

# PADRÕES SILÁBICOS DO SCAT SINGING BRASILEIRO DOS ANOS 60

Heloísa Tenório

(Unirio -RJ)

Mestrado Profissional- Proemus

Orientador: Prof. Afonso Cláudio de Figueiredo

2021

## RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar e apresentar os padrões silábicos que constituem o “*Scat Singing* Brasileiro” a partir da escuta, registro e análise comparativa de gravações de cantores que se utilizaram deste tipo de improvisação vocal em suas performances durante a década de 1960 – período em que o “*Scat Singing*” começou a ser mais difundido na música brasileira, a partir da influência da música americana e das grandes orquestras. Tendo por base a performance de gravações dos cantores populares da época: Johnny Alf (1929-2010), Leny Andrade (1943) e Elza Soares (1937), o artigo se propõe a fazer uma breve reflexão e análise dos fonemas escolhidos por tais intérpretes, de modo que possa servir como material de consulta no processo da construção de um ensino vocal a cantores que queiram desenvolver este tipo de linguagem em sua performance.

**Palavras-chave:** Scat Singing. Música Popular Brasileira. Técnica Vocal. Improviso Vocal.

## ABSTRACT

This article investigates and presents the syllabic patterns mostly used in the “Brazilian Scat Singing”. The study was developed through listening, the records and comparative analysis of performances by popular singers who used this kind of vocal improvisation in their performances as a musical resource in the 1960’s – During this time, “Scat Singing” started to be a popular language in Brazilian music through the influence of American music and the big-bands. Based on the recordings of three popular singers of that time: Johnny Alf (1929-2010), Leny Andrade (1943) e Elza Soares (1930), this article proposes a reflection and an analysis on the chosen phonemes by these performers – It can serve as a support material to construct a vocal teaching pedagogy for singers who want to develop an ability to start Scating.

**Keywords:** Vocal Improvisation. Brazilian Popular Music. Vocal Technique. Improvisation.

## 1. INTRODUÇÃO

Através desse artigo, faz-se a análise, e o registro de padrões rítmicos silábicos usados por cantores dos anos de 1960 dentro da linguagem do “*Scat Singing*”<sup>1</sup> brasileiro. A análise se dá por trechos de discos da década de 1960 dos artistas Johnny Alf (1929-2010), Leny Andrade (1943) e Elza Soares (1930) – cantores expoentes deste tipo de improvisação vocal que foi bem difundida na época, suportado pela influência norte-americana das bandas de *swing*<sup>2</sup> e jazz. Estas bandas, que tocavam nas rádios desde os anos 30/40, originaram as orquestras brasileiras, tal como a orquestra Tabajara, que reproduzia o modelo apoteótico de uma *big-band*<sup>3</sup> adaptado para uma estética brasileira: “A partir da década de 1940, com o *swing* em alta nas rádios brasileiras (embora o *Bebop*<sup>4</sup> já começasse a despontar no EUA), algumas das antigas bandas de salão tornaram-se verdadeiras big-bands brasileiras. Caso da Orquestra Tabajara, liderada por Severino Araújo, por exemplo”. (NESTROVSKI; 2013:57)

A escolha desse tema se deu por uma necessidade de compreender a estrutura rítmica do “*Scat Singing*” brasileiro, uma vez que, cada vez mais, a abordagem instrumental da voz na música brasileira tem sido usada, porém, ainda sem uma sistematização.

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

(SILVA; 2017:20)

O artigo será iniciado com a definição do que é “*Scat Singing*”, sua origem e histórico, para dar suporte ao entendimento do que seria o “*Scat Singing*” brasileiro. Logo em seguida,

---

<sup>1</sup> Scat Singing – Segundo o “The New Grove Dictionary of jazz” – é uma técnica de canto jazzístico onde sons onomatopéicos ou sílabas sem sentido, são cantados sobre melodias improvisadas.

The New Grove Dictionary of Jazz speaks of “**a technique of jazz singing in which onomatopoeic or nonsense syllables are sung to improvised melodies**” (J. Bradford Robinson, “Scat Singing,” in The New Grove Dictionary of Jazz, ed. Barry Kernfeld, 3 vols., 2d ed. [New York, 2002], 3:515).

<sup>2</sup> Swing – Um estilo de jazz que emergiu nos Estados Unidos nos anos 1930 e que se tornou o tipo de jazz mais popular do século XX. Muito da música produzida entre 1930 e o início de 1940 é chamada de “swing music” e essa época na história e conhecida como “Swing Era”. Muito dessas músicas eram tocadas por bandas de 10 ou mais músicos, e por isso também é chamada de “Big Band Era”. (GRIDLEY;2009)

<sup>3</sup> Banda de 10 ou mais músicos na qual os instrumentos eram agrupados em três seções: Rítmica (piano, guitarra, bateria e baixo), Metais (trompete e trombone) e saxofones. (GRIDLEY;2009)

<sup>4</sup> Bebop - Bebop ou Bop é um estilo revolucionário no jazz que se desenvolveu a partir da década de 1940 nos Estados Unidos (em resposta a era do swing), que se caracteriza por composições e performances em tempo rápido, progressões harmônicas complexas com mudanças rápidas de acordes e várias mudanças de tom, onde o virtuosismo instrumental impera, e o músico assume o lugar de protagonismo (GIOIA;2011, GRIDLEY;2009)

para poder se compreender melhor o contexto de onde essa linguagem começou a ser utilizada, será feita, primeiramente, uma contextualização do cenário artístico da época, e como a linguagem da improvisação vocal começou a se adentrar num Brasil que possui uma tradição vocal mais voltada para o cancionista popular.

“Nesse processo de adaptação do canto instável, calcado na oralidade cotidiana, a uma forma perene, com sentido musical, os sambistas acabaram por criar uma nova forma de fixação sonora da fala, inaugurando o gesto cancional que caracterizaria toda a canção do século XX.” (BESSA; 2007:203-211)

A seguir, o artigo apresentará os artistas e suas obras escolhidas para a análise, de modo que se possa saber, quem são as pessoas que faziam o “*Scat Singing*” brasileiro”. E também, entender o porquê desses artistas incorporarem essa linguagem em seus trabalhos, visando também os pontos de intercessão entre suas performances e experiências.

Finalmente, haverá a análise de trechos onde ocorre o *scat singing* nas músicas: “Céu e Mar<sup>5</sup>” (1964), “Choro de Minuto”<sup>6</sup> (1964) – interpretadas por Johnny Alf, “Estamos Aí”<sup>7</sup> (1965), “Influência do Jazz”<sup>8</sup> (1964) – interpretadas por Leny Andrade, “Se Acaso Você Chegasse”<sup>9</sup> (1968) – interpretada por Elza Soares. As frases rítmicas e sílabas utilizadas serão transcritas<sup>10</sup> e, além de analisadas, serão comparadas, entendendo se é possível uma padronização ou não de um código rítmico fonético que abarque esse recurso de improvisação idiomática na música brasileira - mais precisamente nas produções dos anos 60 do samba-jazz ou samba-bossa.

## 2. *Scat Singing* x *Scat Singing* Brasileiro

Quando se houve falar em “*Scat Singing*”, vem logo à mente a estética das improvisações vocais jazzísticas americanas. Para STOLOFF, professor e criador do método vocal SCAT! – um dos primeiros livros-métodos que abordam este tipo de linguagem, a definição de *scat* é a vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas que não contém um

<sup>5</sup> Céu e mar - link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=jt10D7uYBB8>

<sup>6</sup> Choro de Minuto- link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=0AnJWSxtLAs>

<sup>7</sup> Estamos Aí - link para audição: [https://www.youtube.com/watch?v=JhZ\\_MrwXlPk&t=150s](https://www.youtube.com/watch?v=JhZ_MrwXlPk&t=150s)

<sup>8</sup> Influência do Jazz- link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=b3FkLiAtYuA>

<sup>9</sup> Se Acaso você Chegasse-link para audição: <https://youtu.be/Y6tqcGtAjDI>

<sup>10</sup> Transcritas – O ato de ouvir a gravação e escrever musicalmente o que está sendo performado.

sentido literal. Artistas usam diferentes abordagens estilísticas semelhantes a dialetos de linguagem ... “O *Scat* é tão antigo quanto o jazz, mas tem sido mais associado ao vocabulário do *bebop*”<sup>11</sup>. (STOLOFF; 1996: 6).

Mesmo sendo o *Scat* muito associado ao movimento *bebop* do jazz americano, ele possui suas raízes nos primórdios do blues<sup>12</sup>.

“Os vínculos entre voz e instrumento no jazz remetem aos primórdios do blues, quando os instrumentos buscavam imitar o fraseado flexível do canto através de bends, glissandos, vibratos e outros recursos, e continuou ao longo dos séculos XX e XXI, com voz e instrumentos emprestando material um ao outro, numa relação muitas vezes conflituosa. Quando o blues rural (que, por sua vez, descende dos *shouts*, cantos de trabalho e *spirituals*, todas estas, tradições cantadas) começou a ser influenciado pelos instrumentos, e o violão passou a ter maior efeito sobre os cantores, fazendo com que grandes massas passassem a aprendê-lo, as técnicas violonísticas desenvolvidas pelos negros refletiam sua maneira de cantar...”

(NESTROVSKI; 2013:22)

Logo, esta relação voz e instrumento, sempre esteve muito integrada. Depois, com o advento dos instrumentos de sopro pelos negros americanos que tocavam o blues, gradualmente a voz foi perdendo o espaço, cedendo lugar para uma concepção mais instrumental que favoreceria o surgimento do jazz. Mas não por isso a voz sairia completamente de cena. São inúmeros os cantores de jazz que fizeram história, e com frequência, boa parte deles eram instrumentistas, como o emblemático Louis Armstrong<sup>13</sup>, que é considerado por muitos, o pai do *Scat Singing*.

“O cantor imita o instrumento ou vice e versa? Se você acredita em anedotas, o *scat* começou quando Louis Armstrong acidentalmente deixou cair a folha com a letra de “Heebie Jeebies” durante uma sessão de gravação e, tentando contornar rapidamente, começou a cantar sem palavras até o fim da música, como se estivesse tocando. Mas o que resultou não foi uma linha de trompete pura. Mesmo que o registro agudo barítono do jovem Louis Armstrong fosse tão flexível, alto como

<sup>11</sup> Scat singing is the vocalization of sounds and syllables that are musical but have no literal translation. Artists use different stylistic approaches similar to a language dialects. Scat is as old as jazz but has been regarded primarily as a bebop idiom.

<sup>12</sup> Blues – é um gênero e forma musical originado pelos escravos trazidos da África no extremo sul dos Estados Unidos em torno do fim do século XIX. O gênero se desenvolveu a partir de raízes das tradições musicais africanas, canções de trabalho afro-americanas, *spirituals* e música tradicional. (BBC – GCSE Bitesize: Origins of the blues")

<sup>13</sup> Louis Armstrong (1901-1971) foi um cantor e trompetista norte-americano, um dos mais importantes nomes do blues e do jazz de todos os tempos.

o do trompete, Satchmo completou as linhas de gravação com as sílabas de Armstrong.” (STOLOFF; 1996:6)<sup>14</sup>

Há outros cantores na história do jazz, e boa parte deles também tocavam instrumentos, como Chet Baker (1929-1988), Nat King Cole (1919-1965), Sarah Vaughan (1924-1990), Nina Simone (1933-2003), George Benson (1943), Rachele Ferrel (1964), Shirley Horn (1934-2005), entre outros, que fazem uma espécie de revezamento entre suas vozes e instrumentos, nesse jogo de pergunta e resposta, herança da época do blues.

“Por exemplo, a forma de pergunta e resposta que era predominante na música Africana também ocorria nas “work songs”, no blues, jazz, e em outras vertentes americanizadas da música africana; porém em sua forma africana original, o formato pergunta e resposta é tanto uma questão de integração social quanto uma questão de estrutura musical.” (GIOIA;1997: capítulo 1)

A prática de vocalizações de sons, no entanto, não é um recurso próprio da música americana. Ela possui origens mais remotas em outras culturas, como a africana, iraniana, indiana.

“É sabido também que a música do sul da Índia utiliza um método de ensino musical que incorpora sílabas – o Konnakol – conhecimento transmitido de professor para aluno somente através da oralidade. Estas sílabas 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<sup>15</sup>.” (MARANA; 2017:55)

Mas, trazendo para o contexto da música brasileira, nos anos 60 havia um ambiente muito propício para esse recurso ser incorporado dentro das performances de diversos cantores da época, que passaram a ser influenciados pela música americana, que chegava no Brasil através do rádio. O hibridismo cultural<sup>16</sup> é um conceito que traduz bastante o sentido de uma

---

<sup>14</sup> Does the singer imitate the instrument or voice versa? If you believe anecdotes, scat began When Louis Armstrong accidentally dropped his lyric sheet to “Heebie Jeebies” during a recording session, and thinking quickly, wordlessly sang the resto f the tune as if he were playing it. But what resulted waas not a purê trumpet line. Although the Young Armstrong’s high baritone register was comparable to the limber, higher range of the trumpet, caught empty-handed, Satchmo filled the lines with syllables of speech.

<sup>15</sup> Aproximando o conceito ao conhecimento musical ocidental, podemos considerar as talas como fórmulas de compasso.

<sup>16</sup> O termo hibridismo vem do grego hybris que significa excesso, destempero e desmedida. As tragédias gregas são acionadas pela hybris, podemos citar como exemplo o caso de Édipo, sua hybris é o orgulho, adquirido após ter vencido a esfinge. Em se tratando de cultura, a palavra hibridismo ganhou o sentido de miscigenação porque os gregos consideravam a mistura social e cultural entre eles e os estrangeiros, ou seja, a transculturação, uma violação das leis naturais. (FRANÇA.;2009;1)

mistura, de um povo miscigenado, em constante transformação, como é o caso da cultura do povo brasileiro.

“Em seu livro *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini trabalha com a ideia de que a formação cultural da América Latina é diferente dos demais continentes, que de alguma forma conseguiram manter uma unidade cultural maior. Por termos sido colonizados e misturados com os nativos e negros escravos, nos tornamos seres culturalmente híbridos, ou seja, mesclados, conservando alguns resquícios e ao mesmo tempo, antropofagicamente, como sugeria Oswald de Andrade, devorando a nova cultura e adaptando-a a nossa realidade.” (França; 2009:1)

Sendo o Brasil um país miscigenado, nessa época, ao mesmo tempo que havia uma busca por uma identidade cultural nacional, havia também uma abertura grande para experimentar, misturar influências e estilos. É nesse cenário que nasce a ideia do “*Scat Singing*” brasileiro. Para tal, vamos fazer uma pequena passagem pelo contexto histórico da época.

### **3. Bossa Nova e contexto musical dos anos 50/60 no Rio de Janeiro**

No Rio de Janeiro dos anos 50/60, havia uma série de fatores preponderantes ao surgimento de cantores que, assim como Leny Andrade ou Elza Soares, buscavam estar conectados com as novidades que vinham de outros lugares (principalmente da América) e sempre reinventarem suas performances. Segundo Queiroz, Copacabana, depois do fechamento dos cassinos em 1946 por decreto do então presidente Olívio Dutra, se tornou o centro noturno e boêmio do Rio, composto por restaurantes, boates e casas noturnas, que ofereciam diversão constante, regada à muita música e pessoas que vinham desfrutar das novidades e do burburinho social que acontecia no então badalado ponto de encontro da época.

O ambiente era frequentado por personalidades da alta e média sociedade, como artistas, jornalistas, escritores, que ajudaram a difundir mais ainda a fama do lugar e atrair atenção para aquele polo artístico que se configurava. “As boates e casas noturnas da época foram celeiros para artistas, que trocavam vivências, se encontravam e criavam a partir de suas experiências, onde um visitava o show do outro”, como diz Nestrovski.

“Johnny Alf, nos anos 1950, que se apresentava na boate do hotel Plaza da Av. Princesa Isabel, tocando não só toda espécie de tema de jazz que chegasse ao Brasil como também suas próprias composições (que na

época já contavam com *Rapaz de Bem, Céu e Mar, Estamos Sós, O que é Amar e É só Olhar*), tinha dentre seus seguidores, Tom Jobim, Dolores Duran, João Donato, João Gilberto, Lucio Alves, Dick Farney, Paulo Moura, Baden Powell, e os ainda jovens Luiz Eça, Carlos Lyra, Sylvia Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. A prática musical das noites de Copacabana era pautada pelas constantes inovações, tanto na maneira de se tocar e cantar, quanto no surgimento de novas composições.” (NESTROVSKI:2013;73)

Logo, a partir disso, é possível compreender que nesta busca por inovação, modernidade e recepção das novidades que vinham de fora, a improvisação viria como uma parte integrante desse cenário múltiplo e efervescente. Neste momento, a cultura norte-americana exercia considerável influência nas construções artísticas da época, principalmente no que diz respeito ao jazz americano, que dominava as rádios da época com as célebres *big bands*, como descreve McCann.

“Os músicos cariocas estavam também ligadíssimos nas últimas gravações de estrelas como Nat King Cole. Alfredo José da Silva, já conhecido como Johnny Alf, lá pelos meados dos anos 50, era um protótipo da juventude voltada para o jazz. A canção “Chega de Saudade” de Ruy Castro captura a importância do fã-club de Farney-Sinatra, um clube do início dos anos 50 organizado por um grupo de adolescentes no bairro da Tijuca do Rio de Janeiro para celebrar a música de seus dois ídolos.” (MCCANN:2006; 114)

Esse recorte nos ajuda a compreender como as coisas se mesclavam e se configuravam numa Copacabana internacional, moderna, fervilhante da maneira perfeita para se fazer experimentos artísticos, vocais, como foi o caso desses três cantores que aqui serão abordados.

#### **4. Johnny Alf, Leny Andrade e Elza Soares- critério de escolha e breve apresentação**

Os cantores selecionados mantêm algumas características em comum que foram importantes para a relevância de escolha desse estudo, entre elas:

- Lançamento de trabalhos que abordassem o “*Scat Singing*” brasileiro durante os anos 60:
- Cantores miscigenados, e dessa forma não pertencentes a um padrão social convencional da época, são emblemas do hibridismo que fizeram em seus trabalhos:
- Cantores que tem no “*Scat Singing*” brasileiro uma expressão forte da identidade de seus trabalhos, ou seja, impossível lembrar deles e não pensar em seus desenhos vocais e improvisos.

#### 4.1 Johnny Alf

Johnny Alf nasceu no Rio de Janeiro em 19 de maio de 1929. Começou a estudar piano aos 9 anos e desde cedo demonstrou interesse em compositores como George Gershwin e Cole Porter, como diz Bittencourt em uma dissertação sobre a obra de Alf. Cedo, já demonstrava interesse por compositores do cinema norte-americano, como George Gershwin e Cole Porter, e pelos 14 anos, formou um conjunto amador com amigos, em Vila Isabel, que “fazia só uma domingueira lá no Andaraí”.

Alf, além de ser um instrumentista, artista negro, bebeu na fonte das referências americanas jazzísticas, tais como, Frank Sinatra, Bing Crosby, Nat King Cole, e a versão brasileira da época, Dick Farney – um cantor e pianista que viria a ser um dos precursores desse hibridismo musical brasileiro.

“Entretanto, os primórdios da música híbrida, com o movimento do samba moderno, iniciaram-se ainda na década de 1940, com cantores como Dick Farney cantando música brasileira influenciada pela americana, até culminar em grandes nomes do estilo, como Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Candinho, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Luizinho Eça, os irmãos Castro Neves, Newton Mendonça, Chico Feitosa, Lula Freire, Durval Ferreira, Sylvia Telles, Normando Santos e Luís Carlos Vinhas.” (CASTRO, 2003; FERREIRA, 2020).

O objetivo aqui não é contar a biografia de Alf, mas entender suas referências e um pouco de sua origem. Diferente da maioria dos artistas de bossa nova, Alf era morador da zona norte, mas atraído e convidado a participar da agitação cultural que então acontecia em Copacabana. Se tornou um artista emblemático da cena então vigente. Por indicação de Farney e Nora Ney, foi convidado para um trabalho que lhe abriria as portas deste universo junto a uma atriz, Mary Gonçalves, que queria se lançar como cantora. A partir dali, foi tocar em boates, como “Montecarlo”, “Cantina do César”, “Arpège” (antiga Mandarin), “Clube da Chave”, “Drinks”, e logo na mesma época, gravou seu primeiro disco (ainda instrumental), com um carácter jazzístico.” (FERREIRA, 2020).

Seu primeiro disco com voz se deu no ano 1964, intitulado “Diagonal” (RCA LP, BMG, CD – série 2 em 1), e, no caso, é o disco que contém as canções selecionadas para a nossa análise silábica – Céu e Mar (faixa 7) e Choro de Minuto (faixa 8).

É importante frisar que Johnny Alf, antes de ser cantor, era um instrumentista, e trouxe essa bagagem para sua performance vocal: ele tinha uma base musical muito sólida, para a criação de seus improvisos. Assim como Alf, Leny Andrade também trouxe essa mesma bagagem de conhecimento de um instrumento harmônico como veremos a seguir. Isso induz a uma dedução



de que talvez, o conhecimento, mesmo que de básico a intermediário, de um instrumento harmônico, seja algo que facilite o desenvolvimento de um cantor que deseja usar a improvisação dentro de sua performance, como propriamente afirma Bermejo, professora na *Berklee College of Music*<sup>17</sup> de “*Jazz Vocal Improvisation*”, em seu livro.

“Eu recomendo que você use o piano ou um teclado durante sua prática. As relações entre as teclas do piano, fazem a visualização e a compreensão dos conceitos musicais, muito mais fáceis”.<sup>18</sup>

#### 4.2 Leny Andrade

Leny Andrade é um marco e uma das maiores referências no que diz respeito ao “*Scat Singing*” brasileiro. Nestrovski, que se dedicou a escrever uma dissertação sobre a cantora, afirma:

“Mas principalmente este elemento diferencial de Leny em relação a outras cantoras brasileiras, suscita uma questão maior, ao tentarmos compreender quais os fatores que levariam uma cantora a buscar no improviso vocal, novos caminhos interpretativos para a canção popular brasileira.” (NESTROVSKI, 2013).

Leny nasceu no Rio de Janeiro no dia 26 de janeiro de 1928. Filha de uma mãe que era professora de piano, foi levada ainda criança para morar em Minas por conta do desquite de sua mãe (que na época era visto como algo muito negativo). Sua configuração familiar foi certamente determinante para seus caminhos musicais. Ainda criança, com 10 anos, participou do programa de calouros infantis, Clube do Guri (o mesmo que revelou Elis Regina).

“A partir do Clube do Guri não parei mais. Fui seguindo um caminho natural, querendo me transformar em cantora profissional”. – Depoimento da cantora no livro biográfico “*Alma Mía*” (RIBAS; 2012:32).

A partir de então, foi levada para cantar em programas de rádio, se apresentando em clubes, festas dançantes e bailes. Logo estava cantando com grandes orquestras, como a de “*Permínio de Gonçalves*”, onde estreou como “*crooner*”<sup>19</sup> - os cantores de orquestras que faziam a audiência dançar. Ainda adolescente, Leny começou a performar no famoso Beco das

<sup>17</sup> Escola de música localizada em Boston nos EUA, fundada em 1945, e conhecida principalmente pelo ensino de música popular.

<sup>18</sup> “I recommend that you use a piano or electronic keyboard when you practice. The relationships of the Keys on a piano keyboard make visualizing and understanding musical concepts much easier” (BERMEJO, 2017)

<sup>19</sup> Crooner - Crooner é um epíteto americano dado a cantores masculinos de padrões de jazz, principalmente do Great American Songbook, apoiado por uma orquestra completa, uma grande banda ou um piano. No caso de cantores brasileiros, eram considerados crooners, todos aqueles que cantavam na frente das orquestras e bandas de baile da época dos anos 50/60.

Garrafas, e sempre acompanhada de bons músicos, logo associou sua técnica e conhecimento musical adquiridos, nos estudos de piano, com a experiência que ia conquistando, e sendo conduzida pelos maiores de sua época – músicos que muitas vezes tinham experiência internacional, ou até mesmo vinham de fora, trazendo as novidades musicais que estavam acontecendo na América. Dessa forma, é possível imaginar todo um ambiente propício para as experimentações artísticas da jovem Leny, rodeada de grandes e inspiradoras personalidades que deram suporte para a construção dessa consagrada artista.

As músicas escolhidas para a análise silábica desse trabalho, são músicas que são sucessos na carreira da cantora, e que, portanto, mereciam ser discutidas e aprofundadas: “Influência do Jazz” (Carlos Lyra) em seu disco “Leny Andrade - A Arte Maior”, de 1964 (Polydor), e “Estamos Aí” (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck), do disco “Estamos Aí”, de 1965 (Odeon).

### 4.3 Elza Soares

Elza Soares é uma artista popular, muito conhecida não só pelas suas construções artísticas, mas pela sua vida cheia de lutas sociais e pessoais. Sua voz se expressava com uma rouquidão vocal única, e seus subjacentes efeitos vocais, muitas vezes acompanhados de desenhos e improvisos que viraram a marca registrada de sua performance.

Elza Soares, cantora negra nascida nos subúrbios do Rio de Janeiro em 23 de junho de 1930, de uma realidade social muito humilde e dura, tinha na música o seu alento. Ainda com 12 anos, foi obrigada a se casar pelo seu pai, mas nunca perdeu o canto de vista. Em 1953, participou do famoso programa de calouros de Ary Barroso, conquistando o primeiro lugar.” (CAMARGO;2018).

No início de sua carreira, cantou como *crooner* de orquestras de baile, mesmo diante da resistência dos músicos por ela ser negra. Elza começou a usar o seu talento para fazer “malabarismos vocais” - copiava frases instrumentais ou até mesmo de outros cantores:

O maestro Acyr Aguiar corrobora: “Além de não desafinar, inventava, punha em prática sua criatividade. Lá pelo meio de uma interpretação, resolvia fazer duo com o sax, com o pistom ou a flauta. E, se a música permitia, estendia as brincadeiras à bateria. Imitava Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto e Nelson Gonçalves.” (Louzeira;1997)

Elza Soares, diferentemente dos outros artistas aqui analisados, não participou tanto do polo Copacabana. Sua trajetória após sua inserção no mundo das orquestras foi marcada por

turnês internacionais, e principalmente na presença televisiva. Elza era uma cantora com mais apelo entre as massas populares.

Uma das músicas escolhidas para a análise silábica do presente trabalho fazem parte do álbum lançado em 1968, “Elza Soares – Bateria: Wilson das Neves” que se tornou um disco antológico na carreira da cantora, e traz exatamente essa atmosfera do *swing* das orquestras, neste caso conduzida pelo célebre artista “Wilson das Neves”. (Estadão, 2 de julho de 2015 – Redação Divirta-se). A música é a primeira do disco - Se Acaso Você Chegasse (Lupicínio Rodrigues).

## **5. Análise de padrões Silábicos**

Entende-se por “padrões silábicos”, os fonemas sonoros mais utilizados dentro da construção dos improvisos, sendo, neste caso, associados a um contexto rítmico musical. A análise visa uma comparação entre solos do mesmo intérprete, ou entre solos dos diferentes intérpretes estudados. De modo a se buscar desenhos fonéticos, e/ou rítmicos, que possam aparecer com frequência nas músicas analisadas, constituindo um padrão de linguagem dentro do estilo da música cantada da década de 1960.

### **5.1 O Improviso de Johnny Alf:**

Nesta transcrição, iremos entender mais a linguagem de Johnny Alf. Podemos identificar alguns pontos recorrentes em seu improviso, como as consoantes “X”, “B” e “D”, ora combinadas com a vogal “A” (XA, BA, DA), ou até mesmo com outras, como DU, DUM, BAP, DÊ:

### Exemplo Musical 3 - Céu e Mar

**bpm=80**

1 XÁ-BA-RÁ - UN-DU - DU-BLI-A-UN - DÓ PA - DA - DU - DUN-DAI\_

4 BLÊ Ó BA UN DU

5 BÁ XA-UN-DO-RÔ-N' BA-N'-DUM-BLÊ DUN BLI-DI-DI-DI-DI DI-Ô UN-DÊ

9 XÁ-BA-DA-BA-RA - N' - BI\_ XA-N'-DU - BAP-DU-DE-BAP DI\_ I\_

Chord symbols: Bbm7, Eb6, B7(13), Am7(b5), Abm6, Gbmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7(13), Gmaj6.

Os desenhos rítmicos seguem um desenho a partir de semicolcheias com pausas, fazendo ritmos sincopados. A novidade aqui neste trecho de “Céu e Mar” são os fonemas “BLÊ” e “BLI”, que se fazem presentes em muitos improvisos de Alf, como se demonstram a seguir:

### Exemplo Musical .4 -Choro de Minuto(Seu Chopin Desculpe

**♩ = 84**

Vá-pen-sar xa-ba-ra-ba-ra n' dô ô n' dô ô ba-bu-bei - blá

5 xá-pun-dô-blei-bla - n' di i xa-pun-du - rê-run-di\_ dun-dun

Chord symbols: Gmaj7, Am7, Bbm7, Eb7, Abmaj6, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7(13), Gmaj6.

Um outro elemento que podemos observar é a repetição do fonema N', de carácter oclusivo, que faz o som ficar mais seco e conseqüentemente mais percussivo e swingado. Nos dois improvisos de Alf, ele se utiliza dos fonemas BLÊ, BLA, BLEI, sendo a configuração deste último trecho de “Choro de Minuto”, mais quadrado e estruturado na repetição de semicolcheias com repouso em figuras mais longas.

## 5.2 O Improviso de Leny Andrade:

### Exemplo Musical 1 - Estamos aí

♩ = 120

**Gm7** **C7(13)** **F#m7(#5)** **Fm6**

UI BA RA DN DU BA RA BA DU BA DA TXUDU BUEI-A-BA-A

**C/E** **Eb7(13)** **Ab7(13)**

5 TXU DJU U UI U-A - TA-DA-BUI-A-BA-BA UI TXU BA-BAP-HM-BA-BUI-A

**G9sus4** **G7b9**

5 TXU - DJU - DUP - DN - DU - DUI - DUI - U - DU

**Gm7** **C7(13)**

9 DUEI-A - E PRO - MUN - DO - TO - DO - VAI - MOS-TRAR - EN...

O trecho selecionado faz parte do final do solo, antes da cantora retornar à letra.

Um ponto importante a se observar é que este solo é marcado por dois momentos: um do samba, mais para frente no início do solo, e na parte que a banda desdobra o tempo, vindo para um samba-bossa mais *swingado* - gíria usada por músicos para denotar uma forma de se tocar, evidenciando mais o ritmo e suas acentuações que nem sempre irão ocorrer de forma convencional, favorecendo mais os “tempos fracos”, fazendo com o que som fique menos

quadrado e mais “dançado”. Esse trecho é justamente do momento em que acontece esse desdobramento do tempo.

Neste momento do solo, podemos observar muitas vezes a ocorrência das sílabas/fonemas DU, BA, TXU, DJU. Há também a ocorrência de fonemas mudos, tais como DN, BAP, DUP, e que faz com que o golpe vocálico fique mais seco, e dessa forma, percussivo. Lembrando que os fonemas “DU” e “BA” também são muito frequentes na linguagem do *scat singing* americano:



Figure 10

(FONTE:WEIR, 2015)

Podemos observar também que, do ponto de vista rítmico, as frases são construídas a partir de padrões de semicolcheias, ou variações com pontuações e síncopes:



No próximo exemplo, na música “Influência do Jazz”, é importante perceber que a primeira parte do solo é improvisada em cima do ritmo “swing”<sup>20</sup>. Uma prática muito comum dentro do samba-jazz, de se alternar ora o ritmo em jazz, e ora o ritmo em samba. Portanto, este trecho foi transcrito em compasso 4/4, onde a colcheia, é lida “swingada”, ao modo jazz:

Pulso básico da execução de jazz:



(FONTE:NIEHAUS,1964)

<sup>20</sup> Swing- No swing as colcheias(8snotes) são interpretadas como tercinas(quiálteras) com uma ligadura entre as duas primeiras colcheias. Esta ligadura faz com que o primeiro som dure mais que o segundo – esta é a articulação básica do swing. (BERMEJO,2017)

## Exemplo Musical 2 - Influência do Jazz

$\text{♩} = 182$   
 $\text{B}\flat 6$  Cm7 F7(13) Dm7(♭5)

SA-BA - DEI-O-DEI TXU PA MA NA MA PA RA BA PA RE BI E-N'

5 G7(9) Cm7 F7(13)

DE BI DU BA XU-RU-RI-U - N'-DU-RI-U - N'-

8 Fm7

DU - RI - U - N' - -DU - RI - U - N' -

9 B♭7(13)

DU - BU - DU - RA

Mais uma vez, neste solo podemos observar a ocorrência dos fonemas DU, BA e TXU, só que agora, acompanhado de PA- MA- NA -MA. Esta frase silábica pode ser encontrada em diversos outros solos vocais de Leny Andrade, configurando uma assinatura de sua improvisação. Ao final do trecho transcrito, Leny repete os fonemas N'DU-RI-U, porém com acentuações diferentes, conferindo o “sabor” samba-jazz ao seu solo.

### 5.3 O Improviso de Elza Soares:

#### Exemplo Musical 5 - Se Acaso Você Chegasse

♩ = 100

PA DA-VUI-VA - VI VAN VÊ VU-VI VU VI VU VI VA VA U VÊ

VA-VA-RI-VA - I VA DU VI VA N VI VA VA-JU-VU -

I-VU-BA-BA-VUI U - DRI BAN - DAN - BOM - BÊI BA-PUN DUN-BA-DUN-DA

Gm7

Neste improviso, notamos a presença de muitos fonemas com a consoante “V”. É como se Elza fizesse uma variação das possibilidades da “linguagem V”. Esse padrão também se encontra no jazz americano. Para além das escolhas silábicas, Elza procura usar um timbre vocal que quase se assemelha a um trompete ou a um trombone. Fica bem claro nesta performance, que Elza deseja soar como instrumento e não poupa recurso técnicos para assim ser.

Assim como nos improvisos anteriores dos demais cantores, existe a presença da sílaba “Ba”, “Da” e “N”. É importante frisar que, pelo fato da qualidade das gravações ser muito antiga, muitas vezes é difícil ser completamente fiel ao que está ocorrendo nas gravações. No entanto, é possível, por uma aproximação lógica, baseando-se na linguagem fonética de improviso do cantor, chegar a um bom resultado.

Ainda sobre o viés estético desse improviso, Elza constrói vários arpejos dos acordes com sua voz, um aspecto e linguagem muito própria do jazz. O ritmo desse seu solo é bastante



marcado por antecipações rítmicas regulares (sempre na última semicolheia de cada compasso)  
- uma outra característica muito forte do “*Scat Singing*” brasileiro.

### **Considerações Finais**

Pelo que pudemos observar em todos esses trechos de solos, existem sim fonemas e células rítmicas que ocorrem com frequência nas músicas, caracterizando um padrão de uma linguagem rítmica neste repertório de samba-jazz, samba-bossa; o estilo híbrido que teve seu ponto máximo na década de 1960.

Alguns desses padrões também podem ser encontrados no jazz da música americana, porém, por vezes, com um jogo de acentuações diferentes, uma vez que enquanto a música brasileira desse repertório se estrutura mais em cima de semicolcheias e suas variações e acentuações rítmicas, o jazz americano se pauta mais sobre as colcheias pontuadas (o famoso *swing*). – O que não impede que eles convivam, afinal, uma grande característica da época de 1960 era alternar ritmos brasileiros com os ritmos do jazz e experimentar uma fusão das sonoridades propostas.

Outro aspecto a ser mencionado é que, mesmo tendo muitos pontos que dialogam nas performances dos três cantores, cada um tem um estilo muito próprio e pessoal de abordar os seus próprios desenhos, o que caracteriza as suas assinaturas. Ou seja, trazendo isso para um contexto de um aprendiz de improvisação vocal, as referências de gravações são muito importantes, e copiar também é uma boa forma de estudar. No entanto, para desenvolver essa identidade do improviso vocal, é necessário experimentar muitas silabações para entender qual se identifica melhor com a proposta que o cantor quer exprimir, levando seu tipo vocal em consideração e sua própria linguagem pessoal.

*Scat singing* é uma linguagem, assim como um idioma, mas como todo idioma, é necessário ter um vocabulário, e no caso da música brasileira ela tem seus próprios acentos, muito estruturados sob a percussividade que há na cultura brasileira. A própria forma da fala do português brasileiro pode influenciar nessas escolhas sonoras, afinal só é possível reproduzir aquilo que muscularmente pode ser entoado e compreendido.

**Tabela fonética de alguns dos sons usados pelos cantores analisados:**

Fonemas escritos nas transcrições	Exemplo como falado em português	Transcrição Fonética de acordo com o Alfabeto fonético internacional (IPA)
BA	<u>B</u> ala	[b.a]
VU	<u>V</u> ulto	[v.u]
DA	<u>D</u> ada	[d.a]
TXU	<u>Ti</u> ú	[tʃ.u]
BLÊ	<u>B</u> lefe	[b.l.E]
N´	<u>H</u> um	[ŋ]
XA	<u>Ch</u> á	[ʃ.a]
RA	<u>C</u> ara	[r.a]
PA	<u>P</u> ato	[p.a]
MA	<u>M</u> ar	[m.a.h]

Um outro fator que podemos observar é que alguns desses fonemas, tais como: XA, BA, DA DU, PA, podem também ser encontrados no vocabulário de improvisação do “*scat singing*” no jazz americano – mais uma vez denotando o fenômeno de “hibridismo cultural”, onde os artistas brasileiros incorporaram elementos da cultura americana em suas produções. Por outro lado, por mais que muitos desses fonemas se mantenham em comum, a articulação e o modo de acentuar o som muda completamente dentro da proposta rítmica brasileira, conferindo uma estética única, e com códigos próprios.

**Referências:**

**BERMEJO, MILI.** *Jazz Vocal Improvisation- An Instrumental Approach*. 1st Edition, USA: Berklee Press, 2017.

**BITTENCOURT, ALÉXIS DA SILVEIRA.** *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato* - Campinas, SP, 2006.

**CAMARGO, ZECA.** *Elza*. 1ª Edição. São Paulo, SP: Leya, 2018.

**CASTRO, RUY.** *Carnaval no Fogo*. 1ª. Edição, Brasil, Companhia das Letras, 2003.

**FÉLIX, Glaucer Nader Saraiva Ferreira.** *A Improvisação vocal na Copacabana dos anos 50 a 70 (manuscrito)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Minas Gerais, MG, 2020.

**FRANÇA, MARIA FERNANDA.** *O Samba como comunicador do hibridismo cultural: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa*. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. UFJF- Rio de Janeiro -RJ, 2009.

**GIOIA, TED.** *The History of Jazz*, 2nd Edition. USA: Oxford University Press, 2011.

**GRIDLEY, MARK.** *JAZZ STYLES*, 9ª. Edição. USA: Pearson, 2009.

**JUNIOR, JOSÈ FERREIRA e JUNIOR, ÂNTONIO CARLOS ARAÚJO.** *Prometeus Desacorrentados: A Influência do Discurso Nacionalista dos anos 60 no Processo de (Des) Construção do Jazz Brasileiro*. História e Cultura, França, 2017.

**LOUZEIRO, JOSÉ.** *Elza Soares – Cantando para não enlouquecer*. 1ª. Edição-Rio de Janeiro, RJ: Planeta de livros, 1997.

**MARANA, MARTINA MARTIS.** *Sacundin: O Scat Singing de Filó Machado na interpretação de “Take Five”* ‘ Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes, Campinas, SP, 2017.

**MCCANN, BRYAN.** *A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964*. Departamento de História da Georgetown University, EUA, 2009.

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

**NIEHAUS, LENNIE.** *Jazz Conception for Saxofone*. Charles Dumont & Sons, Montgomery, 1964.

**RIBAS, REGINA.** *Leny Andrade: Alma Mia*. 1ª. Edição. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

**SARAIVA, Joana Martins.** *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

**SOUZA, PEDRO DE.** *Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular* – Edição n. 11 (2011): Literatura e música **Pedro de Souza** UFSC - Florianópolis – SC, 2011.

**SILVA**, Ilessi S. *Estilos de improvisação vocal: um estudo de caso*. Rio de Janeiro, 2017. 84f. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música. Instituto Villa- Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2017.

**STOLOFF**, Bob. *Scat! Vocal improvisation techniques*. 2ª edição. New York, NY, EUA: Gerard & Sarin Publishing Co, 1999.

**WIER**, MICHELE. *The Scat-Singing-Dialect*. Choral Journal. University of California, Los Angeles, 2015.