



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Tema "Fim do Caso" de Dolores Duran (1930-1959), um
início do scat singing brasileiro.**

Camila Maria Silva de Souza

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

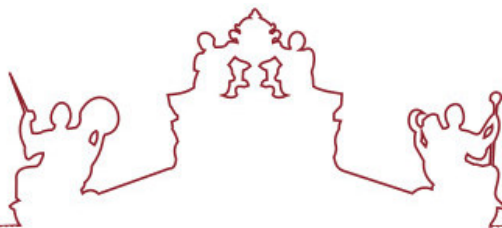
Trabalho de Projeto

Tema "Fim do Caso" de Dolores Duran (1930-1959), um início do scat singing brasileiro.

Camila Maria Silva de Souza

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)
Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Arguente)

“O canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira.”

WINSKI, J. (1989)

Dedico este trabalho a minha filha Lia

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como esse requer, acima de tudo, tempo. Poderia mencionar aqui diversos outros importantíssimos fatores determinantes para elaboração de uma dissertação, mas pensando bem, a meu ver todos eles ficam atrás da relevância do tempo. Digo isso incluindo qualquer dos significados possíveis que podem existir sobre essa palavra. A começar pelo tempo em que nosso estudo é pesquisado, eram outros e o próprio tempo tinha outra medida. Depois desenhemos um olhar sobre uma obra que em apenas três minutos e cinco segundos é capaz de ressignificar tanto. Falamos sobre uma mulher que mesmo em seu pouquíssimo tempo de vida, parecia viver à frente deste. Ela usou tudo, não desperdiçou nenhum segundo.

Temos também aqui, o tempo desta autora, que não existiria sem o tempo de sua família. Sim, o agradecimento maior da realização deste trabalho é à minha família, que doou tempo em forma de amor, escuta, alimento, suporte, cuidado e carinho. Muitas vezes deixaram-me ausentar e pacientemente esperaram o meu tempo. Esperar requer tempo.

Agradeço a mim mesma por ter tido a coragem de me aventurar nesse novo mundo incrível e infinito que é o da investigação. Nunca, em nenhum outro tempo, mergulhei tão profundamente em mares do saber, que bom ter escolhido viver esta experiência. Agradeço ao meu irmão Franklin por todo empenho e suporte singular, a Diogo meu esposo e à Lia minha filha, pela paciência, amor e apoio durante todos os dias, à minha mãe por me lembrar que tudo é possível e ser meu grande exemplo de mulher, ao meu orientador Eduardo que me convenceu que eu poderia mais e que eu seria capaz, aos familiares e amigos que me esperaram, muito obrigada! Esperar é tempo.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar a performance vocal de Dolores Duran (1930-1959) em sua composição “Fim de Caso”, registrada em 1959 pela gravadora Odeon. Este fonograma destaca-se por conter traços de pioneirismo no hibridismo e fricção de musicalidades como o samba canção, a bossa nova e o jazz. Acreditamos ter sido Dolores Duran a primeira cantora brasileira a registrar um fonograma com a presença de tais aspectos na canção popular do Brasil. Para contextualizar tal análise, esta investigação observa de que maneira a chegada e influência do jazz se estabeleceu no âmbito da canção brasileira, bem como conta sobre a vida e a obra de Dolores Duran, que se destaca por seu pioneirismo também como compositora. Em “Fim de Caso”, ela não apenas registra seu único scat em um tema brasileiro, como ressignifica a linguagem do improviso vocal de sua geração em diante. Ademais, faz-se menção de outras gravações e fonogramas em que se ouve Dolores a improvisar, ainda que seja em “Fim de caso” e na mistura realizada pela cantora neste fonograma que se atém o cerne deste trabalho.

Palavras-chave: canto popular, semiótica da canção, improvisação vocal, scat singing, Dolores Duran.

"Fim de Caso", by Dolores Duran (1930-1959), a beginning of Brazilian scat singing

ABSTRACT

The present study aims to analyze the vocal behavior of Dolores Duran (1930-1959) in her composition "Fim de Caso", released in 1959 by Odeon records. This phonogram stands out for having traces of pioneerism in hybridity and friction of musicalities such as samba, bossa nova and jazz. We believe that Dolores was the first Brazilian singer to record a phonogram with such aspects in the Brazilian Popular Music. In order to contextualize this analysis, this research meant to elicit how the arrival and influence of jazz was established within the scope of Brazilian music, as well as an account of Dolores' life and work, which stood out due to her pioneer spirit as a composer. In "Fim de Caso", Dolores Duran did not simply register her only scat in a Brazilian theme, but also re-signified the language of vocal improvisation from her generation onwards. Furthermore, other recordings from the singer were mentioned in order to present different illustrations of the same hybrid approach, although "Fim de Caso" is the focus of the present work.

Keywords: popular singing, singing semiology, vocal improvisation, vocal technique, scat singing, Dolores Duran.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. A VOZ A IMPROVISAR NA CANÇÃO.....	12
1.1. <i>O instrumento do cantor e sua expressividade</i>	<i>12</i>
1.2. <i>Scat singing: definição e origem</i>	<i>17</i>
CAPÍTULO 2. INFLUÊNCIA DO JAZZ NA CANÇÃO DO BRASIL	22
2.1. <i>Hibridismo e fricção de musicalidades.....</i>	<i>22</i>
2.2. <i>Samba com jazz e os anos 1950.....</i>	<i>26</i>
CAPÍTULO 3. DOLORES DURAN	31
3.1. <i>Vida</i>	<i>32</i>
3.2. <i>Obra</i>	<i>34</i>
3.3. <i>Gravações emblemáticas</i>	<i>37</i>
CAPÍTULO 4. ANÁLISE DE “FIM DE CASO”	41
4.1. <i>Teoria da semiótica da canção</i>	<i>42</i>
4.1.1 <i>Nível Físico</i>	<i>43</i>
4.1.2 <i>Nível Técnico.....</i>	<i>46</i>
4.1.3 <i>Nível Interpretativo</i>	<i>48</i>
4.2. <i>Voz e Tensividade.....</i>	<i>49</i>
4.3. <i>Performance vocal</i>	<i>54</i>
4.4. <i>Prática como Pesquisa aplicável ao caso.....</i>	<i>65</i>
CONCLUSÃO.....	68
BIBLIOGRAFIA	70
ANEXOS	78

INTRODUÇÃO

A necessidade de investigar a improvisação vocal no âmbito da canção popular brasileira surgiu quando esta autora percebeu ser uma lacuna de seu conhecimento musical a compreensão sobre como, onde e de que forma essa prática começou a ser utilizada, bem como de que modo o *Jazz* influenciou e se fez presente na obra e carreira das grandes cantoras do Brasil, fato que se dissemina até hoje. Tal inquietude cresceu exatamente quando esta autora, a partir de sua própria experiência como cantora, precisou identificar referências lusófonas de improvisação vocal e performance, próximas da sua linguagem e expressão nativa, na condição de indivíduo inserido num contexto diferente das fontes originárias e comumente já exploradas dentro deste tema.

O estudo da improvisação vocal no Brasil ainda é tímido, sendo uma área de investigação pouco explorada pelos pesquisadores de canto popular brasileiro, fato curioso, mas que não diminui a presença do improviso vocal na obra de diversos instrumentistas, cantores e compositores da música popular brasileira. Apesar da ausência de livros de autores brasileiros que tratem o tema referido, encontramos em artigos, dissertações e teses, principalmente a partir dos anos 2000, estudos e investigadores que deram luz ao assunto, como por exemplo: STOROLLI (2009), MACHADO (2012) NESTROVSKI (2013), MARANA (2017), FÉLIX (2020), dentre outros.

Trata-se o objeto de estudo desta dissertação o discurso melódico e *scat singing* realizado pela cantora e compositora Dolores Duran, registrado em 1959 pela gravadora Odeon. Esta investigação tem como objetivo analisar tal fonograma e pontuá-lo como marco primeiro da presença e influência do *jazz* na canção brasileira, buscando sublinhar os mecanismos de expressividade e técnica vocal utilizados por Dolores Duran e por fim, constatar de que modo isso ecoou com o passar dos anos na obra e performance das cantoras que surgiram, incluindo esta autora.

Nossa investigação é uma pesquisa qualitativa e para tanto utilizaremos exemplos fonográficos, trechos de entrevistas, biografia e sobretudo a teoria da semiótica da canção e seus desdobramentos no que tange a análise em si. No âmbito da metodologia adotada para a pesquisa, nos deparamos com dois autores que tratam da análise da performance vocal, especialmente na esfera da canção brasileira. Observamos que estes autores são pioneiros na teorização destes estudos e possuem relevantes pesquisas dentro da área, são eles Luiz Tatit (1995), autor da Teoria da Semiótica da Canção e Regina Machado (2012), que deu continuidade no desenvolvimento deste modelo em sua pesquisa. Estes serão nossos grandes guias em nossa dissertação.

Sobre a condição da voz como instrumento de expressão linguística e musical, destacamos o trabalho da autora Manuela Sá (1997), que descreve os processos fisiológicos e sensoriais do canto, e é bastante referenciada no meio acadêmico em pesquisas que abordam este tema, com ênfase para sua obra “Segredos da Voz”(1997). Neste campo, comparamos ainda diferentes definições e diferentes alturas e publicações sobre a psicofisiologia no ato de cantar.

Outra indispensável referência bibliográfica utilizada em nossa pesquisa é o trabalho da autora Livia Nestrovski (2013), que se debruçou sobre o tema hibridismo e fricção de musicalidades, especificamente entre o jazz e o samba, no Brasil. A autora faz uma retrospectiva histórica da chegada e influência do Jazz na música brasileira e aponta de que forma isso pode ter se estabelecido e incorporado no canto brasileiro.

Sobre Dolores Duran, adoptamos a biografia do escritor Rodrigo Faour (2012) que conta a trajetória, vida e obra da cantora e destaca sua versatilidade e intimidade com ritmos e idiomas estrangeiros, também como isso refletiu em sua obra. Faour reuniu depoimentos de familiares e amigos de Dolores, além de catalogar a discografia completa produzida pela cantora.

Tentaremos ainda perceber os processos de formação do discurso improvisatório e performance utilizados por Dolores Duran, tendo como cenário Copacabana nos anos 50, período em que se desenvolveu sua obra. Tentaremos sobretudo destacar a relevância do pioneirismo constatável em todas as esferas do desbravador cantar desta incrível mulher, que abriu espaços dantes cerrados, mesmo na difícil condição de que era ser mulher, negra, compositora e cantora em sua época.

Dividiremos nosso estudo em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “A voz a improvisar na canção” iniciamos com uma reflexão sobre a condição da voz enquanto instrumento e suas especialidades, em seguida, destacamos pontos que consideramos importantes sobre o poder da expressão vocal no seu papel de comunicar, interpretar. Sobre o assunto da improvisação vocal no que tange a canção brasileira, propomos uma reflexão primeira sobre o conceito e definição de seu precedente basal, a improvisação vocal no jazz americano, mais conhecido como scat singing.

O segundo capítulo, “Influência do Jazz na Canção do Brasil”, busca colecionar e organizar informações sobre quando e de que maneira a presença do *jazz* foi incorporada na canção brasileira, com enfoque na obra de Dolores que contém traços de pioneirismo neste sentido. Sobretudo, tentaremos mostrar de que maneira tal relação se estabeleceu, contextualizando o período histórico em que se deu. Além disso, apresentaremos neste capítulo alguns dos conceitos como hibridismo e

fricção de musicalidades a fim de fundamentar os aspectos em torno das fusões e experimentações musicais do período em destaque.

O terceiro capítulo apresenta Dolores Duran ao leitor. Considerada uma das maiores compositoras do Brasil, mesmo tendo uma curta vida, Dolores se apresenta nesta fonograma “Fim de caso” como ponto nevrálgico para a voz na improvisação do Brasil bem como precursora da Bossa Nova. Através de sua biografia e obra, contamos o percurso de vida desta cantora e compositora que faleceu tão cedo, com apenas 29 anos de idade. Encerramos esta sessão apresentando gravações emblemáticas realizadas por Dolores, registros que já demonstravam suas capacidades e estilo no âmbito da improvisação vocal.

O quarto capítulo trata-se da análise em si do comportamento vocal desempenhado por Dolores em sua obra “Fim de caso” e explana a metodologia utilizada para classificação que iremos propor a partir da observação, escuta e transcrição do fonograma.

Por fim, o ímpeto de elaborar esta investigação adveio do desejo de contribuir com o meio acadêmico ao propor uma perspectiva luso-brasileira de um ícone da improvisação vocal. Precisamente para este fim, inclusive, produziu-se as figuras apresentadas ao longo do texto. Portanto, todas são desta Autora.

CAPÍTULO 1. A VOZ A IMPROVISAR NA CANÇÃO

Fontes variadas podem ser utilizadas pelos historiadores quando o assunto é dar conta de um objeto complexo e multifacetado como a canção popular, provavelmente um dos gêneros que mais envolve e acompanha as diferentes experiências humanas. Para Antonio Alcântara Machado¹, a canção é uma expressão artística de forte poder na capacidade de comunicar, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, podendo retratar uma plural e ampla dimensão da realidade social. Realidade esta que, segundo o escritor, está muito mais próxima das classes menos escolarizadas, que ouvem e fazem música de maneira mais informal e inspiradas pela vida cotidiana, a criar assim uma sonoridade bastante própria e de grande alcance e identificação das pessoas.

A voz é um instrumento vivo, permeável à condição física e psicológica do seu hospedeiro, naturalmente ligada às emoções, à vivência e à criatividade.
(Machado, 2012:2)

No Brasil, a canção desempenha um papel importante na cultura. Mesmo a dividir espaço com outras áreas como o teatro, a literatura, a dança e até mesmo a música instrumental, a canção parece ter papel de destaque entre as demais expressões artísticas por ser a que mais conquista e se conecta facilmente com o brasileiro.

A prática interpretativa do canto popular brasileiro que conhecemos hoje é fruto de muitas transformações que surgiram ao longo do tempo. Antes de adentrar no assunto de como e de que forma essas transformações aconteceram (com enfoque na improvisação vocal na canção brasileira), propomos uma reflexão sobre o instrumento voz e suas especificidades.

1.1. O instrumento do cantor e sua expressividade

A importância da voz na sociedade moderna não pode ser subestimada: este é o primeiro instrumento que está ao alcance de todas as pessoas, e que serve

¹ “Lira Paulistana”. In Revista do Arquivo Municipal . vol. XVII, São Paulo, 1935. Antonio Alcântara Machado (1901-1935) é um escritor modernista que reuniu as canções que ouvia nas ruas da cidade de São Paulo e que comentavam a vida urbana, no período entre o fim dos anos 20 e no início da década de 1930.

para projetar a sua personalidade e influenciar quem as rodeia (Stoloff, 1996: 81).

A voz é o instrumento do cantor. O canto, enquanto expressão da voz, distingue-se como uma área específica dentro do mundo da música simplesmente por ser o único instrumento a não implicar numa extensão do corpo humano. Segundo Machado (2012), no caso dos cantores, a música é um dado adquirido através da audição e da imaginação, em que a relação corpo/mente se constrói tendo em conta a especificidade do instrumento e uma imensa vastidão de possibilidades para a expressão.

O cantor já tem em si próprio o seu instrumento e é este mesmo corpo físico que o destina ser utilizado para a música ou não. A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana (Tatit, 2002: 11).

A relação com o instrumento vocal se constitui inicialmente de forma intuitiva. O canto, por ser originário do aparelho fonador, apresenta-se normalmente de forma orgânica e natural, assim como a fala. Pode ser desenvolvido ao longo da vida, e em geral são os cantores, através do próprio ofício, aqueles que mais exploram e utilizam as incríveis possibilidades vocais humanas. Neste sentido, Sá (1997) acrescenta em sua obra *Segredos da voz*:

Tem a vantagem de ter uma utilização inata enquanto elemento físico, fazendo-se valer de processos fisiológicos relativamente automáticos e de ser, ainda, um elemento personificador de cada indivíduo, tornando-o único, uma vez que cada voz é diferente e tendencialmente única. Assim, o cantor é o único músico que passa pela experiência de apenas ele próprio poder usar o seu 'instrumento', já que este é o seu próprio corpo.

Sá (1997) descreve o ato de cantar como um mundo bivalente de sensações e de movimentação dos músculos de respiração intercostais, abdominais e estruturas vibratórias a nível dos ressoadores (zona dos dentes incisivos superiores, lábios, cavum, seios maxilares e frontais, entre outros).

Andrade (Fontoura & Cielo, 2007: 83-98) define cantar como um ato que envolve diversos recursos do aparelho fonador e impõe uma demanda sensivelmente maior quando comparada à fala natural. Para falar e cantar os mesmos órgãos fonoarticulatórios são utilizados, porém, no canto, os ajustes variam de acordo com as exigências impostas pela música e estilo em questão, como, por

exemplo, os de sustentação da coluna sonora, os de igualdade tímbrica, de dicção, de fraseado e de interpretação.

Já para Appelman (1986), psicofisiologicamente, o canto trata-se de um ato dinâmico de coordenação instantânea entre sensações físicas e respiração (inspiração e expiração), fonação (ato de exteriorizar um som), ressonância (formação de determinada vogal) e articulação (comunicar através da junção de vogais e consoantes). Afirma também que tal definição está limitada a elementos psicofisiológicos porque não se considera haver uma definição estética que seja consensual pois cantar é ainda uma experiência conceptual. Um cantor não consegue cantar uma nota sem primeiro a conceber enquanto sensação. Igualmente, um cantor não consegue estabelecer uma determinada qualidade vocal ou controlar variações de intensidade, antes de compreender estes elementos enquanto sensações.

Desde o nascimento, o ser humano lida com a emissão de seu próprio som e é através da voz que iniciamos nosso processo comunicacional. Nesta fase, podemos observar que a descoberta sonora ocorre simultaneamente a experimentação. Brazelton² e Sparrow³ (entrevista para o *Scholastic Parent & Child*, "Calming", 2003) afirmam que chorar é a comunicação mais poderosa dos recém-nascidos e que o choro é uma parte da linguagem do bebê, assim como o sorriso e o sussurro. Nesta fase, conseguimos através da voz demonstrar nossas emoções, sentimentos e necessidades. Aplica-se ao canto característica de expressividade semelhante.

Após observar diversas formas e definições sobre o significado do que é propriamente o canto, podemos partir agora para uma análise linguística do poder da expressão vocal no seu papel de comunicar, interpretar. Considerando que a interpretação e a comunicação estão intimamente ligadas, surge a necessidade de compreender também como pode ser abordada a questão da comunicação no contexto da interpretação vocal já que "comunicar é um processo em que uma determinada mensagem é passada de um elemento emissor para um elemento receptor" (Levinson, 2013). Desse modo, o cantor tem ao seu critério a comunicação de mensagens, podendo decidir que tipo de informação comunicar e de que modo o fazer; esse é o seu processo primeiro de interpretação.

O processo de criação de intérpretes-cantores é praticamente inacessível a outras pessoas que não os próprios executantes. A autora Gisele Brelet (1947) entende que toda execução se constitui em uma limitação de uma perspectiva pois que, no entanto, abarca a obra em sua totalidade. Para Brelet,

² Thomas Berry Brazelton foi um pediatra americano, autor e desenvolvedor da Escala de Avaliação Comportamental Neonatal.

³ Joshua D. Sparrow é um psiquiatra americano e braço-direito de Thomas Brazelton.

a originalidade de uma execução se constitui, precisamente, na sua maneira (do intérprete) de restituir sua perspectiva pessoal da totalidade da obra.

Podemos constatar que mesmo na ausência de um discurso verbal, a carga emocional de uma música pode ser transmitida. Conceitos como “ágil”, “quente”, “aveludada” e “brilhante” são frequentemente associados às melodias cantadas, de modo a caracterizá-las no intuito de descrever o que transmitem.

E são essas sensações que nos vão ligar às questões da interpretação. A interpretação é a meta, o clímax de todo o trabalho vocal. O objectivo final do canto é a comunicação de ideias, emoções e situações (Alderson, 1979), sendo que interpretar é comunicar. (Sá, 1997)

A voz promove sensações e efeitos mesmo desacompanhada de um discurso verbal. Sua significação é subjetiva, se estabelece a critério do ouvinte e de como aquilo lhe parece. Se por um lado podemos propor através da voz uma interpretação intencional, por outro, foge ao nosso controle o percurso e como essa interpretação chega no outro. Uma coisa é o que o cantor comunica, outra é o que ele transmite. Se a comunicação é algo intencional e controlado por quem canta, a transmissão de ideias, emoções etc., quase nunca o é (Alderson, 1979).

A versatilidade da voz enquanto instrumento é inegável. Partindo da ótica de que o ápice de uma interpretação jazzística “não é necessariamente a nota musical afinada, mas o som, os efeitos; não a palavra, mas a expressão” (Calado, 1990: 31), deduzimos que a voz enquanto instrumento, quando aliada a palavra, atinge seu objetivo primordial que é a comunicação de ideias e emoções. O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço (Tatit, 2002: 10).

Para elucidar mais ainda nossa compreensão sobre o tema, voltamos nosso olhar para o significado de *Canção*. Machado (2007: 30) define o termo canção como uma realização em qua há compatibilização entre melodia e letra, para que seja garantida a eficácia de sua comunicação. Complementa ainda que existe uma relação simbiótica entre tais elementos, na qual um complementa e explicita a existência do outro.

Apesar da canção popular ser objeto de vários estudos acadêmicos, observamos que o canto popular em si ainda dispõe de pouca literatura, no âmbito de suas aplicações e especificidades. No Brasil, durante muito tempo este canto foi visto como uma manifestação pura de talento, sem o reconhecimento dos processos racionais que estão envolvidos em sua formação. Tatit (1994) em sua vasta pesquisa sobre o assunto afirma que sobre o compositor popular não se sabe exatamente quando nem de que maneira surgiu sua habilidade para realizar canções.

Concluimos, portanto, que a canção seja algo em constante transformação. Cada voz, cada estética predominante em cada época, preserva o espaço da expressão individual do canto. As influências absorvidas por essas vozes criam um vínculo de pontos em comum entre elas, sem perder-se nunca o reconhecimento sobre a relevância da singularidade e contribuição destas para o enriquecimento da realização artística. Acreditamos ainda ser a canção, uma descoberta conjunta de quem ouve com quem canta, sendo essa, na opinião desta autora, uma das maiores riquezas da experiência musical.

Muitos autores definem como bem interpretado o canto amparado pelo conhecimento, com técnica e estudo aplicados, ou seja, que assim como os demais instrumentos, a voz necessita de um amadurecimento e desenvolvimento para ser utilizada em sua plenitude. Sá (1997) persiste que para se conseguir uma boa interpretação é necessário que o controle respiratório, a colocação da voz, a articulação, a dicção e o fraseado atinjam um elevado grau de perfeição, junção de fatores que ela nomeia como binómio “técnica vocal-emoção”. Para esta autora, o canto é, à semelhança dos processos atravessados por todos os restantes instrumentos musicais, uma arte que só é atingida plenamente depois de anos de estudo e maturação, dado que uma boa interpretação, e consequente comunicação de mensagens, não apenas depende da intenção ou sentimento certos, que podem ser relativamente inatos no indivíduo, mas também de um domínio pleno do instrumento, sendo possível adquiri-lo ao fim de alguns anos de experiência.

Após essa breve reflexão sobre voz e suas especificidades, percebemos que para uma utilização plena deste instrumento devemos primeiramente conhecer o nosso corpo e seu funcionamento, para em seguida direcionar corretamente nosso aparelho fonador, através da aplicação das técnicas vocais disponíveis, a uma emissão integral e saudável, respeitando sempre nosso tempo de evolução e principalmente, aproveitando cada etapa do processo de construção dessa voz, que estará sempre em desenvolvimento.

Acreditamos ainda que a improvisação vocal é um belo percurso de autoconhecimento musical, livre, rico e impulsionador de uma busca constante pela melhor versão de si.

1.2. Scat singing: definição e origem

Para uma abordagem consistente sobre o assunto da improvisação vocal no âmbito da canção popular brasileira é indispensável revermos seu precedente basal, a improvisação vocal no jazz americano, mais conhecido como scat singing.

No jazz, a improvisação pode ser definida como uma criação do solista sobre uma ideia musical anterior, em geral uma melodia seguida por uma progressão harmônica, que pode se desenvolver de diferentes formas e processos, com intenções diversas. Tais modificações dependem de cada solista e suas escolhas melódicas (Félix, 2020).

Bruno Nettle (1998) aponta de forma mais objetiva que improvisar é a “criação de música ao longo da performance.”⁴ Kenny & Gellrich (2002) entendem que o conceito de improvisação pode agregar um conjunto de práticas, significados e comportamentos musicais, a depender da cultura em que está inserida (Marana, 2017).

Já Barclay (1996:95) descreve que o processo de construção de uma improvisação musical “parte de uma atividade organizada e fundamentada”, ligada às memórias de sons, sentimentos e movimentos pré-existentes.

Definir com exatidão o conceito de improvisação não é algo fácil. Dos inúmeros significados encontrados na literatura sobre o assunto, o dicionário *The New Grove Dictionary of Jazz*⁵ por exemplo, explica em uma dezena de páginas o que seria improvisação, relacionando-a exclusivamente ao jazz: uma “criação de uma obra musical, ou forma final de uma obra musical, no momento de sua execução”⁶ (Nestrovski, 2013).

De uma forma geral os autores mencionam um fator comum quando falam em improvisação, que é a questão de ideias musicais criadas serem reservadas ao momento exato da performance do músico que a executa.

⁵ KERNFELD, Barry – ed.: *The New Grove Dictionary of Jazz* – volume 3. 2a. edição. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002: 313-323.

⁶ “The creation of music in the course of performance.”

Após verificar diversas definições sobre o que é exatamente a improvisação, adotamos o significado proposto por Chris Smith:

...procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no momento [da performance] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como 'improvisação livre'. Material preexistente pode incluir sequencias de acordes, ideias motivicas/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da performance.⁷ (SMITH; 1998 p.286 apud Felix, 2020:13)

Desde os primórdios do jazz a voz detém um papel muito presente na transmissão de mensagens musicais. Primeiro pelas palavras, através das letras das canções e, mais tarde, através da interpretação de melodias improvisadas ou escritas. (Stoloff, 1996: 80) Desde os anos 20 do Séc. XX que os cantores se dotaram da liberdade de cantar melodias sem letra, tendo sido Bessie Smith uma das principais pioneiras conhecidas, com a sua interpretação peculiar de "Back Water Blues", em 1927 (Martin, 2005).

Nestrovski (2013:22) indica que 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. Por outro lado, é desde o princípio do jazz que cantores se apresentam simultaneamente como intérpretes e

⁷ "... musical procedures that depend upon the selection, sequencing, and juxtaposition of musical elements, which selection is done in the moment by the players. It does not necessarily mean the spontaneous composition of completely new material, a process more often referred to in jazz as 'free improvisation'. Preexistent material may include chord sequences, favorite motivic/melodic ideas, quotations, common-practice conventions of accompaniment or arrangement (familiar introductions, endings, accompaniment patterns, etc), in addition to new materials. But the specific selection and combination is improvised in the moment and is a response to the specific performance situation." (SMITH, 1998 p.286)

improvisadores. Nessa altura, eram estes a tentar imitar os instrumentistas em sonoridade, timbres e forma de articular. O scat singing parece ter nascido aí, nesta tentativa de imitar os instrumentos utilizados no jazz, numa criação vocal ao mesmo tempo melódica, rítmica e silábica.

De todas as definições que encontramos sobre o scat singing, grande parte delas o menciona como uma prática que não possui sentido sonoro, nem significado. Bob Stoloff aponta que:

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 considerarmos que um som, ou o contraste deste som com os outros, cria uma sintaxe própria. (Stoloff, 1998, p. 6).

O que Stoloff chama de “enigmático” pode ser entendido como o que outros autores chamam de “singularidade”, uma vez que muitos músicos empregam “metáforas que aludem à linguagem, o que indica a existência de uma organização sintática bem estruturada no improviso.” (Félix, 2020, p.17). Edwards (2002, p.622) por sua vez, comenta que por ter uma significação tão específica, a técnica do scat dispensa recursos como a linguística para atribuição de significado, ou seja, ultrapassam a compreensão individual do intérprete ou do ouvinte.

Sobre a origem do scat singing, Kernefeld no *The New Grove Dictionary of Jazz* (2002, p. 515), cita que alguns autores a relacionam à música do leste africano, como uma maneira de reproduzir através da voz o sons de instrumentos de percussão, mas ele complementa que, a prática africana dá pouca ênfase à criação melódica e por isso o scat termina por ser relacionado ao jazz norte-americano (Marana, 2017:42).

Percebemos em nossa pesquisa que não há consenso acerca das histórias sobre a origem do scat singing, havendo divergências inclusive a respeito de seu primeiro registro. A figura do instrumentista e cantor Louis Armstrong é mencionada por diversos autores quando se fala em scat singing, tendo sido ele um grande influenciador dos cantores de sua época em diante:

Quando Louis Armstrong, durante uma gravação em 1926 com seu grupo Hot Five, deixa cair o papel que continha a letra de Heebie-Jeebies e canta - improvisando - para não ter de parar a gravação, que segundo ele, “ia tão

bem” , acaba por marcar a história do jazz no que diz respeito a uma nova maneira de expressão vocal. Mas ainda que seja considerado o “pai” desse estilo, Louis Armstrong não foi o primeiro a gravar um improviso vocal, e consequentemente, também não foi seu inventor. Mas foi ele quem trouxe o scat para um novo plano, iniciando um processo de estruturação desta linguagem e popularizando-a (inclusive o próprio termo scat surgiu apenas após a gravação de Armstrong). (Nestrovski, 2013: 107)

Louis Armstrong é citado em diversos trabalhos e livros como “pai do scat”, mas apesar de não haver um consenso sobre quando, onde e quem deu início de fato a esta técnica, entendemos que Armstrong foi um dos maiores difusores do scat singing contribuindo principalmente para sua popularização no meio jazzístico. Notório também neste sentido é o diferencial dos improvisos feitos por Armstrong. Neles, o scat se integra à estrutura da peça musical de forma mais intensa, colocando a voz no centro das atenções, situando-a como instrumento bastante expressivo.

Não é à toa que muitos instrumentista da época, influenciados por Armstrong e admirados com a relação instrumental que ele estabeleceu com a voz, começaram a sentir necessidade de aderir ao canto em suas apresentações. O auge da técnica parece ter acontecido no início dos anos 30 e um bom exemplo disto é a música “The Scat Song”, de 1932, interpretada por Cab Calloway, outro relevante disseminador da prática. Nesta altura os cantores também passaram a fazer uso do scat singing para interpretar temas instrumentais já gravados e consagrados, demonstrando uma opção de utilização da técnica um pouco mais distante do improviso, como no caso da música acima mencionada, em que Calloway aposta mais na escolha das sílabas e em pequenas variações da melodia e rítmica.

No âmbito das cantoras, Ella Fitzgerald talvez possa ser considerada o maior nome feminino do scat singing, tendo como marca registrada a agilidade vocal rítmica e melódica em suas interpretações. Ela foi capaz de agregar uma certa inovação no scat ao entoar melodias difíceis, características do bebop, e ainda improvisar sobre esses complexos temas. “Sua relação com a voz era muitas vezes mais próxima à de um instrumentista com seu instrumento do que a de um cantor que se expressa através das palavras de uma canção.” (Nestrovski, 2013:30).

É impossível falar sobre o assunto improvisação vocal e scat singing no jazz sem também mencionar figuras como Leo Watson, Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie, Jon Hendricks, Betty Carter, Carmen McRae, Chet Baker, Al Jarreau, Anita O'day, Bobby McFerrin, dentre outros.

Poderíamos ainda nomear diversos outros cantores e cantoras que tiveram grande importância no quesito scat singing, entretanto nosso intuito é apenas pontuar alguns assuntos que serão pertinentes para nossa análise e reflexão sobre o improviso vocal na canção brasileira.

CAPÍTULO 2. INFLUÊNCIA DO JAZZ NA CANÇÃO DO BRASIL

As relações entre o jazz e a música brasileira são muito mais entrelaçadas do que possam parecer. Calado (Calado, 1990: 231) leciona que, coincidentemente no Brasil e nos Estados Unidos da América, o afrodescendente adaptou sua concepção musical, dado o contato com instrumentos de origem europeia, ainda que suas raízes africanas estivessem presentes de maneira marcante. Suas origens são provenientes da cultura negra originária das mesmas regiões da costa ocidental do continente africano. Os escravos trabalhavam exaustivamente e era o canto que entoavam durante o trabalho (*worksongs*), os lamentos à noite, os cânticos religiosos e a música de ninar das mães escravas que lhe amenizavam o sofrimento. “O destino separou os irmãos africanos pelos hemisférios das duas Américas, porém suas raízes foram as mesmas” (Rafaelli, 2009).

Além das raízes nos processos de colonização caracterizarem maneiras distintas da formação cultural de cada país, é importante perceber também as intrínsecas semelhanças existentes no caso da estruturação das músicas entre países como EUA e Brasil assim como a relevante questão da influência, neste caso do jazz norte americano sobre a música brasileira. “Esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo.” (Piedade, 2005: 198)

O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é muitas vezes tratado por meio do conhecido discurso das “influências”, fator que pode isolar processos cuja atribuição ultrapasse o indivíduo e englobe a comunidade e a cultura. (Piedade, 2011:110) Na busca de uma maior compreensão sobre a fusão musical que ocorreu entre o jazz e a música brasileira resolvemos, portanto, dar luz a conceitos como o hibridismo e musicalidade.

2.1. *Hibridismo e fricção de musicalidades*

A cultura latino-americana, especialmente do século XX, vem sendo estudada desde meados dos anos 1980 não como um produto da miscigenação, mas sim como um complexo fruto híbrido, instável e tenso. Autores como Néstor García CANCLINI (2003) e Jesús MARTÍN-BARBERO (1989) abordam o tema, não como algo que foi procedente de uma relação pacífica do negro com o branco e com o índio, mas como resultado de um processo permeado por conflito, rebeldia, relações de poder

e desvios nos usos de práticas ou objetos culturais impostos às classes subordinadas (Nestrovski, 2013: 42).

A formação cultural da América Latina parece ter características específicas derivadas do seu processo de colonização. O povo ibérico, diferente do anglo-saxão, estaria muito mais acostumado a integrar diversos elementos culturais em um mesmo território (Vargas, 2007: 20-23).

Durante muito tempo, se defendeu no Brasil a ideia de miscigenação, idealizada através do mito das três raças, que é uma corrente de pensamento de sociólogos como Gilberto Freyre, que propunham a simpatia por um nacionalismo criado justamente partindo da fusão étnica como fator de formação da cultura. Todavia, Nestrovski (2013:42) propõe que “o caráter particularmente híbrido da cultura latino-americana não tem seu ponto de partida no momento de fusão entre as três raças, mas em tendências pré-coloniais dos povos que somente mais tarde se misturariam em solo brasileiro”. A cultura do Brasil seria, portanto, fruto de um produto híbrido originário dos traços dos povos pré-coloniais que somente mais tarde se misturariam em terras brasileiras.

Depois de um período de contato com instrumentos de origem europeia, adaptando-os a sua diferente concepção musical, o negro tanto nos EUA como no Brasil acabou chegando a novas formas que, mesmo ainda marcadas fortemente por suas raízes africanas, já refletiam uma nova situação cultural, caso do jazz e do choro. (Calado; 1990:231)

O termo hibridismo é apontado como uma tendência bastante forte nesta reflexão sobre a formação da música brasileira. Vargas (2007: 195) define hibridismo acima de tudo como “um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais”. Na literatura disponível sobre o tema, o termo hibridismo aparece na música popular, assumindo uma significação sobretudo no que tange à constituição, mudança nos gêneros e linguagens musicais (Piedade, 2011: 103).

A maneira como a musicalidade brasileira e norte-americana se encontra no jazz brasileiro reforça a ideia do *hibridismo contrastivo*, em que uma cultura “A” não se sobrepõe simplesmente a outra “B” criando um objeto “C”, mas sim formando juntas um resultado conjunto dual, com características relevantes de ambas. Um objeto “AB”, ou seja, as tópicas musicais presentes nos temas

e improvisações apresentam fricção de musicalidades. Esse processo ocorre constantemente em vários sistemas musicais em todo o mundo (Piedade, 2011: 104).

De encontro a esta ideia vimos que alguns autores afirmam a importância sobre conceitos como musicalidade, previamente ao próprio hibridismo. Em sua obra sobre jazz brasileiro, Piedade afirma que mais do que uma língua musical, a musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente a forma de ordenar o mundo audível do sujeito:

...musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. (Piedade, 2011: 104)

A fricção de musicalidades parece promover um diálogo entre gêneros musicais que não se misturam, porém se encontram distintamente juntos em um mesmo discurso musical. Isso difere-se da ideia de uma “fusão” propriamente dita, em que um “novo” gênero se cria. No pensamento de fricção, “fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo” (Vargas, 2007: 195).

No caso do Jazz, Piedade (2005:199) ainda acrescenta se tratar de uma comunidade internacional e multicultural, em que seus “nativos” compartilham o que ele chama de “paradigma bebop”, que significa a possibilidade dessa musicalidade jazzística promover o diálogo entre pessoas de nacionalidade, idioma e cultura diferentes numa “língua” comum. O autor acrescenta a percepção sobre a característica de no jazz brasileiro, haver uma busca pelo afastamento da musicalidade norte-americana através de uma articulação da musicalidade brasileira:

“Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical: dotado de uma estabilidade em termos de

temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como na rítmica e no emprego de determinados modos). A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam. (Piedade, 2005: 200)

Seguindo tais linhas de pensamentos e considerando o percurso histórico descrito na literatura sobre este tema, observamos que a incorporação de elementos do jazz na música brasileira ocorreu ao mesmo tempo em vários pontos do país e data dos anos de 1920.

Pixinguinha parece ter tido papel relevante neste sentido. Após se consolidarem tocando ritmos tipicamente brasileiros, os Oito Batutas, grupo do qual o músico fazia parte, saíram em digressão internacional e, influenciados pelo jazz, acrescentaram o foxtrote e ragtime ao repertório. A temporada no exterior se estendeu por seis meses e ao retornarem para o Brasil adotaram em sua formação sax, banjo e bateria, ao estilo das jazz bands.

Nestrovski (2013: 46-48) destaca em seu estudo que “Carinhoso”, uma das composições mais conhecidas do cancionero brasileiro, no ano de seu lançamento, 1928, foi rebatida pela crítica da época por supostamente exagerar nos elementos do foxtrote. “Compus o ‘Carinhoso’ mais ou menos em 1920. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano”, confirma Pixinguinha (Calado, 1990: 238).

Em seu livro “O século da canção” Tatit (2004: 46) nos mostra que paralelo a este processo, nos anos 30 a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Segundo o autor, o samba das duas décadas seguintes sofreu uma passionalização com forte influência do tango e bolero hispano-americano em decorrência de um declínio na ‘produção carnavalesca’⁸. Houve também na mesma altura, em contraponto com a forma desacelerada do samba-canção, a chegada do baião de Luiz Gonzaga, que de certo

⁸ Nesta altura as produções musicais eram voltadas em torno do carnaval. O samba-canção por exemplo, antes era conhecido como “samba de meio de ano” já que não era produzido para o carnaval e tratava predominantemente da temática da perda amorosa.

modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para outras épocas do ano, só que em forma de forró.

Nos anos 40 o swing americano já dominava as rádios brasileiras, fator de transformação das antigas bandas de salão em verdadeiras big bands no estilo americano.

Nas primeiras décadas do século XX esses tipos de bandas, as jazz bands, juntamente com os cantores e cantoras representativos levaram a música popular americana para o mundo...com o ragtime, o New Orleans e o dixieland estão lançadas as bases para a sedimentação em todo o mundo do gênero jazz e dos subgêneros surgidos a partir da década de 1930. Tal fato se deu pela propagação em massa através do disco. (Delalande, 2007)

A influência do jazz na música brasileira aconteceu por várias razões. Fatores históricos inerentes as duas culturas juntamente com a afeição pela ideia de mestiçagem do brasileiro e mais, a forçada presença da cultura americana na mídia brasileira (cinema e música) desde os anos 30, foram a combinação perfeita para o surgimento de sincretismos específicos entre o jazz e a música brasileira, principalmente nos anos de 1950.

2.2. Samba com jazz e os anos 1950

Este é o período que contextualiza o estudo do nosso objeto de investigação. A década de 50 se mostra como um momento chave de grandes experimentações no encontro do jazz com o samba. Saudosos e modernistas debatiam a influência de ritmos estrangeiros sobre os nacionais, artistas misturavam novos elementos do campo harmônico e melódico e principalmente a improvisação se estabeleceu, inclusive no âmbito da canção.

Foi nesta altura que o jazz começou a ocupar um lugar bastante privilegiado na cena musical não só do Rio de Janeiro, mas a nível nacional. “A música popular americana, de maneira geral, há muito tocada no meio do repertório eclético das boates, programas de rádio, discos e filmes, começou a ganhar exclusividade nas chamadas “jam sessions” que se propagavam pela cidade, e em festivais e concertos de jazz”. Se no final dos anos 40 o jazz permeava apenas espaços privados como as casas de

músicos apreciadores e intelectuais abastados, na década seguinte o estilo já ocupava palcos consagrados da noite carioca como o Copacabana Palace e o famoso “Beco das Garrafas” (Saraiva, 2007: 35-36).

Esse encontro do jazz com o samba e muitas das experimentações em torno disso parecem ter acontecido neste cenário marcante: o Beco das Garrafas. Localizado na zona sul do Rio de Janeiro, em Copacabana, o Beco das Garrafas foi uma das boates da época que serviu de palco para grandes encontros artísticos. As fusões musicais que ali se iniciaram, pavimentaram o que viria se apresentar em seguida como sambajazz e bossa nova. É impossível falar sobre estes dois estilos e não mencionar a relevância do Beco das Garrafas, “berço dos músicos e grupos que acompanhavam intérpretes como Dolores Duran, Leny Andrade, Johnny Alf, Jorge Ben, Elis Regina, Wilson Simonal, entre outros” (Félix, 2020:20).

Os responsáveis pela promoção e divulgação do jazz nesta época eram figuras do rádio e formadores de opinião (críticos e pessoas com funções importantes no mercado fonográfico radiofônico). Saraiva afirma que nesta altura a imprensa se dividia num debate interessante sobre a influência do jazz na música brasileira. Segundo a autora, ao que tudo indica o ano de 1955 foi pioneiro em diversas iniciativas jazzísticas como: “ A Primeira ‘jam session’ na boate Vogue, a primeira batalha de estilos de jazz do jornal *O Globo*, a primeira ‘jam session’ do programa Festival de Jazz de Myrso Barroso no auditório do Mayrink Veiga, o Primeiro Grande Concerto Brasileiro de Jazz no Golden Room do Copacabana Palace, a primeira série de jam sessions no auditório da TV-Rio, entre diversas outras iniciativas (Saraiva, 2007: 35-36).

A incorporação da linguagem jazzística estava acontecendo não somente na reprodução das músicas estrangeiras do estilo, mas sim no tipo de arranjo, sonoridade e formação dos conjuntos que se apresentavam. A ideia era incluir sambas e tocar músicas brasileiras num programa de concerto de jazz. Sobre essa e outras experimentações ocorridas nesta altura, Saraiva aponta em seu estudo sobre sambajazz:

[...] Não faltavam exemplos de músicas americanas – e francesas ou até temas eruditos famosos de Chopin ou Tchaikovsky – tocadas em ritmo de samba (ou com a designação genérica “variações em samba de não sei o quê”) e, por outro lado, de músicas brasileiras - sambas e choros ou valsas - tocadas como se fosse jazz, ou boleros etc. (Saraiva, 2007: 35-36)

Em termos fonográficos ainda era mais comum a formação de grandes orquestras como acompanhamento. Dick Farney parece ter sido pioneiro nas gravações com formação de trio, quarteto e quinteto de “jazz” e foi ele também que lançou em 1956 o primeiro lp de jazz editado no Brasil, pela Columbia “O Jazz After Midnight (tributo a George Gershwin) (Obra citada acima).

Os sintomas da influência do jazz aqueciam as discussões entre “modernistas” e “saudosistas” que debatiam sobre o papel das mudanças de sonoridade na música brasileira. A década 50 é considerada um estatuto dúbio na história da música popular brasileira, “por um lado, fixada na memória social como os anos dourados do glamour e do romantismo, por outro, rejeitada pelas correntes de opinião mais influentes da crítica e historiografia musicais da época”. (Napolitano, 2010:59)

Ruy Castro, no livro *Chega de Saudade*, chega a comparar a vida musical do Brasil pré-bossa nova a uma grande quermesse, na qual imperavam baiões e sanfonas (Castro, 1990). Já o historiador Alcir Lenharo, numa das poucas revisões valorativas da cena musical da época, lembra que, ao contrário do que se pressupunha, o cenário musical era variado, ainda que o samba fosse o gênero principal:

O começo dos anos 50 era um período de especial criatividade musical no calendário momesco. Haroldo Lobo, Braguinha, Nássara, Wilson Batista, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, Zé da Zilda, entre outros, sempre estavam na ponta. Predominavam as marchinhas, mas o frevo aparecia bastante, através de Severino Araújo e de outros artistas nordestinos. E havia lugar para manifestações musicais como o ‘bigorriho’, cultivado por Jorge Veiga, para não falar da rica variedade de sambas, samba de morro, samba duro, samba de roda, e os belíssimos ‘sambas de última hora’, que vinham na boca do povo. (Lenharo, 1995: 200)

É neste fervor de discussão entre saudosos e modernistas que nasce a *Revista de Música Popular*. Criada em 1954, tinha como foco de pensamento, declaradamente folclorista, refletir e conservar as origens e a identidade da música popular brasileira. Este sentimento se expõe já no

editorial da primeira edição do periódico, que era comandado por Lúcio Rangel⁹ e Pêrsio de Moraes. A revista saiu em 14 edições mensais, entre os anos de 1954 e 1956.

A Revista de música popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e cremos estar fazendo um serviço meritório.¹⁰

Anos a seguir todos esses assuntos iriam se consagrar diante da crítica musical a respeito do “samba moderno”, “bossa nova”, “moderna música popular brasileira”, “música popular moderna” e outras nomenclaturas dadas por estes.

Em 1958, o cantor João Gilberto lançou o disco “Chega de Saudade” e instaurou o movimento bossa nova. Tatit afirma ter sido:

a primeira revira volta musical, operada integralmente no domínio da canção popular, o que atestava a maturidade da linguagem surgida dos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país. (Tatit, 2004: 49)

O autor complementa que “a bossa nova de João Gilberto parece ter neutralizado as técnicas persuasivas do samba canção, reduzindo o campo da inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada, que por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do cool jazz nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção...” (Obra citada acima).

⁹ Lúcio do Nascimento Rangel foi um jornalista, colecionador, produtor musical e crítico musical brasileiro.

¹⁰ Revista de Música Popular. nº 01. set./1954

É no ano seguinte ao “Chega de Saudade”, 1959, imergida em todas essas transformações e influências musicais que Dolores Duran compõe e grava “Fim de Caso”. Acreditamos que a cantora viveu esse processo de mudanças da canção brasileira e imprimiu em sua música o reflexo deste movimento. Sua obra abrange não apenas temáticas mais leves nas letras, como também uma tendência à modernidade no âmbito da interpretação, com marcante presença da influência do jazz. Dolores é considerada por músicos e compositores consagrados como personagem significativa e precursora da bossa nova.

É possível observar na história da música do Brasil, um verdadeiro hiato, em termos de composições femininas, de Chiquinha Gonzaga a Dolores Duran, sendo que a própria Chiquinha Gonzaga nunca expressou qualquer influência jazzística em sua obra, até porque este gênero sequer existia da forma como se apresenta hodiernamente. Este é um dos muitos indícios a comprovar o pioneirismo do hibridismo na música brasileira discutido nesta dissertação. Vale salientar que os elementos do jazz aqui discutidos estão presentes tanto nas interpretações como nas composições de Dolores.

Muitos autores indicam que os nightclubs dos anos 50 foram os maiores palcos de experimentações e fusões com o jazz, palcos estes que Dolores esteve presente durante grande parte de sua carreira. É muito rica a habilidade que ela possuía em alternar sua maneira de cantar a serviço das canções. É notório que suas experiências musicais neste cenário refletiram em sua carreira como um todo.

Portanto, todos os elementos citados nos fazem acreditar que Dolores Duran tenha sido a primeira cantora do Brasil a registrar em fonograma a presença de tais características inovadoras à época.

CAPÍTULO 3. DOLORES DURAN

Dolores Duran (1930-1959) foi uma das maiores e mais importantes cantoras da música brasileira. Mantém até hoje o título de compositora mais gravada do Brasil. (SANTOS, 2018:91) Ao longo de apenas vinte e nove anos vividos e trinta e cinco composições, Dolores gravou apenas sete de suas músicas, mas teve sucessos como “Estrada do Sol” (composta em parceria com o maestro Tom Jobim), gravada mais de cem vezes. Suas músicas foram eternizadas nas vozes de grandes intérpretes, com destaque para Milton Nascimento ("A noite do meu bem"); Tito Madi ("Ternura Antiga"); Elis Regina e Gal Costa ("Estrada do Sol"); Maysa ("Por Causa de Você"); Lúcio Alves, que gravou o disco "Dolores Duran - 1960"; e até Frank Sinatra, que gravou em "Sinatra & Company", em 1971, "Don't Ever Go Away", versão em inglês para "Por Causa de Você". Em 1994, Nana Caymmi gravou um CD só com suas obras, intitulado "A Noite do Meu Bem - As Canções de Dolores Duran".¹¹

Sua extrema habilidade de cantar músicas em outros idiomas desde criança já chamava a atenção, além de anunciar também sua paixão por diferentes culturas, fator que parece ter inspirado a cantora a experimentar a mistura com sonoridades estrangeiras em sua obra.

Nestrovski (2013: 132) cita que durante apresentações na noite, programas de rádio e até mesmo em casas de amigos durante festas e outras informalidades, a cantora podia ser ouvida improvisando sobre standards de jazz e em temas da música brasileira. Felizmente, uma dessas ocasiões foi gravada por Geraldo Casé¹², durante um sarau em sua casa ocorrido entre os anos de 1958 e 1959. Para a autora, o disco “Entre Amigos”, lançado pelo selo Biscoito Fino em 2009, é um documento de valor inestimável, que revela não somente uma prova viva das experimentações musicais da época, mas principalmente, a impressionante intimidade de Dolores com o jazz, cantando em inglês como se fosse sua língua nativa e improvisando como se tivesse crescido em New Orleans. Concordamos com esta autora quando cita que Dolores Duran foi pioneira na criação de um scat singing brasileiro.

¹¹UOL - Livraria da Folha. Acedido em Nv. 01, 2020, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/753625-dolores-duran-so-foi-reconhecida-como-compositora-apos-a-morte-leia-curiosidades.shtml>

¹² Geraldo César Casé foi um produtor, escritor e diretor de TV brasileiro. Geraldo era filho de Graziella Passos Casé e Ademar Casé, o pioneiro apresentador de rádio brasileiro, irmão do arquiteto Paulo Casé e do publicitário Maurício Casé, além de pai da atriz Regina Casé.

3.1. Vida

Adiléia Silva da Rocha – a Dolores – nasceu no dia 7 de junho de 1930 na rua do Propósito, bairro da Saúde, centro do Rio de Janeiro. Batizada em 10 de junho de 1930, foi registrada apenas no nome da mãe e nunca conheceu o pai biológico. Dois anos após seu nascimento, sua mãe e dona de casa – eventualmente costureira – Josepha Silva da Rocha, casou-se com o sargento da Marinha Armindo José da Rocha, então viúvo e pai de dois filhos (Hilda e Hilton). Dessa nova união veio a caçula Irley. Dolores era, portanto, terceira dos quatro rebentos que compunham o clã familiar.

Dolores costumava ouvir em casa o violão do padrasto, que gostava de tocar o cateretê¹³, assim como as composições e improvisos de dona Josepha, que adorava cantar. “Era boa de gogó, afinada, mas nunca chegou a se aventurar na carreira artística propriamente dita. Pode ter vindo daí parte do gene musical da menina Adiléia” (Faour, 2012).

Sua estreia como cantora foi aos onze anos, no programa “Calouros em desfile” da prestigiada Rádio Tupi. Ary Barroso, apresentador do programa e nacionalista assumido, era conhecido por intimidar os calouros iniciantes, mas Dolores não se mostrou afetada por isso, apresentou-se cantando um dos primeiros boleros a fazer sucesso no Brasil, “Vereda Tropical” de Gonzalo Curiel, recebeu nota máxima e venceu o concurso como melhor intérprete.

Após o sucesso proveniente da participação no programa de Ary, a menina Adiléia foi convidada a participar de outros programas do gênero. Foi no “Escada de Jacó”, apresentado por Zé Bacurau, que Dolores se destacou mais uma vez e passou a integrar a caravana de cantores do programa, cantando aos domingos em eventuais shows de bairro. Sua presença no rádio só aumentava e mesmo com tão pouca idade passou a frequentar, logo em seguida o famoso programa “Hora do Guri” da Rádio Tupi, sendo então contratada para seu elenco infantil de rádio atores, onde eventualmente também cantava.

Mas nem só de boas realizações e sorte vivia a filha de dona Josefa, numa época em que a medicina ainda não era tão avançada, Adiléia da Silva vivia um drama de saúde desde pequenina. Aos oito anos de idade teve uma febre reumática que lhe comprometeu o funcionamento do coração para o resto da vida. Trata-se de uma doença em que uma bactéria se aloja na garganta e a depender do

¹³ “Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira “Cateretê”, também chamada Catira, é uma dança indígena brasileira encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás [...] Os compositores urbanos de música popular adotaram por vezes o ritmo do cateretê nas suas produções tanto vocais como instrumentais, conservando até mesmo o nome como indicativo do gênero.”

caso também pode gerar endocardite, doença que atinge principalmente duas das quatro válvulas de maior importância do funcionamento cardíaco. O médico da família descreditava que a menina chegasse à vida adulta, mas felizmente isso não aconteceu. Talvez por tal fragilidade, Dolores tenha sempre tido o aval da família no sonho de ser artista. Isso era raro, já que naquele tempo a carreira de cantora era malvista para moças de família. Outro fato incomum à época eram as aulas de violão, que Adiléia tinha com uma senhora que ia à sua casa lhe ensinar os acordes básicos.

Paralelo as atividades no rádio e teatro, Dolores demonstrava verdadeira paixão em aprender idiomas. Aprendia músicas em francês, italiano, inglês e espanhol somente ao ouvi-las repetidas vezes no rádio, costumava também comprar gramáticas e livrinhos de bolsos que traziam significado e pronúncias das palavras em diferentes línguas.

A Dolores gostava de coisas ligadas à cultura logo cedo. Tinha, digamos, um espírito adiantado. A gente adorava ir a concertos...por seu incentivo comecei a ler muito juvenzinha. De primeiro nem ônibus havia, a gente ia de trem para o centro da cidade só pelo prazer de assistir a um concerto ou a um filme. Ela adorava cinema...quando queria aprender uma música era um inferno! Queria ver o mesmo filme duas, três vezes e eu seis anos mais nova não tinha paciência... (Faour, 2012)

Aos 16 anos, Dolores já desbravava clubes e muitas vezes se acompanhava no violão, cantando músicas estrangeiras, que invadiram as rádios no final dos anos quarenta. O bolero estava em alta no Brasil. Nessa mesma época, ela decidiu fazer aulas de canto com a professora Mercedes Malagutti de Lemos, especialista em música erudita e ópera, mas não durou muito tempo essa relação, já que Dolores decidiu de fato se especializar na música popular.

Nesta mesma época houve a proibição dos cassinos no país, decretado pelo então presidente Dutra (1946). Se na década de 40 a noite de Copacabana ficava dividida entre os cassinos Copacabana e Atlântico, neste período as atrações se espalhavam pelas dezenas de bares, boates e restaurantes.

A vida noturna de Copacabana não só reunia a “nata” da sociedade carioca de então – o apelidado café society – como tinha destaque privilegiado nas colunas sociais e em crônicas em jornais da época (Saraiva, 2007: 24). Com essa gradativa mudança, os clubes e boates, com ar mais intimista, se tornaram palco das apresentações e experimentação dos músicos e cantores.

As atrações musicais eram bastante variadas, desde “grandes cartazes” do rádio a atrações internacionais e muitos dos músicos circulavam de boate em boate, às vezes tocavam em duas ou três na mesma noite, foi nas boates também que os músicos passaram a ter seus empregos fixos. No fundo, mais que um local de trabalho propriamente dito, este ambiente foi o espaço privilegiado de uma intensa troca musical entre os instrumentistas, cantores e compositores, que, após seus próprios shows, ou mesmo nos intervalos entre os sets, iam assistir aos colegas dos clubes vizinhos (Nestrovski, 2013: 73).

Em busca do sonho de se tornar uma cantora reconhecida, Dolores continuou eventualmente se apresentando em rádios e começou a frequentar os bons ambientes musicais da zona sul carioca, a fim de se enturmar com outros artistas da cena. Diante das dificuldades financeiras enfrentada por sua família após o falecimento de seu padrasto em 1948, ela então decidiu ajudar a mãe costureira e foi atender uma cliente chamada Heloísa Paes de Andrade em sua cobertura de luxo em Copacabana. Num pequeno instante que soltou a voz, chamou muita atenção da senhora que resolveu então apresentá-la ao marido, o engenheiro Paulo Paes de Andrade. Os dois tornaram-se seus grandes incentivadores nesse início de carreira e passaram a acompanhá-la em testes, programas e apresentações em saraus em residências privadas de pessoas da alta sociedade. Parece ter sido o próprio Paulo a ter sugerido a Adiléia o nome artístico de Dolores Duran.

3.2. *Obra*

Foi no final dos anos 40 que a presença de Dolores se firmou nos palcos intimistas e chiques da noite carioca. Ela começou num dos locais mais bem frequentados e requintados da cena, a boate Vogue. Em pouco tempo, abrindo as noites da Vogue, ela já havia conquistado uma legião de admiradores e seu nome se tornou conhecido, sinônimo de muito talento e versatilidade.

Em dezembro de 1951 surgiu a primeira oportunidade de ser gravada, oferecida pelo selo *Star* que propôs a Dolores a gravação de dois sambas carnavalescos para a folia momesca do ano seguinte. “*Que bom Será*” (Salvador Micelli/Paulo Marques/Aylce Chaves) e “*Já não interessa*” (Roberto Faissal/Domício Costa), apesar da pouca expressividade não deixaram de ser comentadas na coluna do jornal *A Noite* do cronista e admirador assumido de Dolores, Fernando Lobo. Em abril de 1952, teve seu segundo disco gravado e lançado pela *Star*, dessa vez pode gravar músicas de sua preferência, ela

demonstrava ter muita habilidade para negociar o repertório e priorizava melodias envolventes, diversidade de ritmos e boas letras. Em “*Outono*” (Billy Blanco), um samba canção parte do repertório desse disco, Dolores já demonstrava impresso os sinais da música e das cantoras americanas que a influenciavam.

O prestigiado crítico Sylvio Tullio Cardoso publicou em sua coluna do jornal “O Globo” sobre tal impressão:¹⁴

Dolores revela nos vocalizes da introdução uma poderosa influência de Sarah Vaughan no seu estilo. Sua voz possui muito da maleabilidade e vibrato de *La Vaughan*. Após ouvi-la em “*Outono*”, não hesitamos em colocá-la...como das nossas melhores cantoras modernas.

A intimidade com a música americana era uma característica muito presente na obra de Dolores, assim como Sylvio, outros artistas, jornalistas, colegas e admiradores de seu trabalho sempre citam tal peculiaridade. Joao Donato, pianista, arranjador e compositor brasileiro, foi namorado de Dolores e declara:

...a cantora mais moderna que vi no Brasil para época que viveu. Ela já cantava *bebop* numa época que ninguém aqui sabia do que era isso. Não tinha outra cantora que chegasse perto em termos de musicalidade, afinação, improvisação e modernidade. (Faour, 2012)

No ano de 1954 Dolores foi contratada pela *Copacabana Discos*, gravadora em que lançou o seu primeiro grande sucesso “Canção da volta”. Nesta altura, ela também se destacou entre os melhores do ano nas categorias “cantora” e “disco” pela mídia especializada e renomada da época, fato que impulsionou sua carreira fonográfica definitivamente. Do ano seguinte em diante, a produção seria bastante farta e relevante.

Seu primeiro *long play* foi lançado no ano de 1955. Intitulado “Dolores Viaja”, seu repertório abrangia oito canções de países diferentes em suas línguas originais. Eram sucessos de Eddie Fisher (No other love), Jacqueline François (Ma cabane au Canada) e Lucho Gatica (Sinceridad), além de cantar em

¹⁴ Jornal O Globo, coluna “O Globo nos discos populares” (30/06/1952).

alemão a Valsa do imperador (de Strauss), em espanhol “Ojos verdes” (que data do séc. XVIII) e em esperanto uma versão do fado “Coimbra” (Faour, 2012). Regravou ainda, em nosso idioma, “Canção da volta” de Antônio Maria, música já consagrada em sua voz.

Nesse mesmo ano, com apenas vinte e quatro anos de idade, Dolores sofreu um infarto, mas felizmente conseguiu se recuperar. Daí em diante a cantora começou a ter um pouco mais de atenção com sua saúde, passando a ser acompanhada por médicos rotineiramente. O susto também parece tê-la ajudado a vencer a timidez, nesta altura ela começou a mostrar mais aos colegas músicos suas composições. Numa conversa informal com o maestro Antônio Carlos Jobim, nos corredores da Rádio Nacional, em que os dois trabalhavam, Dolores resolveu mostra-lhe sua veia poética e foi dessa amizade que nasceram e consagraram-se seus maiores sucessos.

No início de 1957 os artistas do rádio começaram a ocupar a televisão, que parecia ser a mídia promissora do momento. Apesar dos inúmeros problemas de transmissão a força televisão já se mostrava, mas seria somente três anos depois que essa mídia sobrepujaria o rádio. Contudo a presença de Dolores na TV era cada vez mais frequente.

Foi nesta altura que Dolores gravou pela primeira vez uma música de sua autoria. “Por causa de você” em parceria com Tom Jobim é considerada um dos grandes clássicos de sua obra, tendo sido gravada mais 150 vezes nos anos seguintes. Em depoimento à TV Globo (em 1970), o próprio maestro confessou que a primeira letra para essa música havia sido iniciada pelo seu parceiro musical Vinícius de Moraes, mas que num encontro com Dolores nos estúdios da Nacional a mesma tirou um lápis de sobancelha da bolsa e rabiscou os versos da canção. Vinícius que gostava muito da cantora aceitou a troca e ficou a letra dela. “Uma das melhores letras que fizeram pra mim”, disse Jobim. Há quem diga que essa história seja uma lenda e que na realidade a mudança de letra não tenha sido assim tão romântica, fato é que a música foi um grande sucesso e motivo de felicidade para todos. O fonograma faz parte do repertório do emblemático disco “Dolores Duran canta para você dançar”.

No ano de 1958 Dolores firmou-se definitivamente como uma das maiores compositoras do Brasil. Seu nome também se tornou referência na cena musical da noite carioca, intelectuais, cronistas e críticos eram assíduos fiéis em suas apresentações e foi neste ano que ela fez duas importantes viagens internacionais (Europa e União Soviética). “Por causa de você” foi regravada pela própria Dolores (em formato mais popular - 78 rotações) como também por cerca de trinta outros artistas, fato pouco comum à época. Em maio do corrente ano lançou ainda o LP “Dolores Duran canta pra você dançar – n 2”.

Em maio de 1959 “Castigo”, a composição de Dolores que havia sido gravada pela Nora Ney no ano anterior, teve nada menos que 18 regravações apenas até o final de 59, foi o maior sucesso da cantora até então. Um clássico atemporal da MPB:

Castigo, nome de um samba de Dolores Duran, que é o hino atual de todas as Dolores de cotovelo. Homens e mulheres, com o olhar de viuvez, procuram-no pelos caminhos da noite, nas vozes dos bares e das boates. O verso predominante e fatal é aquele que diz: eu tive orgulho e tive a vida inteira pra me arrepender. (Jornal O Globo, coluna Mesa de Pista, Antônio Maria, 30/05/1959 apud Faour 2012).

“Castigo” já ganhou mais de 80 interpretações diferentes, até hoje.

A versatilidade da cantora já era marca de sua música e Dolores flertava com outros ritmos brasileiros além do samba-canção. Para ela a escolha de repertório era algo definido de modo passional, se gostava da música, gravava. Com a mesma competência de cantar em outros idiomas, a carioca se aventurou também em ritmos nordestinos. O baião e congêneres estavam em alta desde o final dos anos 40 e os grandes artistas se aventuravam em gravações no estilo. Dolores que adorava imitar o sotaque nordestino entre amigos, gravou vários baiões e toadas como “A fia de Chico Brito”, “Não se avexe, não” e “Zefa Cangaceira”, todas compostas pelo amigo dela e compositor Chico Anysio.

Foi no ano de 1959 que Dolores realizou um sonho já existente que gravar um álbum nessa vertente, um álbum inteiro com temas nordestinos. chamado “Esse Norte é minha sorte” (1959).

Dolores Duran nunca chegou a gravar um disco somente com suas composições, das 35 músicas que compõem seu repertório de originais, ela só chegou a gravar 7. Sua última feitura foi um compacto duplo com quatro faixas, seu último disco como cantora e que foi lançado após o seu falecimento em 23 de outubro de 1959.

3.3. Gravações emblemáticas

Conforme visto acima, Dolores Duran parecia ter muito interesse e facilidade em aprender músicas estrangeiras e o cinema foi um grande aliado da cantora neste sentido. Na década de 1950 o

cinema ainda era grande diversão, era também uma atividade social em que as pessoas se encontravam para comentar os filmes, a vida dos atores e atrizes, matérias nas revistas especializadas e principalmente, músicas eram lançadas e ganhavam fama mundial a partir da estreia. Dolores muito atenta, não ficou alheia a isso. Não que possamos identificar exatamente nessa ou naquela música referências diretas de filmes específicos, o que acreditamos é que ir ao cinema ajudou Dolores a aprender muitas canções que depois eram interpretadas por ela à sua maneira. Todavia, algumas gravações de Dolores Duran a cantar em inglês têm atributos interessantes que demonstram a influência do cinema em seu canto. Neste sentido, convém citar Santos abaixo.

Over the Rainbow e *Cry me a River* foram gravadas por Dolores em reuniões musicais na casa de amigos e lançadas comercialmente em CD em 2007. *My Funny Valentine* foi lançada em um disco de 45 rotações em julho de 1958 e gravado no restaurante Michel em São Paulo. Em todas, há o talento notável de uma moça de origem simples, de pouca instrução formal, mas dona de sofisticada intuição musical, capaz de cantar em vários idiomas com perfeição e dar, no caso das canções em inglês reconhecidas por interpretações marcantes, o toque pessoal que só as grandes cantoras sabem dar. (Santos, 2018: 91)

No disco “Entre amigos” lançado em 2009 pela Biscoito Fino, após a recuperação das fitas gravadas em uma das sessões caseiras que aconteciam na casa de Geraldo Casé (felizmente gravada por ele) entre 1958 e 1959, podemos ouvir Dolores dar um show de interpretação e versatilidade.

Logo na primeira faixa “How High the moon”, que no áudio começa a partir de um fade in em que os instrumentistas estão, aparentemente, a terminar um chorus de improviso de violão (como se a música já estivesse sendo tocada desde antes), Dolores cita apenas um trecho do tema e em seguida realiza um scat sofisticado em cima da base harmônica da música. Em seu solo improvisado, ela percorre boa parte de sua tessitura e repousa sobre notas de tensão, como no final, em que termina entoando a sétima maior do acorde de tônica (no caso, Lá maior). Com senso melódico claro, frases rápidas que comprovam sua agilidade de raciocínio e notas de arpejos bem definidas, é possível entender que Dolores pensa seu improviso de forma horizontal. Ela opta por compor pequenas melodias ao invés de apostar em notas soltas que caberiam dentro dos acordes sem um sentido melódico mais

extenso (Nestrovski, 2013:132). Uma das coisas que chama muita atenção é a semelhança de Dolores com Ella Fitzgerald no uso dos trejeitos e silabação:

É difícil descrever estes aspectos tão sutis em palavras, mas logo no início, por exemplo, Dolores entoa as sílabas *dayp, doo-dee day-bay, ay-oo*, em que, com um ataque seco na última síllaba (oo), faz praticamente uma referência direta ao estilo de Fitzgerald de improvisar. O timbre também reserva semelhanças com o de Ella, a ponto de, em alguns momentos, um ouvinte desavisado ser capaz de confundi-las. Fora isso, a pronúncia de Dolores é praticamente perfeita, e o sotaque americano é reproduzido inclusive nas sílabas de seu scat, em que aparecem sons como *doop, buh buh-ya, doo-doo-dwee, doodle-doo-doo, doo-dee-oo-dn-dee*. Na canção *Cheek to Cheek*, do mesmo disco, temos o mesmo tipo de sonoridade: *sabadoo beeyou, boodoo, a-doop, ba-dee buh-duh-dwee* (Obra citada acima)

Sua excelente releitura de “Over de Rainbow”¹⁵ (de “O Mágico de Oz”, autoria de Harold Arlen e E.Y. Harburg, cantada por Judy Garland) esbanja uma voz dolente e intensa, com ânsia de encontrar o lugar de escape e abrigo das agruras e conflitos do dia-dia. A cantora gostava de imprimir em suas performances a intimidade com o cotidiano e através desse mesmo viés procurava estabelecer um vínculo de proximidade com seu público. “Dolores canta pra quem está próximo, para quem ela vê o rosto... Era o canto de uma mulher de intensa vida amorosa e é isso que ela passa no modo como apresenta esta canção”. (Santos, 2018:36)

A interpretação de Dolores em “Cry me a river”¹⁶ (do filme “Girl Can’t Help it” de Frank Tashlin e lançada por Julie London em 1953) acompanhada pelo então desconhecido Baden Powell, o também violinista Manoel da Conceição e Chiquinho do Acordeon, é um fonograma também emblemático no quesito fusão. Dolores se apresenta de forma “impressionantemente íntima do Jazz, cantando em inglês como se tivesse crescido em New Orleans, Chicago ou Nova Iorque.” (Nestrovski, 2013:132).

“My Funny Valentine” é um outro exemplo da performance jazzística de Dolores, no caso com procedimentos diferentes do que a improvisação. Gravada para o LP que saiu em 1958 (Dolores Duran

¹⁵ Exemplo musical disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dBGSHEBFCSU>, consultado no dia 11/11/2021.

¹⁶ Exemplo musical

no Michel), podemos ouvir neste fonograma melismas, vogais deslizantes, glissandos e vibratos. Basicamente o que temos são alterações da melodia original além de ornamentações. Faour (2012) na biografia que escreveu sobre a vida e obra de Dolores, menciona que poucas vezes um cantor nacional defendeu tão bem uma canção norte americana, sem sotaque, sem firulas excessivas. “My funny valentine é um exemplo da excelência da intérprete” segundo ele. Sobre a mesma interpretação, Santos (2018: 91) descreve:

Com um estilo de canto influenciado e contemporâneo às damas do jazz e da grande canção americana, Dolores era capaz de passar pela sofisticação de My Funny Valentine a lá Sarah Vaughan, ou de um scat singing à maneira de Ella Fitzgerald...

A gravação de Dolores de “My funny valentine” nos chama atenção e deixa mais evidente ainda sua relação direta com o jazz e as grandes vozes do estilo. Nesta altura, esta canção já tinha sido gravada por grandes crooners da música norte americana como Frank Sinatra, Chet Baker e Ella Fitzgerald, fator que não parece ter inibido a coragem e excepcional interpretação de Dolores. O virtuosismo vocal em suas apresentações chamava atenção não só pela habilidade de improvisar à maneira do scat singing, mas também por colocá-la numa posição de maior diálogo com os músicos, que buscavam a renovação das formas de criar e se expressar dentro da música brasileira.

A intérprete e compositora Dolores Duran parecia transitar em “dois procedimentos de composição, que englobam, de um lado, sambas canções mais “sofisticados”, e do outro, os “melodramáticos”, ora adotando uma linguagem coloquial, referenciada à sensibilidade moderna, ora assumindo o espírito desalentado dos mal-amados e solitários, desenvolvendo a tragicidade típica do bolero” (Naves, 2001:21 apud Nestrovski, 2013). A coexistência desses dois universos na obra de Dolores a eleva a um patamar especial pois podemos encontrar em suas canções a dicotomia do “samba canção abolerado” versus “canções modernas com influências do jazz”, e mais, uma espécie de ponto de encontro de ambas as tendências. O fonograma “Fim de caso” pode ser considerada uma peça musical que representa este encontro, como poderemos ver no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4. ANÁLISE DE “FIM DE CASO”

O critério utilizado para escolha deste fonograma foi constituído com base na observação do seu grau de importância único na música popular brasileira, pois a informação vocal apresentada por Dolores trouxe para o ambiente da canção popular um índice expressivo de inovação sobre o comportamento vocal, principalmente no âmbito da improvisação. Originalidade, fricção de musicalidades e inventividade são reconhecidos neste tema, componentes que “ressignificam a linguagem do improviso vocal num scat jazzístico, mesclando sílabas do tradicional scat a sons bem abasileirados” (Nestrovski, 2013: 133). Vide Anexo 1.

Todos esses elementos citados nos fazem acreditar que Dolores Duran tenha sido a primeira cantora do Brasil a registrar um scat singing em uma canção brasileira, marco de início do que chama-se atualmente de *scat singing do Brasil*.

Regina Machado em sua investigação sobre a canção no Brasil (Machado, 2012: 24) mostra que o final da década de 50 (período pré-bossa nova) foi marcado por mudanças significativas do ponto de vista musical, com o acréscimo de tensões que sofisticaram as harmonias. No âmbito vocal o que ocorreu foi um rebaixamento das tessituras, numa busca de aproximação da fala a fim de atingir um forte conteúdo passional expressivo. Segundo a autora, nesta altura e até certo ponto, a voz renuncia ao atributo da potência da emissão em virtude do enaltecer da expressão dramática, ou seja, traduzindo através do campo sonoro os conteúdos linguísticos musicais. Em sua pesquisa, a autora destaca a obra de Dolores neste sentido:

Na fase imediatamente antes da bossa nova Dolores Duran e Maysa se firmam como as primeiras mulheres no mercado musical da época como compositoras. Dolores se destaca ainda capaz de transitar por gêneros musicais absolutamente diversos, indo do jazz ao baião com uma flexibilidade vocal raramente vista na música brasileira até então. A serviço das canções, mais até que da própria personalidade, Dolores moldava diferentes timbragens à sua voz, para fazê-la atuar como veículo de expressão do sentido escrito na canção. (Machado, 2012: 24)

Em “Fim de caso” a interpretação de Dolores nos mostra justamente tal comportamento vocal descrito por Machado. A cantora desenvolve a melodia numa tessitura realmente mais baixa do que o usual, além de aproximar o padrão entoativo à região da fala em vários momentos, o que nos leva para um ambiente bossa novista. No entanto, nota-se ao mesmo tempo a utilização acentuada de vibratos e prolongamentos nos finais de algumas das frases, o que podemos identificar como componente expressivo característico e marcante da emissão no samba canção, estilo que permeava fortemente sua obra. Por fim, um *scat singing* digno de uma cantora de jazz experiente, com silabação inovadora, interessante e diferenciada.

Com base em escuta, observamos que todas as características percebidas na interpretação de Dolores em “Fim de caso” exemplificam nitidamente se tratar de uma peça musical com híbrido comportamento vocal. A presença de elementos que transitam em qualidades inerentes a estilos diferentes, torna este fonograma uma demonstração prática e primeira da mistura de influências sonoras da época e suas transformações.

Os parâmetros de análise terão como fundamentação teórica a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (1994) e sua posterior ampliação realizada por Regina Machado (2012). Nossa investigação propõe dar luz ao componente vocal desenvolvido nesta canção, na busca pela elucidação de um gesto interpretativo inovador à época. A análise desse comportamento será feita com base na compreensão de seus estados fônicos, do tempo, da velocidade e dos estados juntivos, uma vez que a voz por si só é portadora de sentido.

É importante frisar que não pretendemos esgotar o sentido captado pela interpretação de Dolores Duran em “Fim de Caso”, pois cada indivíduo em sua complexidade subjetiva terá sua própria impressão, e acreditamos ser esta a riqueza da experiência musical.

4.1. Teoria da semiótica da canção

A Teoria da Semiótica da Canção desenvolvida por Luiz Tatit em seu livro *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (1994) pouco depois desdobrada e aprofundada em *O Cancionista: Composições de Canções do Brasil* (2012) [1995] por Regina Machado, aborda que o estudo da canção engloba tanto os processos de compatibilização entre melodia e letra da composição quanto a posterior atualização construída pelo intérprete.

Todos os modelos de análise musical baseiam-se nas formas de identidade e desigualdade da progressão musical, nas formas de contração e expansão do material melódico, nas regularidades intervalares, harmônicas ou contrapontísticas e etc...e, no entanto, jamais se propuseram a investigar o lugar teórico desses conceitos que, em última análise, visam descrever o sentido.” (Tatit, 1998:22)

A proposta de Tatit se organiza em três níveis de análise: o nível da arquicanção (da canção-modelo); o nível das canções propriamente ditas no que tange sua originalidade; e o nível de efeitos de sentidos captados pela escuta, que podem até ser cogitados ou não para a análise (Velon, 2014:848).

Entendemos que a produção vocal é resultado da junção de recursos naturais, técnicos e interpretativos que o cantor disponibiliza. Estes unidos, trabalham em busca do desenvolvimento de uma sonoridade personalizada ao interpretar. Machado (2012) aponta que ao longo da história da canção brasileira, desde os primeiros registros fonográficos, os cantores manuseiam estes recursos, adaptando suas vozes para dar crença a veracidade do discurso cantado. Segundo a autora, o universo de sentidos construídos pela voz passa por o que ela chama de “inteligência técnica”, quando a voz é manipulada intencionalmente na busca por reações emocionais. Esta atuação vocal descrita, normalmente é realizada de acordo com a estética cancional pré-existente e tais manobras técnicas são reproduzidas a partir das possibilidades fisiológicas de cada voz.

Em seu estudo, Machado (2012:49) propõe que a compreensão do gesto vocal está relacionada com uma existência semiótica da interpretação. Ela descreve que para se realizar um detalhamento dos aspectos técnicos e fisiológicos da voz cantada, podemos subdividir estes em 3 níveis: *Nível Físico*, *Nível Técnico* e *Nível interpretativo*. Para elucidar nossa análise, faremos uma explicação sobre cada um desses conceitos.

4.1.1 Nível Físico



Figura 1.

O Nível Físico refere-se às características naturais da voz, independente do grau de desenvolvimento técnico do intérprete. Tais características reúnem vários fatores relativos à constituição fisiológica da voz. Neste sentido, é importante observar que as mudanças pelas quais todo ser humano passa ao longo da vida, como o envelhecimento, mudanças hormonais, emocionais e físicas podem desencadear alterações no aparelho fonador, portanto podemos dizer que este é um nível que sofre variações com o passar do tempo. Meirelles, Bak e Cruz afirmam que a voz envelhece com perda de força, velocidade, estabilidade e precisão articulatória, o que altera a qualidade vocal com o passar dos anos. A depender do estilo de vida e histórico de doenças do indivíduo, esse processo de envelhecimento da voz chamado de presbifonia pode ocorrer em diferentes alturas (Meirelles, Bak & Da Cruz, 2014).

O estudo destes e de outros autores apontam que além do envelhecimento e a saúde física, alterações emocionais e hormonais também podem interferir na anatomia do sistema fonador a nível físico, assim como a saúde do sistema respiratório, responsável pelo armazenamento do ar que utilizamos para cantar, sendo este essencial no controle da pressão subglótica, que determina características acústicas fundamentais do som como: altura, intensidade e timbre (Sundberg, 2015: 84).

No nível físico a voz pode ser classificada de acordo com sua *extensão*, quando verificada toda a gama de notas musicais que a voz seria capaz de produzir, bem como de acordo com sua *tessitura*, quando seriam verificadas todas as notas produzidas com menor esforço físico, maior naturalidade e qualidade vocal.

O *registro* é outro ponto pertencente ao nível físico. Marana (2017: 73) relata haver muitas divergências na literatura quanto às terminologias dos registros. Segundo esta autora a discussão se baseia em questões da fisiologia da voz e sobre as subdivisões existentes em vozes femininas e masculinas. Tendo em vista nossa pesquisa se pautar na sonoridade produzida, não nos aprofundaremos nesta questão e seguiremos com base nas classificações propostas por Machado (2012), também consideradas por Behlau (2001):

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, perceptivoauditiva 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: 107)

O percurso da melodia muitas vezes faz com que o cantor utilize diferentes registros da voz. As exigências melódicas de uma canção provocam a movimentação de alturas utilizadas e com isso são necessários os ajustes musculares do aparelho fonador, para que a atuação da voz possa atingir um campo mais amplo, além da tessitura próxima à fala. São reconhecidos três tipos de registro vocal: *basal*, *modal* e *elevado*.

No registro *basal* (que também pode ser chamado de *fry*) o som produzido pela voz atinge uma frequência bastante grave, pois há um encurtamento das pregas vocais e uma soltura da membrana que as envolve. “Pode ser chamado também de registro “pulsátil” graças à crepitação, ou pulsos de vibração que se pode ouvir a partir de sua emissão” (Marana, 2017: 74).

Já no registro *modal* abrange-se a tessitura da voz falada e do canto, por essa razão é o mais frequentemente utilizado. O modal está subdividido em registro de *peito*, *misto* e *cabeça* ou *respectivamente baixo*, *médio* e *agudo*. Machado (2012: 50) aponta que na canção popular o trabalho técnico vocal é direcionado para que o cantor seja capaz de utilizar toda sua extensão vocal. Este fator atenua as quebras naturais entre um sub-registro e outro, mas segundo esta autora, até estas quebras podem ser utilizadas como recurso interpretativo.

Por fim, o registro *elevado*, também chamado de registro leve e com predominância das frequências mais agudas de possível emissão. Aqui identifica-se ainda dois sub-registros, o *falsete*

quando as pregas vocais são alongadas a partir da tensão da laringe pelo músculo cricotireóideo¹⁷ e o *flauta*, de ocorrência mais rara, quando 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: 108). O resultado neste caso é a produção de uma voz aguda e, devido a presença da fenda, normalmente airada.

A nível físico é possível ainda classificar o comportamento vocal em detrimento do seu timbre e significação. Para Machado “o timbre marca a identificação do intérprete, é o que diferencia e particulariza uma voz, sendo por excelência um componente da identidade” (Machado, 2012: 51), ou seja, são as características acústicas da voz, geradas a partir das especificidades presentes na fonte glótica emissora que personalizam a voz. É também o timbre que produz no ouvinte a sensação de credibilidade no discurso, que está diretamente relacionada a uma apreciação pessoal por essa voz. Normalmente os cantores mantem um mesmo padrão básico de emissão que os identifica, principalmente quando já consagrados pelo público, se arriscando pouco na alteração desse padrão vocal.

4.1.2 Nível Técnico

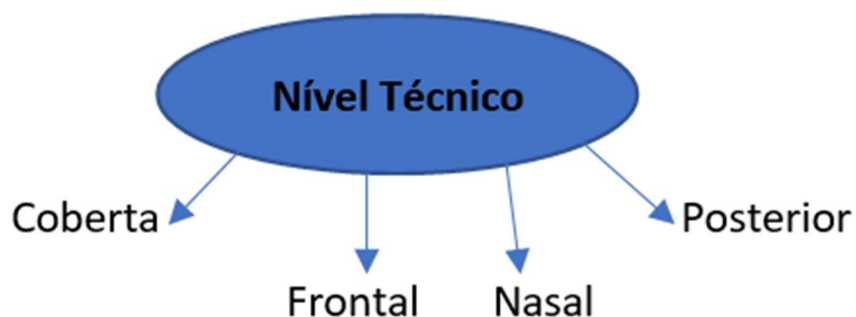


Figura 2.

Este nível refere-se à emissão vocal, a maneira como será projetada a voz para o alcance da sonoridade desejada. A variação na escolha de ressoadores (nariz, boca, laringe, orofaringe) pode diminuir ou realçar harmônicos graves (ressoadores posteriores) ou agudos (ressoadores frontais). Quando projetada nos ressoadores posteriores (projeção posteriorizada) em que a massa de ar se

¹⁷ Músculo externo à laringe responsável pelo estiramento e tensionamento das pregas vocais.

projeta com maior intensidade no palato mole, a voz possui um espectro maior de harmônicos graves, que resulta num corpo vocal mais largo e disperso. Quando projetada nas cavidades ressoadoras da cabeça (ressoadores frontais) enfatiza a presença de harmônicos agudos obtendo uma voz mais compactada e sem escape de ar.

Sabemos que em virtude de sua natureza física cada cantor possui características timbrísticas pessoais, que podem ser alteradas através da aplicação de técnica durante a emissão. Machado afirma que:

Essa consciência aparece, ainda que de maneira intuitiva, em muitos cantores populares, pelo desejo de atuação interpretativa. Ao longo da história de nossa canção, os intérpretes foram descobrindo outras vozes dentro de suas próprias vozes naturais, movidos pelo anseio de criar uma marca interpretativa em consonância com o sentido profundo das canções. (Machado, 2012: 52)

Para autora, são quatro as emissões básicas utilizadas no canto, denominadas com base nas sensações corporais produzidas durante a emissão (Machado, 2007: 58), as quais descreve-se abaixo.

1. Posterior: quando há projeção palatal e uso dos espaços internos da boca, produzindo um aumento no corpo sonoro.

2. Frontal: emissão através da utilização dos seios da face, fator que produz um efeito metálico no timbre e pode ser acentuado de acordo com a pressão da coluna de ar presente no trato vocal.

3. Nasal: emissão com foco na cavidade nasal e que origina uma sonoridade com pouco brilho e clareza.

4. Coberta: uma projeção com a laringe baixa, aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento dos músculos da faringe (utilizada para amenizar os efeitos sonoros de quebra produzidos pelas mudanças de registro). Pachêco, 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”, complementam ainda que tal técnica, cuja origem remonta o *Bel Canto*, é usada para minimizar os efeitos sonoros de quebra, produzidos pelas mudanças de registro (Marana, 2017:76).

4.1.3 Nível Interpretativo



Figura 3.

Já observamos que o comportamento vocal pode ser manipulado a favor de uma intenção interpretativa. Acreditamos que esses efeitos são ativados, a partir do sentido emocional ou musical, “com fins comunicacionais interpretativos e que a gama de possibilidades destes recursos se desenvolvem à medida que o intérprete se permite explorá-los” (Marana, 2017: 76). É importante notar que estes recursos técnicos e fisiológicos servirão para vincular sentido a interpretação desejada e não o contrário. Por este motivo, o nível interpretativo será de grande importância na análise da canção gravada por Dolores.

O nível interpretativo abrange três aspectos fundamentais e o primeiro que iremos abordar é a *articulação rítmica*, que se trata da forma como a voz articula os tempos do discurso musical junto com o discurso linguístico, ou seja, a maneira como o intérprete relaciona a melodia e texto. Essa articulação está ligada ao andamento escolhido pelo cantor em sua interpretação, que irá orientar a construção do fraseado cancional. Marana¹⁸ em sua pesquisa sobre o assunto menciona que “a velocidade do pulso influencia diretamente na maneira de pronunciar as sílabas e as palavras de modo que, ao enfatizar ou amenizar os ataques consonantais, encurtando ou prolongando a duração das vogais, o cantor influencia significativamente na recepção dos estados fônicos pelo ouvinte”. Acreditamos que o aspecto da articulação rítmica nos auxiliará na análise do comportamento vocal de Dolores em “Fim de caso”, não somente na desenvoltura do fraseado melódico da canção, como também durante o scat singing que ela realiza. Vamos buscar compreender as escolhas silábicas, divisões rítmicas e o possível elo existente com as referências musicais da época.

¹⁸ Martina Martins Marana menciona os estudos de SAGAWA (2015).

O segundo aspecto do nível interpretativo é o *timbre manipulado*, que seriam alterações inseridas durante a emissão em uma mesma interpretação. Para Machado a atuação pontual do intérprete pode produzir variações localizadas que possivelmente interferem no sentido global da obra, ocasionando o que a autora chama de “uma nova voz dentro da voz já identificada pelo ouvinte”. Observaremos na análise da interpretação de Dolores como tais variações acontecerão em sua voz, buscando identificá-las e compará-las ao longo do fonograma.

O terceiro e último aspecto deste nível é o *gesto interpretativo*, que se define como a “ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição” (Machado, 2012). A partir desta afirmação, podemos concluir que o gesto interpretativo seria, portanto, o equilíbrio encontrado pelo intérprete para realizar as escolhas relacionadas a componentes de melodia e texto (componentes melódicos e linguísticos), através de uma emissão específica do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa, caracterizando a qualidade emotiva e única de cada interpretação.

4.2. Voz e Tensividade

Para observar o componente vocal através dos parâmetros da semiótica da canção e conforme descrevemos no início deste capítulo, seguiremos o próprio autor deste estudo, Luiz Tatit (1995). Segundo o autor, ainda sobre “da fala ao canto”, é também importante ressaltar a existência de um processo geral de corporificação em que a gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. “A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente” (Obra citada acima: 95).

Conforme apontamos no primeiro capítulo, a voz humana é o único instrumento capaz de atingir concomitantemente o texto linguístico e o texto musical, e se considerarmos a digital identitária da música justamente a relação entre esses dois elementos, fica então a critério da interpretação vocal a produção dos sentidos extra texto, podendo esta reconfigurar através do gesto interpretativo as significações expressas no plano da expressão linguística, bem como no plano do discurso musical (Machado, 2012: 44).

Neste percurso a escolha da tonalidade é considerada uma importante etapa, pois é aí que se define um campo de atuação sonora da voz, quando se configura a tessitura que será explorada, podendo em alguns casos ocupar toda a extensão vocal. A escolha seguinte, que define o aspecto

timbrístico da voz pode “compatibilizar-se com o tempo interno da canção ou, ainda, reconfigurá-lo, acelerando-o ou desacelerando-o segundo o índice de informação ou redundância presente no canto”. Outro ponto que pode influir no nível de integração melodia e letra é a proposta de andamento. Tal escolha pode interferir diretamente na articulação rítmica bem como na valorização maior ou menor de durações vocálicas ou componentes silábicos consonantais. A união de todas essas combinações completa a concretização do ciclo semiótico de uma canção (Machado, 2012: 45).

Para visualizar melhor o desenho que se desenvolve nas análises de letra e melodia, Tatit propõe ainda fazer-se um mapeamento dos contornos melódicos a partir da própria letra da canção. O mapa consiste em um diagrama com linhas horizontais que indicam a sequência de tons e semitons da escala musical abrangida pela canção. Cada sílaba da letra é posicionada em seus respectivos degraus de frequência a fim de se aperceber das ascendências e descendências do perfil melódico.

A acentuação natural das palavras sugere, por si só, um tratamento rítmico que se define num contexto de familiaridade com a música. Os espaços entre as linhas determinam as gradações em semitons, enquanto as linhas mais espessas delimitam a região de tessitura ocupada pela canção. (Tatit, 2003: 10)

Antes de aplicarmos o diagrama de Tatit à canção de Dolores, apresentamos abaixo este mesmo mapeamento em um trecho de uma canção universal: Parabéns para você (em Dó maior).

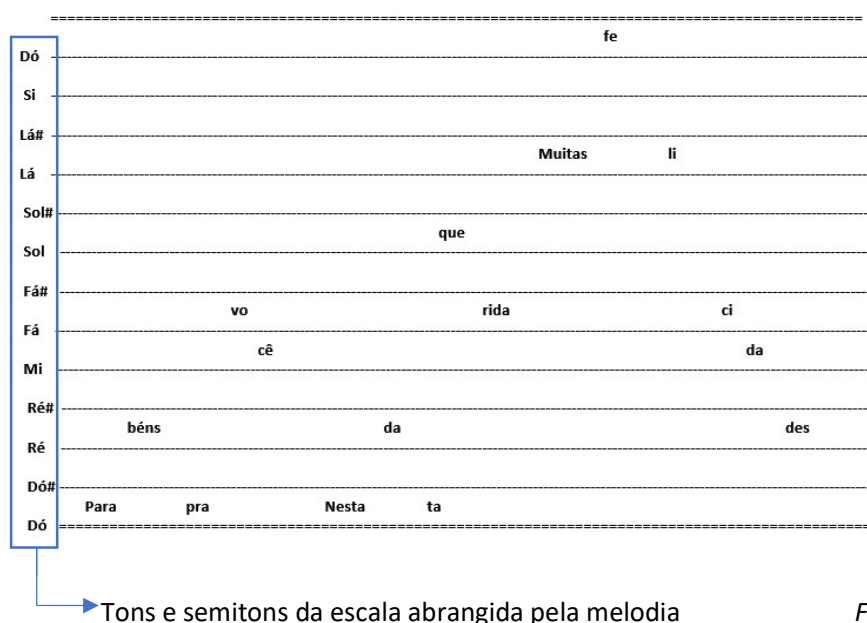


Figura 4.

Tatit afirma que tudo fica mais claro e mais completo ao verificar-se a interdependência entre melodia e letra na canção. Segundo ele, a progressão melódica se estrutura a partir de reiterações e tensões de altura. Apresentaremos recortes do mapeamento da canção Fim de Caso no próximo item.

No sistema que adotamos para analisar a canção escolhida, Luiz Tatit indica a existência de três tipos distintos de integração entre melodia e letra, são eles: *figurativização, passionalização e tematização*.

4.2.1 Figurativização

É a forma que confere um efeito enunciativo na integração melodia e letra. O intérprete apenas atenua o elemento musical que faz falar a voz que canta. A preponderância deste procedimento confere veracidade e atualidade ao canto, aproximando o ouvinte do que se está a cantar pois ocorre um aumento na credibilidade desse canto devido ao emprego do tom coloquial. (Machado, 2012: 47)

4.2.2 Passionalização

quando ocorre disjunção entre sujeito e objeto, podendo ser expressa na melodia por meio de uma desaceleração no andamento, investimento na continuidade melódica, prolongamento das vogais e variação nas amplas possibilidades da expansão da tessitura, comportamentos que evidenciam a distância entre seus motivos no texto, configurando oscilações tensivas e conteúdos emotivos à obra (sentimentos de ausência, distância, perda e a necessidade de reconquista). Machado complementa que em uma canção passionalizada essas características podem ainda ser revigoradas pela presença de vibratos, que enfatizam o componente dramático do canto, e que são amplamente utilizados em estilos da música brasileira como o samba-canção por exemplo.

A configuração de um estado passional, ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. A

valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. (Tatit, 2003: 9)

4.2.3 Tematização

Pode ser identificada em canções que há predominância da repetição de motivos melódicos e pouca expansão da tessitura. Nesse caso, há uma ação continuada do intérprete que não altera drasticamente seu canto. Consideramos ser um modo típico da conjunção, celebração, da identidade, da euforia:

[...] Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento [...]", dessa maneira, esses conteúdos da letra manifestam-se na melodia com a "[...] aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração [...]" (Tatit & Lopes, 2008: 18-19)

Em relação a articulação rítmica, na tematização o intérprete encontra espaços para criação de novos recortes rítmicos, o que lhes permite a chance de experimentarem novas configurações no plano de expressão. "Aqui o autor está convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos formando a subdivisão dos valores rítmicos" (Tatit, 1996: 22).

No campo da tessitura se mostra restrito, apropriado para um modelo melódico horizontalizado. "A identidade dos motivos melódicos, nesse caso, não permite surpresas (saltos intervalares, transposições de tessitura, criação de novas partes, mudanças timbrísticas) que alterem o gesto vocal do intérprete e que suspendam sua cumplicidade com os ouvintes" (Machado, 2012: 47).

Essas três formas de integração são bastante regulares no universo cancional e muitas vezes se combinam e se articulam nas canções. Embora na maioria dos casos haver uma predominância de um dos processos citados, pode ocorrer uma alternância destes, sendo possível detectar em uma mesma canção momentos com formas de integração diferentes. Por esta razão, observamos o quanto as escolhas do cantor podem produzir um resultado eficaz e pessoal na comunicação com o ouvinte,

revelando novos significados ou até mesmo ressignificando enunciados nunca alterados anteriormente. Neste processo as possibilidades de sentido das canções se criam e se renovam num movimento vivo e surpreendente.

Machado (2012: 156) em sua investigação adiciona elementos particulares da análise do comportamento vocal à classificação originária proposta por Tatit em sua Teoria Semiótica da Canção. A autora chama de inventário dos gestos vocais a organização feita por ela para detectar de que forma as articulações do canto podem ser analisadas sob o aspecto tensivo (planos local e global). Neste sentido, aponta ser possível entendê-los através de dois vieses: Andamento e Emissão (Timbre) ou Articulação rítmica e Vibrato.

Destaca também Machado (obra citada acima: 157) que a Entoação pode apresentar maior ou menor presença da fala, podendo ainda se mostrar durante toda a interpretação ou somente pontualmente. Neste desdobramento chama de Qualidade Emotiva essa orientação estética e interpretativa da voz e considera a figurativização como complementar aos dois regimes centrais, passionalização e tematização, que podem complementar-se um ao outro:

- a. *Passional*: predominância das durações vocálicas, na maior parte dos casos amparadas por algum tipo de vibrato, e a expansão pelo campo da tessitura com utilização de diferentes sub-registros vocais;
- b. *Passional Figurativizada*: quando às características da Passionalização adiciona-se a presença da fala, criando interjeições que acentuam a dramaticidade da interpretação;
- c. *Passional Tematizada*: “quando aos valores da Passionalização somam-se as reiteraões motivicas, os ataques consonantais”;
- d. *Tematizada*: “quando predominam as reiteraões e os recortes rítmicos, com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos sub-registros vocais”;
- e. *Tematizada Passional*: “quando às reiteraões e aos recortes rítmicos somam-se a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as canções locais que revalorizam o plano global da interpretação”;
- f. *Tematizada Figurativizada*: “quando se soma a fala aos valores da Tematização”.

Os contributos de Luiz Tatit, bem como os aprimoramentos de Regina Machado citados acima, servem de base para a nossa análise, na medida em que apoiam categoricamente o possível comportamento vocal que identificaremos a seguir.

4.3. Performance vocal

Sabemos que a musicologia tem se dedicado ao estudo da performance com o objetivo de documentar o que pode ser revelado em cada obra, além do proposto na partitura, na possibilidade de transformar esta interpretação em um objeto concreto de estudo (Lopes, 2007: 37).

Para nossa análise, transcrevemos a notação descritiva deste fonograma com o intuito de poder identificar através da performance realizada, os elementos em foco da nossa investigação assim como tentar perceber e colher informações que expliquem, os processos escolhidos na elaboração do comportamento do canto.

Em uma performance musical, a duração e a intensidade dos sons tendem a variar continuamente de acordo com os princípios que um músico experiente extrai do próprio contexto musical. (Sunderg, 2015:210)

Acreditamos que ao estudar um fonograma, iremos nos deparar com imagens estáticas de uma prática que por ter nascido outrora já se transformou, lembrando que na dinâmica da música popular, é na performance que se agregam seus elementos mais valiosos, sendo o momento exato da realização a criação do sentido e valor da obra (Lopes, 2007: 51).

Pretendemos com essa transcrição proporcionar um ângulo de iluminação deste objeto artístico. Para além da interação entre os musicistas, o registro em partitura das linhas cantadas por Dolores pode contribuir para a realização de estudos futuros que abordem sua performance vocal e escolhas musicais precursoras inerentes ao seu discurso melódico e improvisado.

Título: Fim de Caso

Andamento: aproximadamente 53 bpm¹⁹

Tonalidade: Bb

Tessitura: 12 semitons (ampliando para 19 no improviso)

Instrumentação: voz, piano, contrabaixo, guitarra e bateria.

Forma: Introdução A A B A' (improvisação na forma A) A B A'

¹⁹ Batidas por minuto

Ano: 1959 (LP “Dolores Duran no Michel de São Paulo”)

“Fim de Caso” é uma composição do gênero *samba-canção* de autoria da própria Dolores. Seu primeiro registro data do ano de 1959, mesmo ano em que foi composta, numa gravação feita pelo cantor Agostinho dos Santos como sexta faixa de seu LP²⁰ “O Inimitável”.

A gravação seguinte foi feita pela cantora Alda Perdigão em seu disco de 78 rpm²¹ (1959). No mesmo ano “Fim de caso” foi ainda gravada pelo maestro Pocho e seu conjunto, mas não conseguimos ter acesso a esse fonograma.

A gravação de “Fim de caso” por Dolores Duran, objeto principal desta investigação, data de meados de 1959, mas a versão definitiva do fonograma saiu somente em dezembro e Dolores não chegou a conhecer, pois faleceu no dia 26 de outubro do corrente ano. Após sua morte, a Copacabana discos decidiu antecipar o lançamento de seu EP²² “Dolores Duran no Michel (de São Paulo)”, que apesar do nome, não se tratava de um disco ao vivo e sim de gravações em estúdio. O compacto duplo continha quatro faixas: “Fim de caso” (Dolores Duran), “A noite do meu bem” (Dolores Duran), “A banca do distinto” (Billy Blanco) e “My funny valentine” (Richard Rodgers e Lorenz Hart). O disco foi aclamado pela crítica especializada e as músicas eternizadas em suas interpretações impecáveis (Faour, 2012).

O arranjo de “Fim de Caso” é composto por Dolores no vocal, e o acompanhamento em uma estética combo jazz, realizado por guitarra, piano, contrabaixo e bateria (ficha técnica dos músicos acompanhantes não localizada). Embora o arranjo não seja objeto de nossa análise, dada a relevância desse comportamento ante o que se desenvolverá na interpretação, achamos importante apontar aqui, os elos que se estabelecem entre a instrumentação e a voz.

A formação baseada numa estética mais jazzística parece transportar a voz de Dolores para um ambiente mais intimista e sofisticado e revelam sua aproximação com a estética do cool jazz que também acrescentou modificações harmônicas, tornando-as mais elaboradas com os acréscimos de tensões aos acordes. Nota-se sobretudo a eliminação das cordas, tão anteriormente utilizadas em gravações da cantora. Assenta nesta canção, portanto, um novo registro musical desprendido dos excessos que tinham chegado o samba-canção. Este conceito parece ter sido reforçado ainda mais desde o lançamento do álbum “Chega de Saudade” (1958) de João Gilberto, que saiu no ano anterior a gravação de “Fim de Caso”. Essa nova proposta musical se afinava com o ideário de maior

²⁰ *Long play*, ou disco de vinil

²¹ Rotações por minuto.

²² Extended player

racionalidade, despojamento e funcionalismo, o que teria caracterizado várias manifestações culturais do período, bem como o fonograma estudado em nossa pesquisa.

Voltada para o som acústico, com uma equalização mais equilibrada da voz e dos instrumentos, a Bossa Nova muda a lógica das gravações realizadas no Brasil. A voz do intérprete, que até então era a única guia e se colocava à frente do conjunto que a acompanhava, desde então, deverá se equilibrar aos demais instrumentos. Se até então o cantor impunha-se pela potência da sua voz, agora, o cantor, munido de uma tecnologia sofisticada que amplifica o seu gesto, deverá inserir o seu canto nos espaços do arranjo, o que exigirá dele uma grande versatilidade rítmica. (Teixeira, 2015: 96)

1 Eu desconfio

2 Que o nosso caso está na hora de acabar

3 Há um adeus em cada gesto, em cada olhar

4 Mas nós não temos é coragem de falar

5 Nós já tivemos

6 A nossa fase de carinho apaixonado

7 De fazer verso, de viver sempre abraçados

8 Naquela base do “só vou se você for”

9 Mas de repente fomos ficando cada dia mais sozinhos

10 Embora juntos cada qual tem seu caminho

11 E já não temos nem coragem de brigar

12 Tenho pensado e Deus permita que eu esteja errada

13 Mas eu estou desconfiada

14 Que o nosso caso está na hora de acabar

A letra da canção, além da riqueza poética, demonstra um diferencial dentre as composições de Dolores Duran. Percebemos “uma certa compreensão do esgotamento da relação sem a necessidade de culpabilização de nenhum dos parceiros, atribuindo uma responsabilidade mútua pela perda de clima de romance e companheirismo” (Almeida, 2017:102). É importante lembrar que nesta

altura a maioria das composições do estilo eram feitas por homens e com uma temática voltada para a desilusão amorosa em que a mulher era geralmente culpabilizada pelo sofrimento sentido. Nesta perspectiva, podemos afirmar que esta composição de Dolores se distancia desse modelo quando ela exprime em sua letra a sutileza do término de uma relação, que não resistiu aos obstáculos do tempo. Além do fato de ser compositora tornar a figura de Dolores Duran especial e relevante na história da canção brasileira, o pioneirismo de sua obra propõe também um novo olhar sobre o papel da mulher na sociedade quando algumas de suas composições “refletem, cristalizam e divulgam um ideal de feminilidade, simultaneamente, exprimindo e condicionando o ‘ser mulher’ de sua época”. (Matos, 2005: 113).

A análise das letras das músicas compostas por Dolores Duran marca a valorização de uma perspectiva feminina, que ora reforça, ora questiona, as referências utilizadas pelos compositores sobre as relações amorosas e os papéis dos envolvidos. (Almeida, 2017: 64)

Como observado acima, Dolores inova ao se estabelecer como compositora numa cena predominantemente masculina e, principalmente, no sentimento de conformação do eu lírico com o fim da relação descrita na letra. Dolores parecia estar sempre à frente do seu tempo.

Do ponto de vista narrativo, identificamos uma enunciativa que descreve, sob a ótica da desilusão, o meio e o fim de um romance, bem como os sentimentos existentes em cada uma destas fases. Desde o primeiro verso da canção o sujeito parece estar distante do objeto, fator que não o desintegra, apenas o faz constatar que apesar da incerteza, a disjunção parece ser inevitável. Essa qualidade nos mostra um sujeito modalizado mais pelo /fazer/ do que pelo /ser/. “Fim de caso” pode ser definida, de acordo com Tatit (1999), como uma busca de valores eufóricos dentro de um contexto que parece ser disfórico.

Do ponto de vista semiótico, a tensão passional está estabelecida nos deslocamentos verticais presentes em toda primeira parte A da canção e se dissipa aos poucos com o deslocamento gradativo da melodia para a região médio-grave. Aqui, Dolores se expressa em um padrão entoativo e as inflexões que finalizam as frases entoativas são descendentes, o que gera um efeito de asseveração. Nesta emissão mais coloquial da voz, a cantora privilegia a tessitura abrangida pelo registro modal misto, com projeção vocal nos ressoadores frontais, o que enfatiza a presença dos harmônicos agudos, deixando

sua voz com mais brilho e clareza. Acrescentamos ainda que nesta busca de se aproximar da raiz entoativa ocorre o que Tatit chama de letra de *situação*, “que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc” (Tatit 2004:77). Ao adiciona-se a presença dessa fala aos valores da passionalização, identificamos a qualidade emotiva passional figurativizada (Abreu, 2016:36) que permeia vários momentos desta interpretação.

Neste primeiro segmento, os saltos intervalares e recorrências melódicas ascendem e descendem num movimento gradativo e decrescente. São motivos que se acumulam para reforçar a qualidade emotiva passional da interpretação.

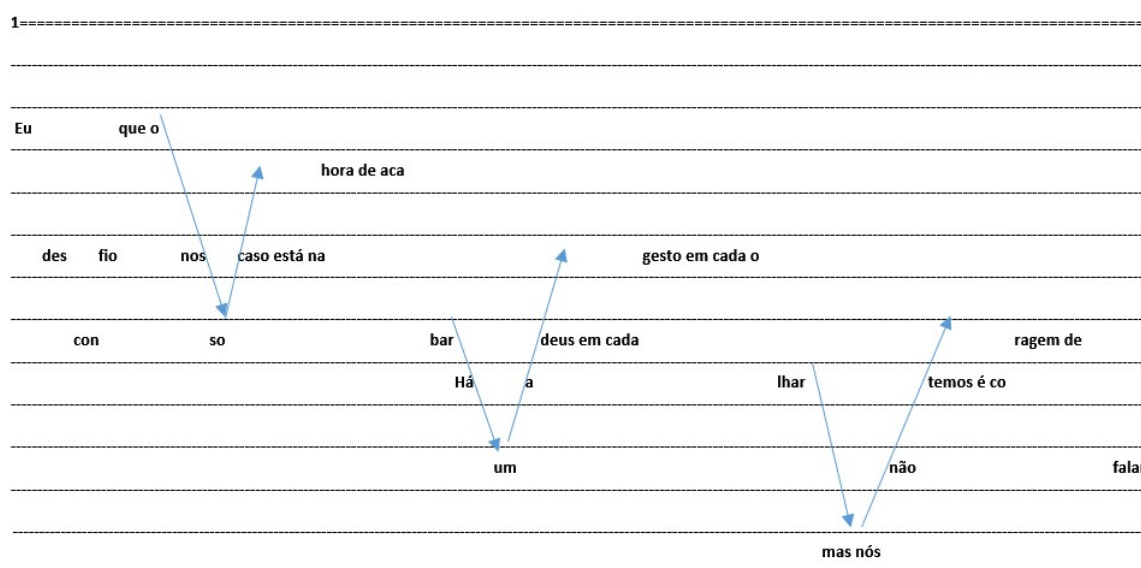


Figura 5.

O andamento lento dilui tais motivos e valoriza as notas do perfil melódico que se desenvolvem num sentido mais vertical que horizontal. Tatit (2004, p.193) afirma que “a melodia lenta geralmente demonstra conter em si a falta do outro. Por isso parece evoluir, como se sua missão fosse encontrar a própria identidade [...] em algum momento de seu percurso”.

Ainda neste segmento observamos que a articulação rítmica realizada pela intérprete configura seu próprio plano de expressão, pois na passionalização os elos se dão à distância, lembrando o fato de que o andamento desacelerado permite que as durações se expandam. Machado (2012: 159) reforça que “que certas inflexões e ornamentações vocais, como apogiaturas, glissandos e

portamentos, eram frequentemente utilizados por intérpretes cujas vozes apontavam índices elevados de passionalização e cuja formação vocal havia ocorrido antes da Bossa Nova.” Esse é o caso de Dolores, entretanto, ela inova e surpreende ao misturar, em vários momentos da canção, gestos interpretativos pertencentes a estéticas distintas. Numa mesma frase é possível observar, por exemplo, o emprego de ornamentos como o portamento em contraposição a finais de frases curtos e discretos. Essa e outras características nos fazem crer que Dolores estava a imprimir em sua interpretação comportamentos vocais oriundos do cool jazz e da recém-chegada Bossa Nova de João Gilberto.

A própria construção melódica revela pontos curiosos, vejam que no terceiro compasso a melodia passa pela décima terceira bemol (Eb), tensão dificilmente vista e utilizada no estilo samba canção. Dolores parece também brincar com o tempo das notas, atrasando-as e prolongando-as para depois correr em busca de compensação. Conforme indicamos no recorte abaixo, observamos que a nota ré dada no acorde de sol menor é uma nota de tempo fraco que deveria estar no compasso anterior. Ela utiliza desse deslocamento e de outras alterações na duração como modo expressivo que configura seu gesto interpretativo.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has chords: Bb, D-, G-, G7b13, C-7 C-6, Aø, and D7. The second staff has chords: G-, G-maj7, G-7, G-6, F7/C, F7sus4, and F7. The lyrics are: "Eu des - con-fio queo nos-so ca-soes-tá na ho-ra dea-ca - bar Há uma - deusem ca-da ges - toem ca - dao-lhar mas nós não te-mos é co-ra gem de fa - lar Nós já ti-". Red boxes highlight specific melodic phrases: one around the G- chord and the Eb note in the third measure, and another around the F7sus4 and F7 chords in the eighth measure.

Figura 6.

Sobre o modelo de compatibilização entre melodia e letra, concluímos que o regime central da canção é a passionalização.

A configuração de um estado passional, ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. A

valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. (Tatit, 2003)

É importante lembrar que no desenvolvimento da canção, poderemos identificar a mudança localizada e/ou complementar deste regime, conforme citamos no final do capítulo anterior.

No segundo segmento, ou segundo A, a reiteração de motivos é interrompida exatamente no verso 8 “Naquela base do só vou se você for,” com uma mudança local da qualidade emotiva, de aspecto temático, que sofre uma redução na amplitude dos intervalos em sinal de descontinuidade (involução), a confirmar a qualidade passional tematizada. Este movimento ocorre como uma preparação para uma ascendência súbita que nos conduzirá ao ápice passional da canção, por vir na parte B. Tal motivo que surge dentro do contexto de reiterações é como um aceno da evolução melódica e assume a forma de desdobramento. Na maioria dos casos essa mudança de orientação melódica no plano de expressão está ligada a uma mudança na *foria*²³ (Abreu, 2006:31).

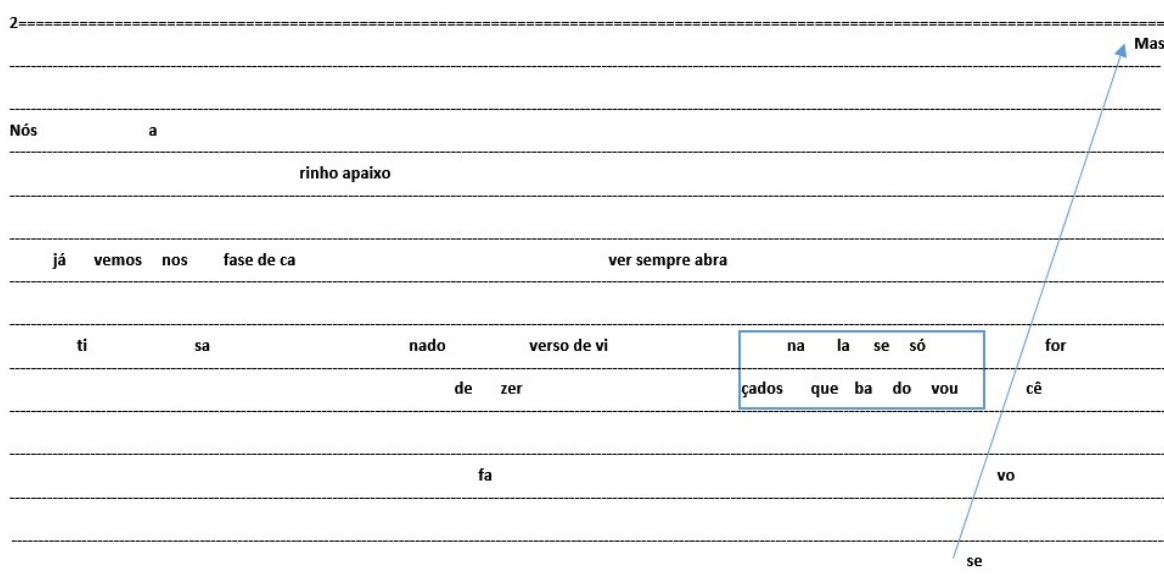


Figura 7.

Destacamos o salto de uma oitava inteira (o maior da canção) que ocorre na transição entre a parte A e B da canção, a produzir uma descontinuidade que reforça o conteúdo disfórico expresso pela

²³ Categoria tímica que abrange dois termos opostos, um positivo e outro negativo: euforia, significando alegria, bem estar e otimismo; e disforia significando melancolia, tristeza e pessimismo. (Abreu, 2016:31)

melodia. Nesta mudança ocorre uma transposição de registro em direção ao agudo, porém o desenvolvimento melódico, a partir daí, também é concentrado, estabilizando-se em região médio-aguda da tessitura. A mudança de região da tessitura obriga o intérprete a aplicar uma mudança de registro, aumentando a tensão na emissão e conseqüentemente a carga dramática da interpretação (Abreu, 2016:29).

No verso 9 “*mas de repente*” a projeção encontra-se em registro posterior, o que “engorda” a voz, sugerindo uma impostação mais erudita, quando há expansão do trato vocal (levantamento de palato, faringe recuada, laringe baixa), aumento do corpo na voz, ou seja, presença de mais harmônicos graves, a gerar uma voz posteriorizada.

De acordo com a explanação feita no início deste capítulo, sabemos ainda que a voz pode ser organizada em vários níveis. Neste sentido, concluímos que a voz de Dolores estaria inserida no seguinte esquema de classificação vocal:

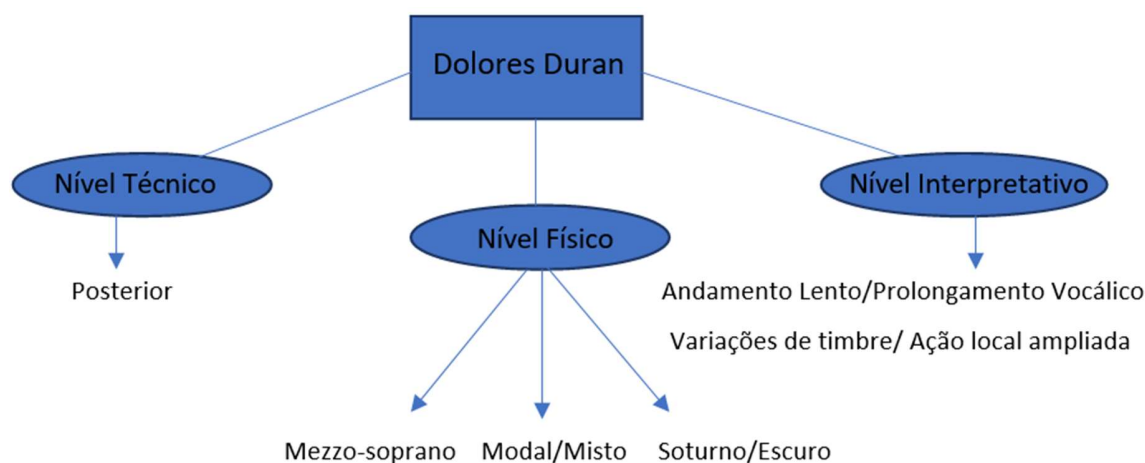


Figura 8.

Com base na percepção e escuta do fonograma objeto deste estudo, classificamos a nível físico, a voz de Dolores como soturna e em alguns momentos airada, características que podem ter sido ocasionadas por alguma questão de saúde. No capítulo três descobrimos que Dolores Duran era uma mulher com hábitos pouco saudáveis para a voz. A vida boêmia intensa que tinha aliada ao abuso na ingestão de álcool e cigarro provavelmente podem ter sido fatores que modificaram a qualidade vocal da cantora com o passar do tempo.

De um modo geral Dolores possui uma emissão mais concentrada na região próxima ao palato mole, ou posteriorizada, que acentua os harmônicos graves, tornando o corpo da voz mais denso e

permitindo uma timbragem mais escura. Há momentos, entretanto, como visto logo nas primeiras frases da melodia, que a cantora renuncia ao atributo da potência da emissão vocal, quando projeta uma voz no plano de expressão que se aproxima do padrão entoativo, pronunciado com ênfase durante as duas primeiras estrofes do tema. “É importante frisar que esse tipo de abordagem vocal que revela um componente de intimidade que não era comum até então, mesmo nas canções cujo conteúdo poético predominantemente era a perda amorosa”. (Machado, 2012: 24)

Neste padrão entoativo, acreditamos que a emissão vocal de Dolores seja projetada a partir da região mais frontal da face pois ouve-se uma voz com um pouco mais de brilho, clareza e vogais que soam de modo horizontal, provenientes uma articulação natural, coloquial. O resultado disso para o ouvinte é uma sensação de proximidade, intimidade e cumplicidade com o que se canta. Destacam-se também os finais de frases, curtos e leves, numa estética mais “bossa nova”. Dolores é considerada uma das precursoras do estilo.

Ainda a nível físico, classificamos Dolores Duran como uma Mezzo-soprano, a transitar muito bem pelos graves e agudos, mais especificamente entre dezenove semitons. Sabemos que a classificação de uma voz só pode ser confirmada em uma experimentação prática para verificação de toda a gama de notas musicais que a voz seria capaz de produzir com qualidade, por isso frisamos ter feito tal classificação com base apenas na escuta deste fonograma.

O registro mais utilizado por Dolores é o modal e observamos que durante o decorrer da melodia, a cantora utiliza diferentes sub-registros vocais e modifica-os a favor do gesto interpretativo que deseja alcançar. Diferente do que observamos no início da canção, na primeira palavra da parte B (“Mas, de repente”/ Verso 9) Dolores apresenta uma drástica mudança de registro e parece ampliar o trato vocal, numa emissão agora posteriorizada e com uma certa cobertura da vogal “a” por uma sonoridade de “o”, que parece se repetir sempre que surge a necessidade de prolongar ou sustentar uma nota durante a canção. Esta é uma característica que assim como o vibrato e portamento, se repete na busca por uma intensidade dramática a ser atribuída. Aqui, Dolores explora a sua tessitura vocal bem como aspectos de timbre para configurar os movimentos tensivos e conteúdos emotivos presentes na obra.

Um ponto de extrema relevância a ser observado neste fonograma é a presença de um scat singing realizado entre a primeira e segunda volta da canção. Neste momento, acreditamos que Dolores Duran debuta como a primeira cantora brasileira a misturar uma sonoridade e comportamento vocal tipicamente jazzístico no meio de um samba canção.

Com um estilo de canto influenciado e contemporâneo às damas do jazz e da grande canção americana, Dolores era capaz de passar pela sofisticação de My Funny Valentine ou de um scat singing à maneira de Ella Fitzgerald, para um samba carioca de Billy Blanco ou uma toada nordestina de Chico Anísio. Foi uma cantora excepcional e, de certa forma, em seu modo de cantar já havia o estilo que seria consagrado na Bossa Nova. (Santos, 2016:91)

Como visto nos capítulos anteriores, a passagem da década de 50 para a década de 60 foi um ambiente de grandes experimentações da música popular brasileira. Nesta altura havia uma busca intensa pela mistura e fusão do jazz com o samba. É sabido que Dolores transitava neste cenário sendo frequentemente vista a improvisar e cantar standards do jazz, fator que atribuímos ao feito deste scat singing emblemático em “Fim de caso”. A silabação utilizada pela cantora neste improviso, assim como tercinas também chama atenção por combinar fonemas tradicionais do scat jazzístico a sons oriundos do português do Brasil (Nestrovski, 2013).

Podemos observar que Dolores começa seu improviso (vide Anexo 2) com tercinas e em alguns momentos faz uso de bordaduras para chegar em notas alvo como 3^{as}, 5^{as} e 7^{as}. O uso de tercinas, bordaduras, patterns²⁴ e licks²⁵ estão presentes e são característica marcantes do jazz.

The image shows two lines of musical notation in F major. The first line starts at measure 33 and includes the following lyrics: "bi ba-bun ba-ba-ru-ba be-i-o-bm-ba-be bei-ô-bo bum-ba-be in-ba-ra dô". The second line starts at measure 36 and includes the following lyrics: "rô-rei-o-dn-dô bei-bi-ô dn-du-bô - bai-o-ba ba-bô - bi bou-ci-ba bm bm". Chord symbols are placed above the notes: Bb, D-, G-, G7b13, C-7, C-6 in the first line; Aø, D7, G-, G-maj7, G-7, G-6 in the second line. Triplet markings (3) are present over several notes in both lines.

Figura 9.

É interessante observar que todo scat singing é resultado sonoro de uma produção vocal elaborada através de combinações silábicas. Ao executar um scat, o cantor faz uso de seu repertório

²⁴ Pattern é o termo em inglês para padrão. O pattern no jazz é formado por um fragmento melódico repetido na mesma altura ou transposto. (Coker, Casale, Campbell, Greene em Patterns For Jazz, 1970 p. 1)

²⁵ Um fragmento melódico muito utilizado no jazz para citações e finalizações de frase nos improvisos.

fonético para escolha de determinados sons. Esse repertório, trata-se de um acervo particular de sons adquiridos ao longo da vida através da fala. Segundo Rocco (2012) a simples produção de uma única sílaba exige do falante a coordenação motora necessária para movimentar de 8 a 10 partes do corpo e aproximadamente a incrível marca de 70 músculos. Podemos acreditar que a escolha dessas sílabas provavelmente está ligada a facilidade de emití-las. No campo da improvisação, acreditamos que o cantor acaba por optar por uma silabação composta pelas sonoridades que lhe são mais familiares, que soem facilmente, relacionadas especialmente à sua língua materna. Tudo isso a contar da rapidez em que decorre a improvisação, o que envolve ainda uma série de elementos musicais e um tempo específico, ou seja, a eficiência do scat será maior à medida da fluidez e precisão em que acontecem as escolhas fonéticas (Marana, 2017:80).

Como já visto nos primeiros capítulos as origens do scat singing remontam ao jazz norte americano. A prática de vocalizar sons musicalmente parece ter se difundido no Brasil através do jazz, porém, ao mesmo tempo em que alguns intérpretes faziam uso de tal influência estrangeira em suas releituras de standards, outros pareciam utilizar a técnica do scat singing de uma forma independente do jazz, principalmente no quesito estrutura rítmica e nas escolhas das combinações silábicas – próximas do português.

No Brasil o que se sabe sobre improviso no campo da voz é bastante diferente. Mesmo os improvisadores em estilos como o samba de breque e o repente, gêneros que envolvem a criação de versos com palavras reconhecíveis como tal, o fazem de forma distinta, “não há em nosso país uma escola de improvisação vocal nos moldes do jazz” (Nestrovski, 2013:114). São poucos os cantores que fazem uso das vocalidades à maneira do scat:

O que é certo, no entanto, é que tais sons não raro aparecem em composições. Se surgem como um improviso num primeiro momento (de elaboração da canção, talvez, ou mesmo durante uma gravação), logo são incorporados e tornam-se parte integrante da estrutura poético-musical de uma canção, chegando a ser, muitas vezes, seu ápice. (Obra citada acima)

Constatamos, portanto, que foi a partir dos anos 50 que se pôde ouvir a presença e influência do scat na obra de diversos intérpretes brasileiros. (Marana, 2017:53) Dolores Duran foi uma das

maiores responsáveis pelo início do scat singing brasileiro, podendo ser considerada uma figura chave na incorporação de sonoridades estrangeiras na canção do Brasil.

4.4. Prática como Pesquisa aplicável ao caso

Após o fim de toda explanação a respeito do objeto de estudo desta investigação, fizemos a seleção e preparação de um repertório com aproximadamente 50 minutos de duração, escolhido com a proposta de ilustrar a diversidade estética da obra de Dolores Duran, bem como demonstrar através de outros fonogramas o que poderia ser um produto da improvisação vocal brasileira a partir do que discutimos neste trabalho. Antes de apresentar o repertório escolhido, propomos uma breve reflexão sobre o conceito de Prática como Pesquisa.

“A Prática como Pesquisa é uma modalidade que vem sendo desenvolvida neste milênio, como opção reconhecida no âmbito acadêmico internacional”. (Fernandes, 2014:1). A relação existente entre a pesquisa acadêmica e a prática não é algo recente, entretanto surgem sempre novas possibilidades e caminhos a serem traçados, uma vez ser esta a grande valia da pesquisa. Nas artes, a pesquisa muitas das vezes ainda delimita a obra de arte a um objeto de análise quantitativo ou qualitativo, dentro de modelos metodológicos pré-estabelecidos até mesmo de áreas distintas. (Haseman, 2006)

O processo de criação de uma obra de arte na prática - desenvolvendo métodos e técnicas criativas, ensinando a arte, fazendo pesquisa de campo, entrevistas e etc – para consolidar-se em pesquisa normalmente cumpre um molde pré-ordenado de escrita distinto da prática em si. Por isso, é necessário criar-se um diálogo entre a prática e a teoria, a criação artística ou de ensino das artes etc. e a escrita. (Fernandes, 2014:1)

Tanto a prática quanto a pesquisa precisam do(s) corpo(s) relacional(is) no(s) ambiente(s). Ou seja, aquele/a que pratica e aquele/a que pesquisa o faz necessariamente com e através de seu soma, corporeidade compreendida em seus vários aspectos e diversidades, a partir da experiência interna no/com o meio em constante mudança. (Fernandes, 2014:3)

Com variações a depender da área relacionada, a metodologia na prática artística tem como princípio principal gerar um novo conhecimento, original, que pode ser disseminado e validado onde a prática artística não é somente incorporada na pesquisa, uma vez que as questões de investigação surgem da própria prática artística. É nítido que um estudo conduzido por intérpretes pesquisadores que faz uso métodos estabelecidos resultará de modo diferente daqueles feitos por musicólogos, sociólogos, historiadores e outros.

Entendemos por prática artística o ato de criação de novos artefactos, desde a ideia inicial até à sua execução e exposição. É desalentar que a pesquisa de novos métodos e técnicas para a materialização de conceitos faz parte do quotidiano dos artistas. Uma pesquisa baseada na prática artística está vulgarmente associada a um estudo sistemático para esclarecer fatos, testar teorias e gerar novo conhecimento, que deve ser disseminado, original e validado. (Pereira, 2020:128)

Por outro lado constatamos haver críticas a essa abordagem, uma vez que o ambiente acadêmico possui uma tendência conservadora e preza por não confrontar as convenções estabelecidas. Ainda assim, Lilja propõe uma reflexão inspiradora:

O artista pesquisador desenvolve arte, educação artística e insiste na redefinição de mercados e valores comerciais. Essa é a forma como educação, pesquisa e profissão estão interligadas. Convenções de um passado distante são problemas intrínsecos que às vezes trazemos conosco. Arte e pesquisa artística criam movimentos progressivos que se desenvolvem em ambientes político-culturais nos quais convenções são questionadas e novas tradições são estabelecidas. A arte inovadora mantém seu foco na contemporaneidade e lança sua luz mais brilhante em direção ao futuro
(LILJA, 2015:11 apud Cerqueira, 2019:256)

Após esta breve explanação sobre a modalidade da Prática como Pesquisa, partimos agora para apresentação das músicas que escolhemos para compor o repertório que será apresentado no dia do recital de defesa (passível de ajustes conforme o contexto do momento da apresentação):

1. OUTONO (Billy Blanco)
2. MY FUNNY VALENTINE (Richard Rodgers/ Lorenz Hart)
3. FIM DE CASO (Dolores Duran)
4. A FIA DE CHICO BRITO (Chico Anysio)
5. O BARQUINHO (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli)
6. ESTRADA DO SOL (Dolores Duran/ Tom Jobim)
7. INFLUENCIA DO JAZZ (Carlos Lyra)
8. CHICLETE COM BANANA (Gordurinha/ Almira Castilho)
9. CASA FORTE (Edu Lobo)
10. CANTO TRISTE (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes)
11. BUTTERFLY (Herbie Hancock)
12. MILONGA DE GRIS (Carlos Aguirre)

Este repertório foi escolhido em detrimento de uma ordem cronológica e do que consideramos serem os temas mais importante de apresentarmos sobre a obra de Dolores Duran. Nossa iniciativa é propor um roteiro musical que exemplifique e justifique o assunto abordado nesta dissertação. Acrescentamos ainda outras canções que refletem nuances de uma possível evolução do produto fruto das experimentações vocais aqui discutidas e mais, peças que traduzem as experiências e aplicações musicais adicionadas a performance desta autora como cantora, durante e após o período de elaboração desta investigação.

CONCLUSÃO

Nosso principal objetivo durante este estudo foi compreender melhor de que maneira o improviso vocal se estabeleceu como recurso de expressão na canção do Brasil, através do que consideramos ter sido o primeiro fonograma que apresenta tal feito, a composição “Fim de caso” de Dolores Duran, registrada em 1959 pela gravadora Odeon. Essa pesquisa mostrou o scat singing de Dolores Duran como um marco de início desta prática na canção do Brasil. A performance vocal desta cantora revelou algumas de suas diversas capacidades e principalmente, a de esmerar a voz como instrumento musical que desfruta diversas possibilidades expressivas. A opção por realizar um scat singing em meio a um samba canção de forma tão fluida e muito natural, demonstra que Dolores não distinguia, tão pouco restringia, sua música e sua voz à interpretação textual. Podemos perceber isto não só em “Fim de Caso” como na pluralidade e versatilidade de suas interpretações em geral.

De todas as características vistas e pontuadas a respeito da performance vocal de Dolores Duran, pudemos perceber que ela imprimia conscientemente uma linguagem musical super jazzística e acrescentava também diferentes recursos de melodia, ritmo e silabações próximas ao português do Brasil, fato que ressignifica a sonoridade de suas canções.

A Dolores compositora também tem grande importância no cancionário popular do Brasil. Muitas de suas músicas acompanhavam uma tendência da época que era caracterizada por uma forte melancolia, tanto nas letras como na forma de cantar. Apesar disso, Dolores Duran parece ter feito parte da base do que viria a ser a bossa nova, quando num dado momento aborda não apenas temáticas mais solares e leves, mas também um anseio à modernidade no que tange à interpretação em que se constata presença visível do jazz. A coexistência desses dois universos e, principalmente, a maneira que ela apresenta o ponto de encontro entre essas tendências a colocam num lugar diferenciado. Os gestos vocais de Dolores Duran configuram o seu caráter pioneiro de hibridismo na canção popular do Brasil.

Suas composições em parceria com Tom Jobim como “Por Causa de você” e “Estrada do sol” apresentam um conteúdo de maior densidade harmônica com letras que se afastam da melancolia e se aproximam de um cenário mais praieiro e diurno dos bossa novistas, com uma entonação vocal mais próxima da fala. Sua morte precoce aconteceu meses antes do lançamento do emblemático disco Chega de saudade de João Gilberto, acreditamos que Dolores Duran foi uma precursora da bossa nova.

A obra de Dolores influenciou e influencia até hoje grandes cantoras da música brasileira. Lenny Andrade, uma das maiores improvisadoras do Brasil, faz questão de afirmar sua admiração e inspiração por Dolores. Mesmo antes de ter conhecido o jazz e a improvisação, Lenny confessa ter ouvido o improviso emblemático de “Fim de caso”. Em diversos depoimentos e entrevistas, Lenny Andrade conta ter ido ao piano a fim de reproduzir o que acabara de ouvir na música de Dolores, ficou maravilhada ao perceber que aquilo que ela balbuciava era como uma nova melodia criada sobre a harmonia da canção e que ela poderia fazer o mesmo como um recurso interpretativo em seu próprio repertório.

O que identificamos neste estudo como mola propulsora para o que viria a se desdobrar mais tarde como bossa nova, sambajazz, ziriguidum e outras fusões fruto das experimentações no campo da voz, apontam para novas formas de expressão iniciadas a partir dos anos 50.

Outro relevante assunto abordado neste estudo é a teoria da semiótica da canção proposta por Luiz Tatit e complementada por Regina Machado. Essa prática descritiva é um parâmetro de análise consistente que possibilita a observação da consonância entre o perfil melódico e a letra. Através desta prática foi possível traduzir a intenção por trás do gesto interpretativo, retirando da qualidade vocal a qualidade emotiva motriz do canto, ou seja, as realizações técnicas da voz se compatibilizam com as manifestações dos estados fóricos e juntivos existentes na composição.

Esta investigação foi capaz de preencher uma lacuna desta autora sobre a necessidade de encontrar referências lusófonas de improvisação vocal e performance. Além disso, de compreender como e de que forma se deu a influência do jazz americano na canção brasileira e quem estaria por trás dessas primeiras experiências. Estudar a vida e obra de Dolores Duran foi ainda um belo percurso sobre a obra de uma mulher que atravessou todas as dificuldades de seu tempo e desbravou novos caminhos musicais e vocais que ecoam até hoje na obra de tantas outras cantoras, inclusive na desta autora.

Ao realizar este estudo pretendemos colaborar, mesmo que minimamente, para que o canto popular do Brasil, seara ainda pouco discutida e abordada no meio acadêmico, seja trazido à tona por outros pesquisadores que desejem mergulhar nesse espectro tão rico e profundo.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, C. (2006). *Segredo e revelação: análise semiótica do comportamento vocal em Caetano Veloso*. Universidade estadual de Campinas. São Paulo.

Alderson, R. (1979). *Complete handbook of voice training*. New York: Parker Publishing Company.

Almeida, A. T. (2017). *Música, gênero e dor de amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista “João Manoel do Amaral”.

Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. (3ª ed.). São Paulo; Vila Rica; Brasília: INL.

Appelman, R. (1986). *The science of vocal pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press.

Behlau, M. (Org.). (2001). *Voz: O Livro do Especialista – volume I*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: REVINTER Editora.

Barclay, C. R. (1996). *Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves. Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, 94-125.

Brelet, G. (1947). *Esthétique et Création Musicale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Calado, C. (1990). *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Canclini, N. G. (2003). *Noticias recientes sobre la hibridación*. Trans. Revista transcultural de música, (7), 0.

Castro, R. (2016). *Chega de saudade, a História e as histórias da bossa nova*. Lisboa: Tinta da China.

Cerqueira, L. (2019). *O Piano no Maranhão: Uma pesquisa artística*. Rio de Janeiro. UNIRIO.

De Moura Abreu, C. (2016, July). *Análise semiótica do comportamento vocal em Caetano Veloso na canção "Onde Andarás"*. In XXVI Congresso da Anppom-Belo Horizonte/MG.

Delalande, F. (2007). *De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas*. In Valente, H. (Org.), *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livrar.

Edwards, B. (2002). *Louis Armstrong and the syntax of scat*. *Critical Inquiry*, 28(3), 618-649.

Faour, R. (2012). *Dolores Duran: A noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Félix, G. (2020). *Improvisação vocal na Copacabana dos anos 50 a 70*. Minas Gerais. Dissertação de mestrado em música. Universidade Federal de Minas Gerais.

Fernandes, C. (2014) *A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa*. Salvador. Universidade Federal da Bahia.

Fontoura, D. R. & Cielo, C. A. (2007). *Inter-relações entre fonoaudiologia e canto*. *Revista Música Hodie*, v. 7, n. 1. Acedido em Set. 16, 2020, disponível em <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1758>.

Fubini, E. (1994). *Music & Culture in eighteenth-century Europe*. Chicago: The university of Chicago Press.

Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106.

Kernfeld, B. D. (Ed.). (2002). *The new Grove dictionary of jazz (Vol. 1)*. New York: Grove; London: MacMillan c2002.

Kenny, B. J., & Gellrich, M. (2002). *Improvisation. The science and psychology of music performance*.

Lenharo, A. (1995). *Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Levinson, Paul. (2013). *New new media*. Nova York: Penguin.

Lilja, E. (2015). *Art, Research, Empowerment: On the Artist as Researcher*. Estocolmo. Regeringskansliet.

Lopes, M. M. (2007). *Ai lô lô: elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção*. Dissertação de Mestrado em Música. Centro de Letras e Artes – UNIRIO.

Machado, J. (2012). *Voz – a viagem interior: performance e interdisciplinaridade no contexto do Jazz e da música improvisada*. ESMAE – Porto.

Machado, R. (2007). *A voz na canção popular brasileira, um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.

Machado, R. (2012). *Da interpretação ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese de Doutorado em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

Marana, M. M. (2017). *Sacundim, o scat singing de Filó Machado na interpretação de Take Five*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.

Martín-Barbero, J. (1989). *Identidad, comunicación y modernidad en América Latina*. *Contratexto*, (004), 31-56

Martin, P. (2005). *The Jazz Community as an Art World: A Sociological Perspective*. *Jazz Research Journal*, 2(1), 5-13.

Matos, M. I. S. (2006). *Âncora de emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran*. *Artcultura*, 7(10). Acedido em Out. 17, 2020, disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1289>.

Meirelles, R., Bak, R., & da Cruz, F. (2014). Presbifonia. *Revista Hospital Universitário Pedro Ernesto* (TÍTULO NÃO-CORRENTE), 11(3). Acedido em Set. 10, 2020, disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistahupe/article/view/8988/6874>

Napolitano, M. (2010). A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, 87, 56-73. Acedido em Set. 30, 2020, disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13830/15648>

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer.

Nettl, B., & Russell, M. (Eds.). (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. University of Chicago Press.

Nestrovski, L. S. (2013). *Sambop: O scat singing brasileiro a partir da obra de leny andrade (1958-1965)* (Doctoral dissertation, Master's Thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil). Retrieved from: https://www.academia.edu/4090170/Sambop_o_scat_singing_brasileiro_a_partir_da_obra_de_Leny_Andrade_1958-1965_.

Pacheco, C. O. L. C., Marçal, M., & Pinho, S. M. R. (2004). Registro e cobertura: arte e ciência no canto. *Rev CEFAC*, 6(4), 429-35.

Paiano, E. (1991). *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 1960*. São Paulo: ECA-USP.

Pellegrinelli, L. (2005). *The song is who? Locating singers on the jazz scene*. Doctoral Dissertation. Harvard University.

Pereira, S., & Marcos, A. (2020). O processo criativo na era pós-digital: uma reflexão crítica baseada na prática artística. In 2nd International Conference on Digital Creation in Arts and Communication, ARTEFACTo 2020 (pp. 127-135). Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Global publication copyright-2020 by Artech International.

Piedade, A. (2005). Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *OPUS - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 11, 197-207.

Piedade, A. (2011). *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. *Per Musi*, (23), 103-112. <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100012>

RÁDIO CÂMARA. O fascínio da vida e da obra de Dolores Duran [gravação de som]. Brasília: Câmara dos Deputados, Rádio Câmara, 2009. Disponível em: < <https://www.camara.leg.br/radio/programas/397625-o-fascinio-da-vida-e-da-obra-de-dolores-duran/> >. Acesso em: 01/10/2020.

Rádio Senado. (2009). *Quem é Dolores Duran? A voz do rádio nos anos 1950*. [gravação de som]. Brasília: Senado Federal. Acedido em Out. 01, 2020, disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/174590>

Rafaelli, J. D. (2009). *A história do Samba Jazz*, p.1. In *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental*. Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura Ltda. Acedido em Set. 18, 2020, disponível em <http://www.musicosdobrasil.com.br/>

Santos, N. C. (2018). As noites e a estrada do sol. *Revista ALCEU*, 36, 91-102.

Sá, M. (1997). *Segredos da Voz, Emissão e Saúde*. Mem Martins: Sebenta Editora.

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

Smith, C. (1998). *Robert Southey and the Emergence of Lyrical Ballads. Romanticism on the Net*, (9), 0-0.

Storolli, W. (2009) *Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical*. São Paulo: ECA-USP

Stoloff, B. (1996). *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. New York: Music Sales America Editorial.

Sundberg, J. (2015). *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Editora da Universidade de São Paulo.

Tatit, L. (1994). *Semiótica da canção: a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira*. São Paulo, Escuta/USP, 237.

Tatit, L. (1995). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Edusp.

Tatit, L. (1996). *Corpo na semiótica e nas artes*. IN: SILVA, IA *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. UNESP.

Tatit, L. (1998). *Musicando a semiótica: ensaios*. Annablume.

Tatit, L. (1999). Da tensividade musical à tensividade entoativa. *Revista da Anpoll*, 1(6).

Tatit, L. (2002). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. (2ª ed.). São Paulo: Edusp. 2002.

Tatit, L. (2003). Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1(2).

Tatit, L. (2004). *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Tatit, L., & Lopes, I. C. (2008). *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Ateliê editorial.

Teixeira, P. B. (2015). *Do samba à bossa nova: inventando um país*. Curitiba: Editora Appris.

Vargas, H. M. (2007). *Hibridismos Musicais de Chico Science and Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial.

Velon, M. (2014). “Canção de amor” por Elizeth Cardoso, uma proposta de análise. In Anais do SIMPOM, 3. Acedido em Ago. 13, 2020, disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4676>

Winski, J. (1989). *O som e o sentido: ou uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras.

WITKIN, S. L. (2011) *Why Do We Think Practice Research is a Good Idea?* In *Social Work & Society*, Volume 9, Issue 1, pp.10-19.

ANEXOS

ANEXO 1

Fim de Caso

B \flat 3 D- G- G7 \flat 13 6 C-7 C-6 3 A \emptyset D7
 Eu des - con-fio queo nos-so ca-soes-tá na ho-ra dea-ca - bar Há um a - deus em ca-da ges - toem

5 G- 3 G-maj7 G-7 3 G-6 3 3 F7/C 3 F7sus4 F7 3
 ca-dao-lhar mas nós não te-mos é co-ra gem de fa-lar Nós já ti-

9 B \flat D- G- G7 \flat 13 6 C-7 C-6 A \emptyset 3 D7 3
 ve-mos a nos-sa fa-se de ca-rin-hoa-pai-xo - na-do de fa-zer ver-so de vi-ver sem-prea-

13 G- 3 G-maj7 G-7 6 G-6 3 F7/C D \emptyset G7 \flat 9
 bra-ça-dos na - que-la ba-se do só vou se vo - cê for mas de

17 C-/E \flat 3 C-maj7/E \flat 3 C-7/E \flat 6 F7 3 B \flat 3 D7 G- 3 3
 re-pen-te fo - mos fi-can-do ca-da di - a mais so-zin-hos em - bo-ra jun-tos ca-da qual tem

21 C- 3 C7 3 F7sus4 F7 3
 seu ca-min-ho e já não te-mos nem von - ta - de de bri-gar Ten-ho

25 B \flat 3 D- G- G7 \flat 13 3 C-7 C-6 3 A \emptyset 3 D7 6
 pen-sa-do e Deus per-mi - ta que eu es - te-ja er-ra - da ma se eu es - tou ah, eu es - tou des-con-fi-

29 G- 3 6 C-/E \flat 6 E \flat - B \flat F7sus4 F7 3
 a - da queo nos-so ca-soes-tá na ho - ra dea - ca-bar Ba bm

33 $B\flat$ 3 D- 3 G- 3 G7 \flat 13 3 C-7 3 C-6 3
 bi ba-bun ba-ba-ru-ba be-i-o-bm-ba-be bei-ô-bo bum-ba-be in-ba-ra dô

36 A \emptyset 3 D7 3 G- 3 G-maj7 3 G-7 3 G-6 3
 rô-rei-o-dn-dô bei-bi-ô dn-du-bô - bai-o-ba ba-bô - bi bou-ei-ba bm bm

39 F7/C 3 F7sus4 3 F7 3 B \flat 3 D- 3
 ba ba tui-ou ba tui-ou ba tui-ou ba da-ra dui dui-i tm bá bu-ru

42 G- 3 G7 \flat 13 3 C-7 3 C-6 3 A \emptyset 3 D7 3
 dui-bri-u-tm-bá bai-o-bá bai-o - ba bai-o-ba da-dn-da-rn-da-rn ba-bm-bei-ô-bm-bi

45 G- 3 G-maj7 3 G-7 3 G-6 3 F7/C 3 D \emptyset G7
 bui-ba ba-ru baba dô-rô-ô-bm dô-rô-ô bm dô bm duí duí ô-tm bá Mas

49 C-/E \flat C-maj7/E \flat C-7/E \flat 3 F7 3 B \flat 3 D7 3 G- 3
 de re-pen te fo-mos fi-can-do ca-da di-a mais so-zin-hos em-bo - ra jun-tos ca-da qual tem

53 C- 3 C7 3 F7sus4 3 F7 5
 seuca-min-ho e já não te-mos-mais von-ta - de de bri-gar Ten -

57 B \flat 3 D- 3 G- 3 G7 \flat 13 3 C-7 3 C-6 3 A \emptyset 3 D7 3
 ho pen-sa-do e Deus per-mi-ta que eu es-te-ja cr - ra-da Mascu es-tou, ah, cu es-tou des-

61

G- 3 C-/Eb 6 Eb- Bb Fsus Bbmaj7

con-fi-a - da queo nos-so ca-soes-tá na ho - ra dea - ca - bar

Rall...

ANEXO 2

Transcrição por Livia Nestrovski

Fim de Caso

Improviso de Dolores Duran - disco "A Noite do Meu Bem/ Fim de Caso" (1959). Música de Dolores Duran.

B^bmaj7

Ba bm bi ba-bun ba-ba-ru-ba be-i-o-bm-ba-

5 G7(♯13) Cm7 Am7(♯5)

be bei-ô-bo bum-ba-be in-ba-ra dô rô-rei-o-dn-dô

9 D7 Gm7 C7

bei-bi-ô dn du bó-bai-ô-ba ba-bô-bi bou-ei-

13 F7 F7

bá bm bm bá ba tui-ôu bá tui-ôu bá tui-ôu bá

17 B^bmaj7

dã rã dui dui-í tm bá bu-ru dui bri-u-tm-bá

21 G7(♯13) Cm7 Am7(♯5)

bai-o-bá bai-o-ba bai-o-ba da-dn-da-ru-da-ru

25 D7 Gm7 C7

ba-bm-bei-ô-bm-bi bui-ba ba-ru ba ba dô-rô-ô-bm

29 F7 G7 G7(♯13)

dô-rô-ô bm dô bm dui dui ô-tm bá