular, denominada por Ulhôa (1999, p. 49) de “métrica derramada”, conceito que está relacionado a uma rítmica própria da oralidade, que, segundo a autora, é “livre da noção de sucessão previsível de compassos”. Desta maneira, a escrita tradicional não é suficiente para representar esse tipo de expressão musical e o que é apresentado aqui é uma aproximação da rítmica real, conforme nossa percepção.

Vale ressaltar que o acompanhamento harmônico deste bloco é um fator que tem grande responsabilidade por gerar uma nova textura sonora. Embora a rítmica da guitarra se mantenha a mesma, marcando os tempos 1 e 4, o baixo sustenta uma nota pedal (La), que permanece ao longo de todo o trecho, enquanto as vozes agudas formam tríades maiores que mudam a cada compasso:

FIGURA 33 – 03'09" a 03'20" □

171 B4 C#4 B4 C#/A C/A

uai diu liu ziu uiu di du uai un di du uai un da do

174 D/A C#/A C/A

ió di dan djan dun djuai djuai

177 B/A C#/A D/A E/A B7(♯13)

tchu un de bun di di toun tun de bu di den toun ten tchi ki di ren ten ten ten tu bi di be

Detailed description: The image shows three staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 171-173) has lyrics 'uai diu liu ziu uiu di du uai un di du uai un da do' and guitar chords B4, C#4, B4, C#/A, and C/A. The second staff (measures 174-175) has lyrics 'ió di dan djan dun djuai djuai' and guitar chords D/A, C#/A, and C/A. The third staff (measures 177-180) has lyrics 'tchu un de bun di di toun tun de bu di den toun ten tchi ki di ren ten ten ten tu bi di be' and guitar chords B/A, C#/A, D/A, E/A, and B7(♯13). Triplet markings are present over the notes 'un di du' in measure 173 and 'dun djuai djuai' in measure 175.

A melodia que flutua sobre a pulsação se soma a estes acordes, que se conectam por uma nota pedal, e o resultado é uma sonoridade que sugere

volatilidade. É como se, por um momento, depois de tanta informação, a música enfim permitisse um momento de divagação ou de desprendimento da métrica. Filó joga com o ouvinte, afastando-o, para, posteriormente, trazê-lo de volta à realidade da música. Esse comportamento já havia sido observado anteriormente no primeiro improviso. A síncopa apresentada no bloco 6 sugere um desprendimento que se torna mais evidente neste bloco. É aos poucos que Filó introduz os elementos que pretende utilizar em seu *scat* e, através deles, comunica-se com seu ouvinte e interlocutor.

Ao final do improviso há uma preparação harmônica para a próxima melodia, que será a exposição da parte A, iniciada no compasso 180, que consideramos a *ponte* para o próximo bloco, já que não é mais o intuito de Filó Machado permanecer na melodia original da música. Passar por ela representa uma forma de manter o vínculo com a composição e também de evidenciar sua posterior criação, através do contraste entre o conhecido – melodia original – e o desconhecido – improvisação.

4.2.8. Bloco 8 – 03'28" a 03'53"

Esse bloco é marcado pela continuidade da melodia, mas como dissemos anteriormente, através de uma modulação. Assim, ao invés do acorde de La menor, que seria utilizado na tonalidade de Mi menor, Filó inicia a parte B no acorde de Dó sustenido menor. A melodia que subiria um intervalo de 11J, sobe apenas uma 6ª menor. Portanto, ele se mantém num registro mais grave do que se mantivesse a tonalidade, ficando entre voz de peito e mista. No compasso 193 a harmonia sobe mais meio tom, indo para Re menor:

FIGURA 34 – 03'28" a 03'37" □

188 Em9 D9 C#m7(9) F#7(13) G7(#11) G#7(+9)
 da ___ da ___ la bi ___ pó dó di be da ba da bé ___ té dê ku da bi di bi

191 C#m7(9) Asus7(9) G#7(9) Dm7(9) G7(13)G7(+13)
 da bé ___ pa dó bu du bi da bu da bu da ba da le bu du be da be ___ pa da le bu da ba

194 Em7(+5) A7(13) Dm7(9) G7(9,13) F#m7(9) B7(+13)
 da be ___ pa da la ba da ba da be ___ pa da lu bu di be da ___ ra dji bi dji ba

As mudanças de tonalidade são uma característica recorrente nas interpretações de Filó Machado e podem ser observadas nas gravações de “O samba da minha terra”, (MARANA & MACHADO, 2016) “Maracangalha”, (Dorival Caymmi), dentre outras ao longo de sua obra. Durante a entrevista, ele próprio faz uma demonstração, cantando outra canção de Dorival Caymmi, “Você já foi à Bahia?”, em que realiza uma modulação meio tom acima na hora da improvisação. Este recurso é uma maneira de trazer uma nova sonoridade a uma melodia. A novidade chama a atenção do ouvinte, reiterando sua conexão com a música e sua proximidade com o intérprete.

Neste trecho há também a intenção de enfatizar os aspectos melódicos, o que pode ser percebido pelo uso das vogais e *glides*¹⁰⁹ nas ligaduras, além da lateral [l] e consoantes prioritariamente sonoras, que amenizam os ataques das notas.

A ponte é marcada por mudanças em diversos aspectos musicais, a começar pela fórmula de compasso para 3/4 (um compasso) e, em seguida, para 2/4 (5 compassos), com desaceleração. A percepção dos compassos binários se dá graças à alteração na rítmica do acompanhamento harmônico, que marca semínimas. O canto realiza um *glissando* ascendente com 9 tempos de duração, que inicia em Mi₃ e termina uma oitava acima, em que novamente se ouve a passagem sutil entre as

¹⁰⁹ Trata-se de um fonema presente na língua portuguesa com características articulatórias entre vogais e consoantes. Maiores explicações podem ser vistas no capítulo 3 deste trabalho, sobre fonética.

vozes de peito e de cabeça. Posteriormente um *glissando* descendente de uma sétima maior, iniciado em Mi₄ e concluído em Fa₃, utiliza novamente o timbre rasgado nas notas mais agudas.

FIGURA 35 – 03'50" a 03'54" ¹¹⁰ □

208 F7M(#11) * Em9

dió _____ o _____ u _____ djai

Ponte _____

Pode-se dizer que este é um momento em que Filó extrapola seus recursos musicais. Em um curto espaço de tempo ele utiliza variações tímbricas, rítmico-melódicas e de andamento, tanto vocalmente, quanto no acompanhamento instrumental. Retomando a ideia da pressa, essa ponte expressa um afobamento e uma ansiedade para realizar muitas tarefas e, chegando ao final da música, ele as conclui todas de uma vez. Os *glissandos* sugerem uma tentativa de chamar a atenção para algo, como se ainda houvesse mais o que dizer e, especificamente o descendente, se assemelha a um grito. É como se seu canto reproduzisse o desespero de alguém que ainda não completou o que precisava dizer e clama por ser ouvido. Assim, Filó traz novamente o ouvinte para si, para só então finalizar sua interpretação.

4.2.9. Bloco 9 – 03'54" a 04'11" ¹¹¹

Nesse bloco se misturam o *scat singing* com funções melódicas e as vocalizações com foco na criação rítmica. A harmonia se mantém em Em⁹, com marcação dos tempos 1 e 4, novamente em Mi e Si, retomando o acompanhamento harmônico observado no início da interpretação.

Na parte rítmica, Filó utiliza o registro basal novamente, fazendo uso de sílabas que contém a vogal [ɛ], como [bɛ] e [gɛ], retomando a sonoridade silábica do

¹¹⁰ O asterisco (*) se refere à mudança de andamento da semínima para 170bpm nos compassos de 209 a 213.

¹¹¹ Por razões referentes ao *software* de transcrição Finale 2014, a transcrição desse bloco teve que ser dividida em duas partes, a última delas é referente à melodia final do trecho.

primeiro bloco.

Embora esteja caminhando para o fim de sua execução, observamos um elemento novo que ocorre entre os compassos 221 e 223, em que Filó altera seu timbre, como quem imita o som de uma guitarra. Para isso ele explora a sonoridade das consoantes nasais, nasalizando também suas vogais:

FIGURA 36 – 04'02" a 04'05" □

221



ta ga du daun naun na gu du daun daun do déi o do da gu du daun do

Melodia _____

Após essa frase ele retoma uma melodia que acontece em uma região médio-grave, entre Si_2 e Si_3 , que termina no segundo tempo do compasso 228. Em seguida, Filó executa novamente uma pequena sequência de *scat* rítmico e um breque que acontece no terceiro tempo do último compasso finaliza o bloco. Filó caminha então para o desfecho de sua interpretação.

4.2.10. Final

A música se encerra com uma dobra melódica realizada com a guitarra nos dois primeiros compassos e com acompanhamento harmônico nos três últimos. Essa melodia é lenta e a rítmica é livre. Filó faz três acordes dissonantes na região mais aguda da guitarra, que são sustentados cinco tempos de cada um dos três compassos finais. A melodia final é realizada por notas que são ligadas, umas às outras, emitidas, do agudo para o grave em “ai, ai, ai”. Posteriormente, a vogal [a] aspirada, com duração de três tempos, é a última emissão vocal do fonograma.

FIGURA 37 – final. 04'11" a 04'30" □

230

tun dun dun tè tèn _____ tun _____ tèn

Em7M(9,11) A sus7 D+9

232

djiu ou i ai ai ai ai ai ah _____

Executado num andamento extremamente lento, se comparado àquele utilizado ao longo de toda a execução, esse final é bastante representativo. Considerando o conteúdo da letra de Iola Brubeck, ele nos remete aos cinco minutos desejados, o momento da parada e do descanso após uma correria, representada por uma série de notas e informações emitidas em um andamento acelerado em toda a interpretação.

A escolha da sílaba “ai” evoca uma interjeição do português brasileiro que tem diversos significados, dentre eles a expressão de cansaço ou alívio. Essa expressão é, geralmente, realizada através de um movimento de tonalidade descendente, assim como a melodia executada, que chega a descer o intervalo de uma 9ª menor. A voz, ao finalizar a melodia em uma região grave, em registro basal, também se assemelha a uma expressão de cansaço.

Por fim, uma expiração emitida em [ah] finaliza a execução e é dessa maneira que Filó Machado encerra o ciclo de sua interpretação. As notas longas executadas pelo acompanhamento da guitarra sugerem um apoio para o repouso e sua voz se entrega ao ouvinte, sinalizando que ambos podem, finalmente, relaxar.

5. Considerações finais

Essa pesquisa mostrou o *scat singing* de Filó Machado como um recurso de grande versatilidade. O comportamento vocal deste músico revelou como ele é capaz de conceber sua voz enquanto veículo musical que frui muitas possibilidades expressivas. A opção por executar uma música instrumental para a qual existe uma letra, apenas através de *scats*, demonstra que a relação estabelecida por Filó entre a música e sua voz não se restringe à interpretação textual, o que pôde ser constatado também a partir da audição de toda sua obra fonográfica.

Por outro lado, pôde-se verificar que a estruturação de toda sua interpretação se constrói tal qual um texto que apresenta uma ideia inicial, argumenta, insiste no tema e finaliza o assunto. Ao longo de sua interpretação, Filó não se deixa fugir ao tema proposto, procurando sempre retomar as ideias que foram expressas no início de sua exposição.

Observamos dois tipos principais através dos quais o *scat singing* de Filó Machado se apresenta: um deles, com notas bem definidas e uso de escalas em graus conjuntos, em notas de curta duração, semelhante à prática difundida pelo jazz norte-americano através de cantores como Louis Armstrong e Ella Fitzgerald. O outro, expresso através de sonoridades sem notas definidas pelo temperamento ocidental, mas com definições de grave e agudo, proporcionadas pelo uso de seus registros vocais combinados aos efeitos proporcionados pelas silabações. A sonoridade deste tipo de vocalização se assemelha à de instrumentos percussivos e a execução de Filó parece ser uma imitação de bateria. Fica evidente que no primeiro caso, o *scat singing* é utilizado tanto para expor uma melodia já existente, quando para criar uma nova, através da improvisação. O segundo caso já parece ter uma maior intenção puramente improvisacional. A existência destes dois tipos principais de *scat* não significa, porém, que Filó Machado não os utilize de outras maneiras. Há o uso de notas longas e *glissandos*, além de momentos de imprecisão rítmica e melódica, que ocorrem em menor escala.

Com relação à elaboração melódica de seus improvisos, observamos que ela não apresenta muitos saltos em termos de altura. Trabalhando em graus conjuntos e, portanto, com notas próximas entre si, Filó Machado aproxima seu canto à melodia natural da fala, de maneira que, apoiados na afirmação de Ulhôa, possamos considerar sua improvisação vocal uma expressão musical imbuída de

lirismo:

Uma qualidade de frases caracteristicamente melódicas é o seu lirismo. Mesmo uma frase instrumental pode ter uma qualidade melódica quando as notas musicais fluem numa sequência de graus relativamente próximos uns dos outros de modo a não quebrar o movimento. Uma melodia lírica tem um contorno melódico usualmente ondulado. Saltos entre as notas são usados de forma econômica, para ênfase ou expressão. (ULHÔA, 1999, p. 50)

Apesar de Filó Machado não se considerar um músico metódico e adepto a qualquer tipo de organização em suas apresentações, observamos que seu discurso musical se manifesta de maneira ordenada: ao mesmo tempo em que apresenta muita informação musical, o conteúdo é apresentado aos poucos. O músico cuida para que sua exposição inicie com elementos que poderiam causar estranheza ao ouvinte, que são as sonoridades do *scat singing* rítmico. Por ser um tipo de manifestação vocal pouco usual nas gravações de música brasileira – e da forma como se apresenta, também no jazz – a prática acaba se tornando um momento de interlocução com o ouvinte, em que Filó mostra logo de início um aspecto de sua personalidade vocal que permeará toda a sua execução. É preciso, portanto, familiarizar o destinatário da mensagem a esse estilo e, para isso, Filó dedica toda a introdução da música. O fato dessa primeira exposição ser feita, a princípio, *a capella*, evidencia a importância do *scat singing* rítmico tanto como habilidade técnica do cantor, quanto como um recurso interpretativo.

A desordem – se é que podemos assim chamar esse comportamento criativo – se revela na reinvenção de uma estrutura que extrapola a tradicional forma da música de Paul Desmond – ABA. O processo criativo de “Take Five” condiz com a fala de Filó Machado, em que ele se mostra avesso à organização – e aqui entendemos que esse conceito se estende à padronização da forma musical – pois isso o faz sentir-se preso. A sonoridade de sua obra dialoga com a característica da música de concerto do século XX, em que a linearidade discursiva abre espaço para a concepção sonora em blocos, verticalizada. A esta música Filó Machado revela ter muita afeição, especialmente a compositores como Béla Bartók, Arnold Schönberg e Igor Stravinsky (STELZER, 2016, p. 30).

Assim como na fala, em que mesmo um discurso programado previamente pode mudar seu curso conforme a situação, Filó Machado canta de acordo com sua necessidade efêmera de se expressar musicalmente. Ao mesmo

tempo, conforme dito anteriormente, esse movimento discursivo é circular e as partes musicais buscam apresentar elementos que resgatam outros já expostos. Ao inserir algo novo, Filó cuida para que a experiência do ouvinte não se dissipe com o surgimento de novos componentes musicais, assim como um texto cuja história depende de informações anteriores para ser compreendida por completo. Assim, entendemos que este músico estabelece, através de seu *scat singing*, uma unidade significativa para a música analisada.

A escolha das sílabas se mostrou uma peça fundamental no nível interpretativo. Dentro do processo criativo de Filó Machado, pode-se perceber que a opção por vogais ou consoantes acontece em consonância com os aspectos musicais que se pretende enfatizar. Dessa forma, ele transpõe as características naturais dos sons da fala para sua música, criando sonoridades específicas para cada fraseado musical. O *scat singing*, na posição em que se apresenta na interpretação de Filó Machado, pode ser um elemento estranho para ouvintes pouco habituados a este tipo de linguagem musical, especialmente na música brasileira, em que a prática não costuma ter essa mesma função. Porém, as combinações silábicas utilizadas para sua criação geram onomatopeias que podem soar familiares ao ouvinte que for falante da língua portuguesa, uma vez que é a partir dela que Filó Machado as constrói.

Também observamos que algumas dessas combinações silábicas apresentadas por Filó em seu *scat singing* rítmico já são utilizadas em outras situações na música brasileira, onde a prática de imitação de instrumentos de percussão é necessária para o estudo e aprendizagem de sequências rítmicas. Isso nos leva a crer que esse recurso vem sendo difundido em alguns ambientes específicos da música brasileira que não tem relação direta com o jazz norte-americano, que influenciou muitos cantores brasileiros através, principalmente, do *scat singing* de Louis Armstrong.

Esse tipo de silabação, observada na música brasileira na obra de artistas como Jackson do Pandeiro, Caco Velho e, mais recentemente, Jorge Ben Jor, Filó Machado diz conhecer pelo nome de “sacundim” ou “babulinas”. Seria necessário um estudo mais aprofundado para detalhar as características e origens desse tipo de procedimento na música brasileira, porém a biografia de Filó Machado e sua experiência musical nos ajudam a compreender de que maneira este músico criou para si uma base de conhecimento sólida, que se tornou referente em sua carreira e

o levou a se apropriar deste recurso vocal.

No “sacundim” de Filó, além da escolha silábica, as síncopas e acentuações distanciam essa prática da música norte-americana, muito embora a própria situação de cantar uma música inteira através de um *scat* já tenha sido, há muitos anos, estabelecida no jazz. A personalidade despojada e espontânea de Filó, bem como as referências estéticas diversas, oriundas das músicas brasileira, americana e europeia, que o acompanham desde a infância e muito através do ambiente musical de sua família, nos permitem inferir que a sua relação com a música e com sonoridades diversas foi se constituindo ao longo de seu crescimento pessoal e, naturalmente, como músico profissional. A sua habilidade com diversos instrumentos musicais é um fator que também contribui para ampliar seu leque particular de sonoridades.

Assim, a partir dos elementos apresentados ao longo deste trabalho, podemos inferir que Filó se apropria do recurso do *scat singing* que, através de uma compilação de elementos de linguagens musicais distintas, é transformado em sua voz, criando uma característica própria, uma musicalidade que determina a sua personalidade enquanto cantor.

Referências Bibliográficas

ALBINO, Cesar Augusto Coelho. *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Cidade de São Paulo: EDUSP, 1989.

BEHLAU, Mara (org.). *Voz: O Livro do Especialista – volume I*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: REVINTER, Editora, 2001.

BARBANTI, Valdir J.: *Formação de esportistas*. Barueri: Editora Manole, 2005.

BARTHES, R.: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, p. 237 – 258, 1990.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreuter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1995.

CAVARERO, Adriana: *Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 5-15, 2000.

COLARES, Ari; *Livro didático do Projeto Guri: percussão - básico 1*. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.

COLLES, H. C. (ed.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: The Macmillan Company, 1927.

COKER, Jerry. *How To Practice Jazz*. New Albany: Jamey Aebersold, 1990. p.i.

COOK, N. (2007), Trad. Fausto Borém. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, p. 07-20, 2007.

COSTA, Valério Fiel da. (2014). O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo. *Claves*, n.10, p. 97-117. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/24158/13279>. Último acesso: 18/09/2017.

CRUZ, Tiago L. Bicalho; GAMA, Ana Cristina C.; HANAYAMA, Eliana Midori. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. *CEFAC*, São Paulo, v.6, n.4, p. 423-428, out-dez, 2004.

EDWARDS, Brent H. Louis Armstrong and the Syntax of Scat. *Critical Inquiry*. Spring, v. 28, n. 3, p.618-649, 2002.

ELME, Marcelo Matias. *As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Música), s.n., Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

FRIEDBERG, Anders & SUNDSTROM, Andreas. Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception*. Spring, v.19, n.3, p.333–349, 2002.

FALCÃO, Aluizio. *Crônicas da vida boêmia*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Thaty M. *A música em Ribeirão Preto: manifestações do começo do século XX*. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.

FERRAZ Jr., José Pedrosa. *A criação da Orquestra Sinfônica na Ribeirão Preto dos anos de 1930*. Monografia para obtenção de título de Especialista em História, Cultura e Sociedade. Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, 2006.

GALENSON, David. From “White Christmas” to Sgt. Pepper: the Conceptual Revolution in Popular Music. *NBER Working Paper* no.13308. Chicago, 2007.

GRIFFITHS, Paul. Improvisation. In: DENIS, Arnold (Ed.). *The New Oxford Companion to Music* – Vol I, 2^a Edição. Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 903.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William F. *Lady Sings the Blues: uma autobiografia*. 2a. Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Ziriguidum. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSON – LAIRD, Philip N.: Freedom and constraint in creativity. In: STERNBERG, Robert J. (ed.): *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge University Press, 1988. Cap. 8. (p.202 – 219).

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin: Improvisation. In: PARNCUTT, Richard & MCPHERSON, Gary E. (Ed.): *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Cap. 8.

KERNFELD, Barry (ed.). Improvisation. *The New Grove Dictionary of Jazz* – volume 3. 2^a edição. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002, p. 313 – 323

KUZMICH, John, Jr.; BASH Lee. *Complete Guide to Improvisation Instruction: Techniques for Developing a Successful School Jazz Program*. Warner Bros. Publication, 1984. Edição revisada – 1990.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: Cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Campinas, 2007. 114f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, 2007.

popular brasileiro. São Paulo, SP, 2012. 192f. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2012.

MARANA, Martina Martins; MACHADO, Regina. A improvisação de Filó Machado: análise dos improvisos vocais na gravação de *O samba da minha terra* de Dorival Caymmi. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4187>>. Data de último acesso: 20 Ago. 2017.

MARTINS, Maria Raquel D. *Ouvir Falar: Introdução à Fonética do Português*. 4ª. Edição. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

MAY, Lissa F. Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation. *Journal of Research in Music Education*, <http://www.jstor.org/stable/pdf/3345377>, v.51, n.3, p. 245-258, 2003.

MCPHERSON, Gary E. (Ed.): *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Cap. 8.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2009.

_____ A batucada como experiência significativa: A bateria Alcalina. *Revista da Abem*, Natal, 2015.

MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. São Paulo, SP, 2014. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2014.

MOLINARI, Gustavo Augusto. *Belmácio Pousa Godinho: Vida e obra do compositor paulista*. Dissertação de Mestrado em Música. Escola de Comunicação e Artes,

Universidade de São Paulo, 2007.

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

NASCIMENTO, Bruno Rosa do. *Memorial sobre performance pública em jazz: Estratégias e planejamentos utilizados para a performance e improvisação*. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

NKOSI, Absolum David. *Modern African Classical Drumming: a potential instrumental option for South African school Music curriculum*. Pretoria, 2013, 138f. Tese de Doutorado em Música. Faculdade de Humanidades da Universidade de Pretoria, 2013.

NICHOLSON, Stuart. *Ella Fitzgerald: uma biografia da primeira-dama do jazz*. Tradução de M. Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

NUNES, Thais dos Guimaraes Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2005.

_____ *A voz de Milton Nascimento em presença*. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2015.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África - Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: USP, n.22-23, p. 87-109, 1999/2000/2001.

PACHECO, Cláudia de O. L.; MARÇAL, Márcia; PINHO, Silvia M. R. Registro e Cobertura – Arte e Ciência no Canto. *Revista CEFAC*, São Paulo, v.6, n.4, p.429-435, out-dez, 2004.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *O corpo no processo ensino – aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores*. Brasília, 2005. 133f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Católica de Brasília, 2005.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e*

interpretativa. Rio de Janeiro. 220f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). EM, UFRJ, 2006.

PRESSING, Jeff: Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: NETLL, B. e RUSSELL, M. (ed.): *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Cap.2.

_____ Free Jazz and the avant-garde. Pressing, Jeff. : Free Jazz and the Avant-Garde. In: Cooke and Horn (ed.) *The Cambridge Companion to Jazz*, 2002, p.202–16. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/492a/4d70d6caa962bee53395c0a3c117d00a0f5e.pdf> acesso em 03/07/2017.

QUEIROZ, Gregório J. Pereira. *A música compõe o homem, o homem compõe a música*. São Paulo: Cultrix, 2000.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar 2004.

ROCHA, Tatiana Fernandes; AMARAL, Flávia Pinto; HANAYAMA, Eliana Midori: Extensão Vocal de Idosos Coralistas e não coralistas. *Revista CEFAC*, São Paulo, v.9, n.2, p.248-254, abr-jun, 2007.

RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SAGAWA, Fernando Seiji. *Victor Assis Brasil e suas gravações de canções brasileiras: relações de sentido entre interpretação instrumental e os regimes de integração entre melodia e letra*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2015.

SAKAKIBARA, K; FUKS, L.; IMAGAWA, H.; TAYANA, N. *Growl voice in ethnic and pop styles*. Japão: ISMA, 2004. Disponível em: <http://www.overtone.cc/profiles/blogs/884327:BlogPost:7416>

SANTOS, Pedro M. Aglepta de Arne Mellnäs. A nova vocalidade, a indeterminação e a notação gráfica como meios para o alargamento das competências vocais e interpretativas do coro infantil. *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*. Vol. 2, No 2, p. 272-281, 2013. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/postip>

SEGRETO, Marcelo Costa. *A exploração do timbre A da oralidade na composição de canções populares*. Relatório final de Iniciação Científica. Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2010.

SENNET, Richard: *O Artífice*. Clovis Marques (trad.) Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2013, 4a.edição.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Campinas, 2009. Tese de Doutorado em Multimeios. Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 10ª. Edição. São Paulo: Contexto, 2012.

SILVA, Thaís C., YEHIA, Hani C., SOUSA, Diana W. J., OLIVEIRA, F. *Fonética & Fonologia – sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia*. UFMG, 2008. Disponível em: http://www.fonologia.org/fonetica_consoantes.php

SINZIG, Pedro Frei. *Pelo Mundo do Som: Dicionário Musical*. 2ª Edição. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Kosmos, 1976.

STELZER, Luis (ed.). *Violão +*. Ano 02, nº.09. In: <<http://www.violaomais.com.br/>> Maio, 2016, pp.27-36.

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. Nova Iorque, Music Sales, 1998.

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 86-97, 2010.

SUNDBERG, Johan: *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução

e revisão Gláucia Luis Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

THOMPSON, Sam; LEHMANN, Andreas C.: Strategies for Sight-Reading and Improvising Music. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Cap 8, p.143.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.

WAGNER, Jean. *O guia do jazz: Iniciação à história e estética do jazz*. COUTO, Ana I. (trad.). Lisboa: Editora Pergaminho, 1990.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: Prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: v.2, p.48-56, 1999.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS. Revista Científica*, UNINOVE, São Paulo, (n.1, v.3), 105-122, 2001.

Gravações em cd ou vídeo:

ELZA SOARES E MONSUETO CANTAM ZIRIGUIDUM (1961). Trecho do filme BRIGA, MULHER E SAMBA. (Filme). Sanin Cherques (diretor), 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gefyFIB8ZUI>

GIMBO (Jorge Ben). Philips, 1964. Sacundin Ben Samba (Long Play).

NEM VEM QUE NÃO TEM. Carlos Imperial (compositor) Wilson Simonal (intérprete). Odeon, 1967. Alegria, Alegria (Long Play).

O SAMBA DA MINHA TERRA. Dorival Caymmi (Compositor). Filó Machado (voz e violão), Guennoshin (pandeiro). São Paulo, 2003. F to G (Compact Disc). Filó Machado e Guennoshin.

_____. Rosinha de Valença (Intérprete). Um violão em primeiro plano (Long Play), RCA, 1961.

SE ACASO VOCÊ CHEGASSE. Felisberto Martins e Lupicínio Rodrigues (Compositores), Elza Soares (Intérprete). A bossa negra (Long Play). Odeon, 1960.

TAKE FIVE. Paul Desmond, Iola Brubeck (Compositores). Carmen McRae (intérprete). Take five Live (Long Play), Columbia, 1961.

_____. Paul Desmond (Compositor). Filó Machado (voz e violão). São Paulo, Estúdio 440 Hz, 1999. Cantando um samba (Compact Disc), Malandro Records.

_____. Eliane Elias (intérprete). Cleveland, 2011. Light my Fire (Compact Disc), Concord Picante.

PROGRAMA ENSAIO - Filó Machado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o3xbE3tsR4A> São Paulo, SP: TV Cultura, 31/05/2015.

PROGRAMA ENSAIO - Elza Soares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk> São Paulo, SP: TV Cultura, setembro de 2002.

NA MINHA CASA COM FILÓ MACHADO, 03 DE OUTUBRO DE 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7elmK12OsQ&t=212s>

Sites:

PRATA, Mario. *O Jogral*. Site oficial. Disponível em:
<<https://marioprata.net/cronicas/o-jogral/>>

SILVA, Thaís C., YEHIA, Hani C., SOUSA, Diana W. J., OLIVEIRA, F. *Fonética & Fonologia – sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia*. UFMG, 2008. Disponível em:
<http://www.fonologia.org/fonetica_consoantes.php>.

Type IPA Phonetic Symbols. <http://ipa.typeit.org/>

Jornal da Unicamp, edição Web. Disponível em:
<<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passage>>. Acesso em 20/06/2017.

ROCCO, Tina M. *Why a Long Island Speech Therapist Incorporates Movement and Sensory Activities into Speech Therapy Sessions*. 2012. Disponível em:

<<http://speechinmotion.com/blog/2012/10/22/long-island-speech-therapist-incorporates-movement-and-sensory-activities-into-speech-therapy-sessions/>>.

Acesso em 15/05/2017.

Filmes:

Nardini, Erik; Torres, Ton; Marin, Thais; Almeida, Gustavo; Alcantara, Tiago. *A história do curso de música popular na Unicamp*. (Documentário). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5kTcgerftQ&feature=youtu.be>

INFORMAÇÃO: H. J. Koellreutter (Documentário). Rogério Sganzerla (diretor), 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UsTmp_1hO0o

ANEXO 1**Take Five****Música: Paul Desmond****Letra: Iola Brubeck**

Won't you stop and take a little time
Out with me, just take five
Stop your busy day and take the time
Out to see I'm alive

Though I`m going out of my way
Just so I can pass by each day
Not a single word do we say
It`s a pantomime and not a play

Still I know our eyes often meet
I feel tingles down to my feet
When you smile that's much too discrete
Sends me on my way

Wouldn't it be better not to be so polite,
you could offer a light
Start a little conversation now, it's alright
Just take five, just take five

ANEXO 2

Take Five

Bloco 1

00'02" a 00'23"

du guí zè g bu ba du guè bè g du ba tu ku tchi ka t k dum te ke

4 te kan ka k dum du du du gun ka k dum tchi ki ta ken ké k du gu dé gu

7 du guen guè k dum tchi ki du gue t ké t k dum du du guei kei k duum de gue

10 tu gul ke k du gu ta ka t ka t ka t k dum tchi ki ta ka tchi ka t k du gu dé guè

13 ta ka tchi ka t k dom tchi k t ka ka k ta ka tchi k to po t ka t k bu bu bu bum

16 bum kê kê k do g tē kê du du du dum k t dum tē k tē

18 Em9
té karl lêu brlu lêu de ga tchi krléu le blum t ke t k ta ka tchi ke
Ponte _____ Bloco 2 _____

ANEXO 3

Take Five

Bloco 2

00'23" a 00'37"

21 Em9

blum t ke t k ta ka tchi ke tu ku tchi ka ku ta ka tchi ke

23

ta ka tchi ka k ta ka tchi ka ta ka tchi ka k ta ka tchi ka

25

ta ka tchi ka t k ta ka ta ka ta ka ka ka ta ka tchi ka

27

ta ka tchi ka k ta ka tchi ka ta ka tchi ka ko ta ka tchi ka

29 Cm^b6 Em9

tu ko tchi ka t k ta ka tchi ka ta ka tchi ka t ko tu ku té ku

31 Cm^b6 Em9

tu ké t ké t ko ta ka tchi ka t káh

33

Ta pi ti pe

Melodia

*Uso da respiração com função rítmica

Anexo 4

Take Five

Bloco 3

00'37" a 01'17"

Em9

34 Ta pi ti pe ta ba ie be da tum p ta p te___ ra ta p tchi pe

37 ta___ ra ta p tu pi ta___ ra ti bi di be di be ie be da tun da b de___ ra la ba du be

Em9 Bb7(#11)

41 da___ da ta pa tu pi ta___ da la ba da ba

Am7 D9 Bm(11) Em9

43 da pa pa da la ba da ba da pa pa da di bi da ba

Am7 D9 B7(b13) E7(#9)

45 da pa pa da pu du bu da bu da ba da ba da ta ba da ba

Am7 D9 Bm(11) E7(#9)

47 da pa pa da lu ba da ba da pa pa da lam ba da ba

Am7(9) Am/G F#m7(b5) B7(#9)

49 da pa pa da lam bi da bu di___ da ti bi d ba

Em9 D9 G7M F7M(#11)

51 du ba ie ba da tun ta ku' de___ ra k ta p tu pe

53 Em9 D9 Dm9 G13

ta ra ta pa tu pe ta pam pem pum pem pu

55 C#m7(b5) F#7(b13) Bm(11) E7(#9)

da ba ie ba da tun ta k te ra la p tu pe

57 Am9 D7(9,13) G7M G13

ta ra ta pa tu pe ta pan tan tan ta k

59 C#m7(b5) Bm7(b5) E7(#9)

da ga ka da lu be da bu da pa pa da kun ku du gu

61 Am(9) B7(b13) Bm(11) E7(#9)

da ga ka da ku du gu da gu di gi d' g' da da ba da ba

63 Am9 B7(#9,13) E7(#9)

da ba pa da brl la ba da ba da ba pa da lu ba da ba

65 Am9 Am/G F#m7(b5) B7(#9,13)

da pa pa da li be du be dan da uiu

67 Em9 Ponte Dm9

Ponte ziai 'u ta pi ti pe

Bloco 4

Anexo 5

Take Five

Bloco 4

01'17" a 02'25"

70 Em9 Dm9 G7M F7M(#11) Em9 D9

ta pi ti pe te pe ia ba da tum tchi k te ra ta pi tu pe

73 G7M F7M(#11) Em9 Em9 Em9

ta ra ta ke tu ke ta kon don kon den ku ton den ku tan te ku de ken ton tu ton ten

77 Em9 Em9 Bm11 Em9 Bm11 Em9 Bm11 Em9 Bm11

ta tun den k tu ken den ku te ra ts te da ton ton pen

82 Em9 Bm11 Em9 Em9 Em9

pe do gu de de pa ku tu pen ku du du de ku du du du pa da m du du da du du da te ten to po

86 Em9 Em9 D9 G7M F7M(#11) Em9

ko du ta du ta te tin to kun ti tu du dei u te gu du ter lu ba um br

90 Em9 D9 Em9 D9 G7M F7M(#11) Em9

la ba bi pi di ba p di ba do ki bi up di a a

94 Em9 Em9 Em9 Em9

a a

98 Em9 Em9 Em9 Em9

lo ra ku dun tein tein ku du de du du te ku te ku du de gu du te cu du du

102 Em9 B^b Am7 F#7(♭13) Bm11 E7(♯9) Am7 F#7(♭13)

du gu du tēi u gu tē gu du gu du gu du da dé ku du da tē ku tē ku du da tē ku tu ta tē tē ti ti___to___tu ten tu

106 Bm11 E7(♯9) Am7 F#7(♭13) Bm11 E7(♯9) Am7 Am/G

tu dun ten___ten tir___lu bip bi ba pli ba pum tē da dum pé da gu du du du du kun da r lu bi u bu di iu bu

110 F#m7(♭5) B7(♭13) Em9 D9 G7M F#7(♭13)

dé dia___ i dio u___ br lu bi da biu___ la du

114 Bm11 E7(♯9) Am7 A^b7(♭9) G7 G7(♭13) C6(9) B/C#

du bi du bi du dip da du du p di p ta bi du bi du da bi du bar le p li bō p lu bi p bi da du bu___pui

118 Bm7 E7(♯9) Am7(9) A#7(13) Bm11 E7 Am7(9) D7(9)

___du iu bu pu io___pap ku dep dep du bēp pē pa du du du dēp pa du du dip

122 Dm7(9) G7M(6) C#m7(♭5) F#7(♭13) F7M(♯11) E7(♭13)/E

pu du du dip pu du du dip di___du tui___du iu bu___tui___du iu bu___pi

125 Am7 Am F#m7(♭5) B7(♭13) Em9

___du iu bu___pō po iu ba pi___der___li___dou ui dou twi___twai

128 Em9 D9

___twai___ hai___ hu___

Ponte

Anexo 6

Take Five

Bloco 5

02'25" - 02'48"

132 G7M F7M(#11) Em9

ka tu ku tan tchi ka tu ku ta ku tu ku tan tchi ka tu ku ta ku tu ku ton tchi ka

135

tu tum tu du du da tchi ka ta tchi ka tchi tu tun tun ta tun — té ki tu dun ta ka

138

tu tun — tah — t ta ga tchi ki ta ka tchi ké t k don tu ku ta ka tchi ka t ko don tuku

141

ta tah — ta ta ka don tu tu ta ka ta ka ta ka don tchi ke ta tah — ta ta tan tchi ke

144

ta ka tchi ké k ta ka tchi ke ta ka tchi ke t k ta ka tchi ke ta ka tchi ké t k ta ka tchi ke

147

ta ka tchi ké k ton tcha tu du du du du du ta tchi ké tu gu tchi ké k don tchi ke

150 Em9 D9

tu gu tchi ké k to go tchi ke t ké ké k ta ka tchi ke

Anexo 7

Take Five

Bloco 6

02'48" a 03'08"

152 *Em*9 *D*9 *C#m*7(♭5) *F#*7(13)

tchi ka ton___ ton___ ton___ tu pi___ ra pe___ pa___ pu

154 *B*m(11) *E*7(♭13) *A*m7 *D*9 *G*sus7 *G*7(9,13)

don___ le___ ba___ pa iu du da ga un lê iu gu dé ga du du du da u lo pa du ba du ba

melodia imprecisa (fala)

157 *C#m*7(♭5) *F#*7(13) *F*7(9)13 *B*♭sus7(9)

di ba du ba di bau la___ pu daun le baun le baun du dep ton tep dep tu dup

160 *E*♭9 *E*♭9 *A*♭7M(#11)

tép tep tu dep tép tu tè k tch ta tu du du du du ta di___ ta tu da ti

163 *A*♭7(9) *D*♭9 *D*♭sus7(9)

tip li p le ba p le ba pu diu___ ron___ liu___ non___ ie___ ie___ ie___

166

tah tchi ki tah tchi ki tchi ki tah tchi ki tah tchi ki tu tun___ tai___ ki tai tu ku

Scat ritmico (ponte)

169 *D*♭sus7 *E*♭sus7 *D*♭sus7

du tun___ tai___ ki tai ta ki tchi ki du ku tai

Scat ritmico(ponte)

Obs: as duas primeiras colcheias deste bloco finalizam a rítmica do bloco anterior e não têm altura definida.

Anexo 8

Take Five

Bloco 7

03'08" a 03'28"

171 **B4** **C#4** **B4** **C#/A**

uai _____ diu _____ liu _____ ziu _____ uiu _____ di _____ du

173 **C/A** **D/A**

uai un di du uai un da do _____ iò _____

175 **C#/A**

di dan djan dun djuai _____ djuai _____

177 **B/A** **C#/A**

tchu _____ un de bun di di téun _____ tun de bu di den _____ téun _____ ten _____

179 **D/A** **E/A** **B7(♯13)**

_____ tchi ki di ren _____ ten ten ten tu bi di be

181 **Em9**

de bai e ba da tum ta p te _____ ra za ba du be da _____ ra la ba du bi

184 **Em9** **Bm11** **Em9** **Bm11**

da pa _____ tchen pen _____ pen _____ du ba ba di be da tum ta ku te _____ ra té pi tu pi

187 **Em9** **D9** **Em9** **D9**

ta _____ ra la ba du pe da _____ da _____

Anexo 9

Take Five

Bloco 8

03'28" a 03'53"

189 C#m7(9) F#7(13) G7(#11) G#7(9) C#m7(9)



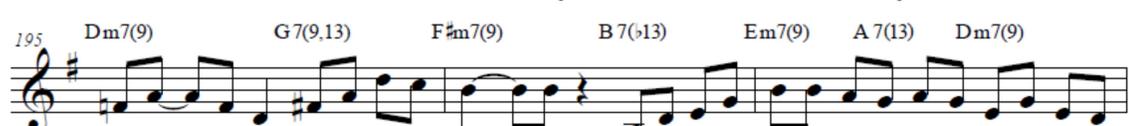
la bi__ pô dó di be da ba da bê__ té dê ku da bi di bi da bê__ pa dó bu du bi da bu

192 Asus7(9) G#7(9) Dm7(9) G7(13)G7(b13) Em7(9) A7(13)



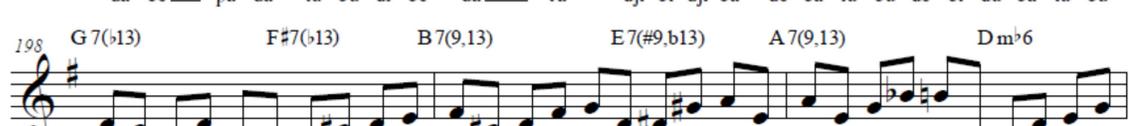
da bu da ba da le bu du be da be__ pa da le bu da ba da be__ pa da la ba da ba

195 Dm7(9) G7(9,13) F#m7(9) B7(b13) Em7(9) A7(13) Dm7(9)



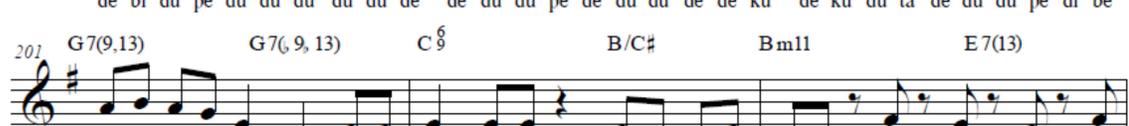
da be__ pa da lu bu di be da__ ra dji bi dji ba de ba iu bu dê bi du ba iu bu

198 G7(b13) F#7(b13) B7(9,13) E7(#9,b13) A7(9,13) Dm^b6



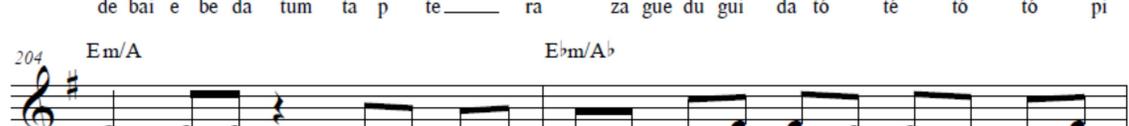
dê bi du pê du du du du du dê dê du du pê dê du du dê dê ku dê ku du ta dê du du pe di be

201 G7(9,13) G7(9, 13) C⁶ B/C# Bm11 E7(13)



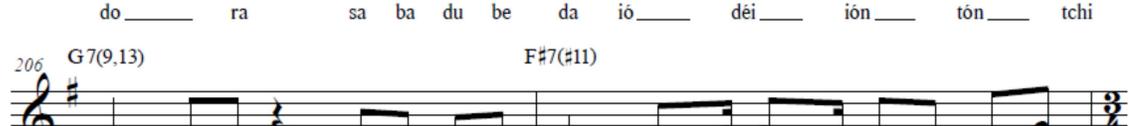
de bai e be da tum ta p te__ ra za gue du gui da tó tē tó tó pi

204 Em/A E^bm/A^b



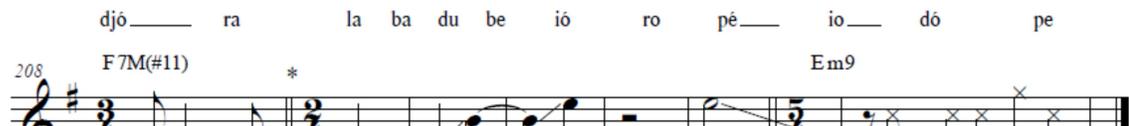
do__ ra sa ba du be da iô__ déi__ iôn__ tón__ tchi

206 G7(9,13) F#7(#11)



djô__ ra la ba du be iô ro pê__ io__ dó pe

208 F7M(#11) * Em9



diô__ o__ u djai k__ ta ka tchi ki un

Ponte

Bloco 9

* Compassos 209 a 213, ♩ = 170 bpm

Anexo 10

Take Five

Bloco 9 - primeira parte

03'54" a 04'06"

Em9

214

k ta ka tchi ki un dun chi kéi k tu tu ta ka ka tchi kei kei ke sk

217

bé de gu bé pé k do da d gué d guér le bla ka ts ke t k du du du du

220

ta ka ts ke k ka ka ta ga du daun naun na gu du daun daun do déi o do da gu

Melodia _____

223

du daun do tu ku ta ku tchi tum tu

Anexo 11

Take Five

Bloco 9 - segunda parte

04'06" a 04'11"

225 Em9

tu ku tu tu té ku tu té u du tu gu tu té u du du du du

227

tão le dāo le dāo le dāo le dan kú té ku di ku dé ku tu kei

Scat Rítmico Breque

