

MUSICA

**GIL, MILTON E DJAVAN:
SINGULARIDADES VOCAIS NA
MPB DA DÉCADA DE 1970**

EDMUNDO VITOR C. FILHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEZEMBRO DE 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM

EDMUNDO VITOR CARDOSO FILHO

**GIL, MILTON E DJAVAN: SINGULARIDADES VOCAIS NA MPB DA
DÉCADA DE 1970**

Linha de Pesquisa:

Teoria e Prática da Interpretação

RIO DE JANEIRO

2023



EDMUNDO VITOR CARDOSO FILHO

Gil, Milton e Djavan: singularidades vocais na MPB da década de 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO - como requisito para a titulação do mestrado em Música, na linha de Teoria e prática da Interpretação.

Orientador Dr. Almir Côrtes Barreto

Coorientadora Dra. Clara Sandroni

Banca:

Dra. Doriana Mendes

Dr. Ricardo Lima

Rio de Janeiro

2023

F481g

Filho, Edmundo Vitor Cardoso
Gil, Milton e Djavan: singularidades vocais na MPB da
década de 1970 / Edmundo Vitor Cardoso Filho. -- Rio de
Janeiro, 2023.
130 f

Orientador: Almir Côrtes.
Coorientadora: Clara Sandroni.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Djavan . 2. Gilberto Gil. 3. Milton Nascimento.
4. Gestos Vocais. 5. Canto popular brasileiro. 6. MPB.
I. Côrtes, Almir, orient. II. Sandroni, Clara, coorient.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Gil, Milton e Djavan: singularidades vocais na MPB da década de 1970

por

Edmundo Vitor Cardoso Filho

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente



ALMIR CORTES BARRETO

Data: 24/01/2024 17:14:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Almir Côrtes Barreto – orientador(a)

Documento assinado digitalmente



DORIANA MENDES REIS

Data: 24/01/2024 23:06:18-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Doriana Mendes Reis

Documento assinado digitalmente



RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA

Data: 26/01/2024 10:23:32-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Ricardo Alexandre de Freitas Lima

Conceito: **APROVADO**

DEZEMBRO de 2023

AGRADECIMENTOS

Nessa jornada de dois anos do mestrado, que passou rápido, porém de maneira intensa, não poderia deixar de agradecer primeiramente a Deus pela vida, pela arte nas minhas veias e pelas oportunidades que cruzam o meu caminho, assim como não poderia deixar de agradecer a toda minha família e amigos que me acompanharam dando sempre apoio incondicional.

Agradeço ao meu orientador Dr. Almir Côrtes e a minha coorientadora Dra. Clara Sandroni por ambos terem me dado tanto apoio, auxílio, conselhos. Sou grato por toda a compreensão e escuta atenta durante todo esse processo de pesquisa e estudo.

Agradeço também aos professores que durante as disciplinas do mestrado na UNIRIO contribuíram de forma imensa para a reflexão e direcionamento da minha pesquisa. Muito obrigado Clifford Korman, Gabriel Improta, Ingrid Barancoski, Martha Ulhôa, Silvia Sobreira, Doriana Mendes e Fabiano Araújo, sem os questionamentos e apontamentos dados tenho certeza que não teria refletido da mesma forma. Fecho este ciclo acreditando que valeu a pena cada leitura, discussão e direcionamento oferecido.

Agradeço também a todos os meus professores de canto que me auxiliaram em diferentes fases desses últimos 20 anos de estudo, contribuindo com o meu amadurecimento e com a construção da minha identidade enquanto cantor. Obrigado Doris Yane, Henrique Costa, Luis Cláudio Cunha, Noemia Marcelino, Livia Dias, Lorena Espina, Alberto Pacheco, Rosana Lamosa e tantos outros pelas dicas, masterclasses e aulas em cursos.

Agradeço aos professores que me acompanharam nas disciplinas da graduação em canto na UFRJ, todos os professores dos projetos na UNIRIO, tanto do projeto Ópera na UNIRIO como do projeto de Teatro Musicado. Agradeço também a cada maestro e preparador vocal que me acompanhou nos trabalhos na área de teatro musical nesses últimos 10 anos.

Agradeço ao meu amigo, músico e arranjador Victor Ribeiro que topou participar e contribuir na construção do repertório dessa pesquisa, foram alguns meses de parceria para gravarmos o meu primeiro EP profissional e agora em 2023 mais alguns meses ensaiando e levantando o repertório do recital do mestrado com obras desses três grandes artistas brasileiros.

Agradeço ao Djavan, Milton Nascimento e Gilberto Gil, por nos presentear com obras tão lindas, com tanta genialidade e sensibilidade num repertório tão vasto e rico como a MPB. Obrigado por incentivarem e iluminarem a vida de tantos brasileiros através da música.

Agradeço aos professores que participaram da minha banca de qualificação e de defesa do mestrado; Doriana Mendes, Ricardo Lima, Mirna Rubim e Rosana Lamosa, . Obrigado por cada apontamento e direcionamento nessa pesquisa. Terei eterna gratidão pela disponibilidade e soma que cada um trouxe nesse processo.

Agradeço a minha irmã de alma Dra. Ana Carolina Vasconcelos por todo incentivo dado para que essa pesquisa fosse iniciada e por todas as revisões e explicações diárias nessa jornada de estudo e pesquisa acadêmica. Obrigado pelo carinho e por essa parceria na vida!

Agradeço a todos aqueles que cruzaram nesta minha jornada, pelas palavras de incentivo e pela soma mesmo que indireta nesse projeto. Somos o resultado de tudo o que vivemos, sei que não seria o mesmo sem todas essas vivências experimentadas.

A todos, meu agradecimento sincero.

Resumo: a presente pesquisa tem como objetivo principal identificar gestos vocais representativos dos cantores Milton Nascimento, Gilberto Gil e Djavan tendo como base os fonogramas “Ponta de areia”, “Oriente” e “Faltando um pedaço”, respectivamente. As particularidades vocais e o regionalismo presente nas obras destes cantatores revelam elementos que fazem suas obras singulares. O método qualitativo de pesquisa baseou-se na audição e análise das interpretações dos artistas em foco, tendo como referencial teórico os conceitos de gestos vocais discutidos por Adriana Piccolo, gestos musicais de Luke Windsor, a teoria Ator-Rede de Bruno Latour e as ideias de gênero musical apresentadas por Fabri e Faraco. As conclusões revelam que os artistas possuem características próprias em seu canto, porém também têm pontos em comum, a exemplo de: a transição vocal entre os registros de peito e falsete; o uso recorrente de vocalizações e improvisos; além do uso de temáticas semelhantes.

Palavras-chave: Djavan; Gilberto Gil; Milton Nascimento; Gestos Vocais; Canto popular brasileiro; MPB.

Abstract: the main objective of this research is to identify representative vocal gestures of the singers Milton Nascimento, Gilberto Gil and Djavan based on the phonograms “Ponta de Areia”, “Oriente” and “Faltando um Pedaço”, respectively. The vocal particularities and regionalism present in the works of these singer-songwriters express elements that make their works unique. The qualitative research method was based on listening and analyzing the interpretations of the artists in focus, having as a theoretical reference the concepts of vocal gestures discussed by Adriana Piccolo, musical gestures by Luke Windsor, the Actor-Network theory by Bruno Latour, and the ideas of musical genre developed by Fabri and Faraco. The partials proved that the artists have their own characteristics in their singing, but they also have points in common, such as: the vocal transition between the chest and falsetto registers; the recurrent use of vocalizations and improvisations; in addition to the use of similar themes.

Keywords: Djavan; Gilberto Gil; Milton Nascimento; Vocal Gestures; Brazilian popular singing; MPB.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema de parâmetros definidos por Barbosa	49
Figura 2: Informações dos fonogramas por Lima	51
Figura 3: Fluxograma dos parâmetros adotados na análise vocal	57
Figura 4: <i>Spotify Code</i> de “Ponta de areia”	66
Figura 5: Partitura do início da canção “Ponta de Areia”	69
Figura 6: Trecho da partitura (da Bahia a Minas) de “Ponta de Areia”	69
Figura 7: Melisma em trecho final (com seu boné) em “Ponta de Areia”	69
Figura 8: Partitura da primeira parte da canção “Ponta de Areia”	70
Figura 9: Partitura do vocalise do meio da canção “Ponta de Areia”	75
Figura 10: Primeiros compassos de “Ponta de areia” com acordes	75
Figura 11: Partitura de trecho de “Ponta de areia”	76
Figura 12: Destaque na variação das finalizações	77
Figura 13: Destaque na variação na melodia do tema	78
Figura 14: Variação na estrofe final da canção “Ponta de areia”	78
Figura 15: Melodia cantada pelo coro de crianças no início e no final da canção	79
Figura 16: Vocalize executado no meio da canção	79
Figura 17: <i>Spotify Code</i> de “Oriente”	80
Figura 18: Partitura do início da canção “Oriente”	86
Figura 19: Início da canção “Oriente”	91
Figura 20: Partitura com trecho de mudança de região tonal	93
Figura 21: Partitura do segundo trecho com mudança de região tonal	94
Figura 22: Parte B da canção “Oriente”	96
Figura 23: Parte Final da canção “Oriente”	97
Figura 24: <i>Spotify Code</i> de “Faltando um pedaço”	99
Figura 25: Salto em vocalise da canção “Faltando um pedaço”	102
Figura 26: Partitura da primeira parte de “Faltando um pedaço”	106
Figura 27: Saltos nos vocalises	107
Figura 28: Melodia da primeira estrofe em “Faltando um pedaço”	108
Figura 29: Finalização da primeira estrofe de “Faltando um pedaço”	110
Figura 30: Primeira estrofe com destaque em “Faltando um pedaço”	117

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Esquema dos parâmetros definidos por Piccolo	45
Tabela 2: Relação dos registros com os Mecanismos Vibratórios Laríngeos	48
Tabela 3: Esquema de parâmetros da canção “Açaí”	50
Tabela 4: Parâmetros melódicos da canção “Ponta de Areia”	71
Tabela 5: Descrição dos gestos vocais do início da canção “Ponta de Areia”	72
Tabela 6: Descrição dos gestos vocais da segunda parte da canção “Ponta de Areia”	73
Tabela 7: Descrição dos gestos vocais da última parte da canção “Ponta de Areia”	74
Tabela 8: Parâmetros melódicos da canção “Oriente”	85
Tabela 9: Descrição dos gestos vocais da canção “Oriente”	87
Tabela 10: Parâmetros melódicos da canção “Faltando um pedaço”	101
Tabela 11: Descrição dos gestos vocais da primeira estrofe de “Faltando um pedaço”	103
Tabela 12: Descrição dos gestos vocais da segunda estrofe de “Faltando um pedaço”	104
Tabela 13: Descrição dos gestos vocais da terceira estrofe de “Faltando um pedaço”	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CONTEXTUALIZAÇÃO E ASPECTOS TEÓRICOS.....	14
1.1. Revisão Bibliográfica.....	14
1.2. Um olhar sobre a Teoria Ator-Rede de Latour.....	15
1.3. Gêneros Musicais.....	18
1.4. MPB e algumas implicações históricas relacionadas às canções.....	23
2. CANTO POPULAR - TÉCNICA E GESTOS.....	32
2.1. Sobre o Canto Popular.....	32
2.2. Uma abordagem sobre a linguística da voz.....	36
2.3. Gestos musicais.....	38
2.4. Gestos vocais no canto popular brasileiro.....	42
2.4.1. Apresentação de parâmetros vocais.....	44
2.4.2. Exemplos de aplicação de gestos vocais.....	52
2.5. Metodologia de aplicação dos Gestos Vocais.....	55
2.5.1. Qualidade respiratória.....	57
2.5.2. Transições entre mecanismos vibratórios:.....	58
2.5.3. Manobras de articulação.....	59
2.5.4. Qualidade das emissões.....	59
2.5.5. Qualidade de dinâmica.....	61
2.5.6. Efeitos e ornamentos.....	61
2.5.6.1. Apoggiatura.....	61
2.5.6.2. Mordente.....	62
2.5.6.3. Melisma.....	62
2.5.6.4. Portamentos.....	62
2.5.6.5. Creaking.....	62
2.5.6.6. Vibrato.....	63
2.5.6.7. Improvisações.....	63
3. ANÁLISE E ESTUDO PRÁTICO DO REPERTÓRIO.....	64
3.1. “Ponta de areia” Milton Nascimento.....	65
3.1.1. Sobre a canção.....	65
3.1.2. A voz de Milton.....	70
3.1.3. Análise Musical.....	75
3.2. “Oriente” Gilberto Gil.....	80
3.2.1. Sobre a canção.....	80
3.2.2. A voz de Gil.....	84
3.2.3. Análise Musical.....	90
3.3. “Faltando um pedaço” de Djavan.....	98
3.3.1. Sobre a canção.....	98

3.3.2. A voz de Djavan.....	100
3.3.3. Análise Musical.....	106
3.4. Estudo prático das canções.....	113
3.4.1. Ponta de areia.....	114
3.4.2. Faltando um pedaço.....	115
3.4.3. Oriente.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	124
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS.....	126
APÊNDICE.....	128

INTRODUÇÃO

O Brasil é um país extremamente rico em cultura e diversidade e toda essa variedade acaba sendo refletida em diferentes esferas artísticas como, por exemplo, nas práticas da canção e do canto popular. Piccolo (2006) destaca o reconhecimento da música popular urbana brasileira em seus diversos gêneros e em variadas interpretações e afirma, ainda, que em cada região e estado ela carrega suas características específicas, sotaques, maneirismos, gírias e entonações. É nesse contexto que observamos na música popular uma variedade de cantores e artistas que fazem sucesso e carregam seus estilos e peculiaridades no jeito de falar e cantar (PICCOLO, 2006).

Apesar dessa grande diversidade artística, ainda se observa como um importante fator a necessidade da ampliação dos conhecimentos sobre a técnica do canto popular. Por isso, para essa pesquisa foi escolhido fazer um recorte de estudo baseado em alguns artistas que são considerados pertencentes à chamada MPB¹. Dessa forma, o recorte da pesquisa levou em consideração como fator primordial, para a escolha do repertório e análise, o desejo do autor da pesquisa de se aprofundar e desenvolver enquanto cantor e artista. Tendo começado a estudar canto popular ainda na adolescência, o autor migrou de área e se especializou em canto lírico ao cursar o Bacharelado em música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, levando-se em consideração que à época em que o autor iniciou os estudos na universidade, não havia um curso de Bacharelado em canto popular na cidade do Rio de Janeiro. Por isso, o autor escolheu o curso de Bacharelado em canto lírico como uma especialização, principalmente pelo desejo de obter um desenvolvimento enquanto músico e um aprimoramento na técnica de canto.

Entretanto, mesmo tendo ingressado em um curso voltado para o estudo do canto lírico, o autor continuou desenvolvendo também a prática de canto popular na vida profissional, pois nesse mesmo período ingressou no ramo de Teatro Musical, trabalhando com musicais que em sua maioria eram voltados para o repertório da música popular.

Ao terminar a graduação, imbuído do desejo de se reconectar academicamente com o repertório que o fez decidir ser músico, o autor escolheu seguir os estudos da pós-graduação na

¹ Usarei o termo MPB para me referir à música popular brasileira, instituição cultural que teria surgido na década de 1960, sob um intenso debate estético-ideológico e que se instituiu, a princípio, como uma linguagem artística fundada a partir do nacional popular (NAPOLITANO, 2010, p. 6 - 7).

área de canto popular e, a partir desse desejo, surgiu a definição de desenvolver um estudo que levasse em consideração a singularidade vocal de três artistas que sempre foram suas principais referências: Djavan, Gilberto Gil e Milton Nascimento.

É importante destacar que a partir do estudo de três obras escolhidas desses artistas foi planejada também a construção de uma performance que englobaria outras peças e uma canção autoral do pesquisador, que dessa forma, enquanto cantautor, mergulha numa pesquisa por elementos e ferramentas artísticas que poderiam somar na construção de sua interpretação artística pessoal. Por isso, ressalta-se que o resultado desse estudo além de ser executado ao vivo em uma performance, também foi programado para ficar registrado em vídeo por meio do link disponibilizado nesse documento.

A presente pesquisa teve, portanto, o intuito de entender, experimentar e trazer para o âmbito acadêmico uma contribuição no estudo das obras “Ponta de Areia”² (1973), “Oriente” (1973) e “Faltando um pedaço” (1981), levando em consideração os fatores históricos e as particularidades que podem ser observadas na *performance* do canto desses artistas. Dessa forma, teve como foco partir da escuta e da prática do repertório especificado, para trilhar um caminho de observação e análise somado às diversas implicações da pesquisa.

Este trabalho se justifica como uma importante ferramenta de pesquisa que valoriza e contribui com o desenvolvimento do estudo técnico voltado para a área de canto popular, expandindo conhecimento num campo que tem crescido e se desenvolvido cada vez mais nos últimos anos. Dessa forma, o trabalho pretende contribuir enquanto ferramenta de estudo que pode ser utilizada por estudantes, professores de canto e pesquisadores que buscam desenvolver conhecimentos que auxiliem no estudo e nas análises voltadas para o desenvolvimento da técnica de canto popular.

Assim, o método qualitativo de pesquisa baseou-se na audição e análise das interpretações dos artistas em foco, tendo como referencial teórico os conceitos de gestos vocais discutidos por Adriana Piccolo (2006), gestos musicais de Luke Windsor (2011), a teoria Ator-Rede de Bruno Latour (2012) e as ideias de gênero musical apresentadas por Fabri (2017) e Faraco (2003).

No primeiro capítulo são apresentadas informações e discussões que contextualizam os

² Para uma melhor distinção entre os nomes das músicas e nomes dos álbuns adotei para o trabalho uma formatação entre aspas para fazer referências às canções e em itálico para fazer referência aos álbuns. Essa distinção se torna necessária, como observado no trabalho de Hauers (2017), pela corrente utilização na MPB da chamada faixa-título, que seriam as canções que dão nome aos álbuns.

aspectos que permeiam a construção e entendimento do trabalho como um todo, relacionando primeiro os aspectos mais amplos e gerais, a exemplo da compreensão de gêneros musicais e até mesmo uma abordagem sobre o desenvolvimento da MPB³. Ou seja, com essa relação foram levantadas informações que funcionam como base para o trabalho antes de se chegar nos capítulos com especificações mais técnicas e com a análise dos gestos vocais.

A abordagem aqui adotada parte da premissa de se compreender uma rede de relações (LATOURE, 2012), para partir dessa ótica de análise e encontrar, na pesquisa, pistas e conexões que tragam mais informações pertinentes. Assim, busca-se, no período escolhido, ter uma boa compreensão da posição ocupada pelos artistas dentro da MPB, bem como dos eventos e episódios que envolvem as canções elencadas.

Seguimos o entendimento apresentado por Fabbri (2017) e Faraco (2003), onde o gênero musical estaria ligado à compreensão de uma aceitação social que está interligada com uma possível concordância de parâmetros. Dessa forma, elencamos alguns aspectos da MPB no recorte na década de 1970, para compreendê-la numa perspectiva mais ampla demonstrando que ela pode ser, por exemplo, um segmento do mercado, um campo de atuação e também um termo guarda-chuva que abarca vários gêneros. Notamos que a MPB tornou-se um rótulo de mercado fonográfico e que os cantatores⁴ escolhidos na pesquisa são amplamente considerados como pertencentes e até mesmo representantes da mesma.

Seguindo esses apontamentos, no escopo desta pesquisa foi incluída uma breve contextualização sobre a MPB, relacionando os aspectos discutidos principalmente por Napolitano (2010). Assim, levando em conta a complexidade e o extenso número de intérpretes pertencentes a esse grupo, foi de interesse do autor a escolha da trajetória de três cantatores: Gilberto Gil, Milton Nascimento e Djavan, três artistas que já possuem mais de quatro décadas lançando músicas e fazendo sucesso. São artistas que carregam em suas obras a poesia, o amor, a luta e a dor com suas regionalidades e vozes marcantes.

A trajetória da MPB na década de 60 é exemplar de uma questão mais ampla, que perpassa várias manifestações artístico-culturais: as relações entre a cultura política nacional-popular e a renovação da indústria cultural brasileira, processo que se configurou plenamente no final da década de 60 e se consolidou ao longo da década seguinte (NAPOLITANO, 1999, p. 260).

³ Sobre os possíveis significados da sigla MPB, discutiremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

⁴ Termo amplamente utilizado na música espanhola, estaria relacionado com a compreensão de compositor-intérprete como Hauers (2017) apresenta [...] buscando: um termo híbrido que aponte além da relação de união de letra e melodia do cancionista a questão interpretativa para os modelos de canção e emissão vocal também referenciais à canção popular brasileira [...] (HAUERS, 2017, p.40).

Assim, apesar de todo o desejo de mergulhar nesse complexo repertório, também percebe-se que a longa trajetória desses artistas traz como consequência um repertório extenso de álbuns, parcerias e regravações, o que impossibilita uma análise detalhada de todo o repertório levando-se em conta a duração de uma pesquisa de mestrado. Dessa forma, o autor concentra atenção no estudo de algumas canções, separadas por um recorte temporal da década de 1970.

No segundo Capítulo deste trabalho foi incluído um resumo das pesquisas sobre a técnica de canto popular no Brasil, entendendo os aspectos envolvidos na compreensão do termo e no desenvolvimento prático dessa área. Foram abordados os aspectos relacionados à compreensão de gestos musicais e de gestos vocais, além de serem apresentados os parâmetros que poderiam ser utilizados nas análises da pesquisa.

Como metodologia de observação e análise, foram adotados alguns conceitos definidos por Piccolo (2006) e que também foram discutidos por Barbosa (2023), acerca de gestos vocais no canto popular e, por meio dessas definições, foram estabelecidos parâmetros para comparação e observação nas obras selecionadas.

Estabelecidos esses parâmetros, no terceiro Capítulo desta pesquisa foram desenvolvidas as análises das três canções. Essas análises juntaram aspectos teóricos, aspectos observados a partir da escuta e aspectos relacionados à descrição dos fatores observados no estudo prático desse repertório. Assim, a pesquisa acabou aproximando uma rede de autores que colaboraram com as observações desenvolvidas no estudo e na análise deste trabalho.

As conclusões são apresentadas no último capítulo, revelando as similaridades e as diferenças encontradas entre os três cantatores, correlacionando os aspectos observados referentes às transições vocais nas mudanças de mecanismos, o uso de vocalizações e improvisos, as ornamentações mais recorrentes, a influência do sotaque na interpretação, além do uso de temáticas em comum.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO E ASPECTOS TEÓRICOS

1.1. Revisão Bibliográfica

Ao fazer um levantamento bibliográfico sobre trabalhos que estivessem relacionados ao canto popular brasileiro, mais especificamente com metodologias que abordassem uma discussão sobre gestos vocais, foram selecionados os trabalhos de Adriana Piccolo (2006), Regina Machado (2012), Ricardo Lima (2020) e Rafael Barbosa (2023) como base para delinear o caminho da pesquisa.

Para compreender sobre a prática de ensino e aprendizagem do chamado canto popular brasileiro, recorreu-se ao trabalho de Clara Sandroni (2017) no qual é apresentado todo um panorama com entrevistas e reflexões acerca do desenvolvimento do ensino do canto popular em relação à sua inserção nas universidades.

Buscando compreender as relações que estariam envolvidas na execução das obras escolhidas percebeu-se que seria importante fazer uma rede de relações com essas músicas, e para tanto seria necessário compreender os aspectos que estariam relacionados também com a chamada MPB, instituição cultural na qual os artistas escolhidos costumam ser associados. Para tanto, tomou-se como base alguns trabalhos como os desenvolvidos por Napolitano (2002) e Diniz (2022), nos quais foi possível relacionar a participação de Milton Nascimento e de Gilberto Gil no movimento da MPB desde a década de 1960, e por meio do trabalho de Hauers (2017) compreendeu-se a consagração de Djavan, já na década de 1970, com suas singularidades poéticas mas ainda assim sendo fortemente relacionado a MPB.

Com o objetivo de compreender as possibilidades de metodologia na análise e estudo dos gestos interpretativos recorre-se à proposição de gestualidade musical apresentada por Windsor (2011), e para correlacionar alguns parâmetros encontrados nas análises, também foi realizada uma pequena abordagem sobre a linguística da voz baseada em alguns apontamentos de Dolar (2006).

Em seguida abordou-se o panorama do estudo do canto popular brasileiro para posteriormente correlacionar gestos vocais com a metodologia aplicada por Piccolo (2006).

Para somar à análise desses gestos vocais e somar na definição da metodologia de pesquisa, recorreu-se também à observação do trabalho de Lima (2020), de Barbosa (2023), de Hauers (2017) e, entendendo a complexibilidade presente nesse processo de análise, foram

inseridos alguns apontamentos acerca dos Mecanismos Vibratórios Laríngeos de acordo com a definição de Lacerda (2018), bem como algumas definições utilizadas por Rubim (2019).

No Capítulo (3) de análise e estudo prático do repertório a partir das metodologias adotadas, recorreu-se a trabalhos que fornecessem uma contextualização e que somassem, com informações e abordagens, às análises já realizadas sobre os artistas escolhidos. Na discussão sobre a obra de Milton Nascimento foram encontrados os trabalhos de Gualdo (2015), Mendes (2022), Campos (2015), Motta (2010) e Arcanjo (2011). Sobre a obra de Gilberto Gil recorreu-se aos trabalhos de Diniz (2022) e Côrtes (2022). Sobre o Djavan reconhecemos ter encontrado bem menos material, então, nos atentamos ao trabalho desenvolvido por Hauers (2017), levando em consideração a sua abordagem sobre o álbum *Luz* (1982).

Já no último capítulo de análise e estudo prático do repertório, foram apresentados os resultados preliminares da aplicação dos conceitos discutidos ao longo do texto, bem como uma discussão sobre o processo de estudo prático das canções na construção do repertório para o recital, e para concluir, foram feitas considerações sobre todo este levantamento.

1.2. Um olhar sobre a Teoria Ator-Rede de Latour

Com o objetivo de levantar mais informações acerca do repertório dos artistas estudados nesta pesquisa e entendendo que as obras se relacionam com diversos outros fatores e referências, optou-se por compreender melhor como funciona a Teoria Ator-Rede (ANT⁵) proposta por Latour (2012).

Parte-se do pensamento de Lima (2022, p. 46), que considera a canção popular como um objeto complexo de estudo, e que, portanto, para uma compreensão que dê conta de todos os fatores que a influenciam, seria importante utilizar todas as ferramentas e metodologias possíveis. Só assim, poderíamos ter um completo entendimento, com as associações e os agrupamentos pertinentes. Dessa forma, possibilita-se uma compreensão que interage com as concepções e as transformações que acontecem no processo de transmissão e recepção desse objeto, nesse caso, a canção que está sendo analisada.

⁵ ANT corresponde a sigla utilizada em inglês, que acaba trazendo mais significado ao ser relacionada com a tradução da sigla para português, formiga. Aqui optei por essa sigla ao invés de TAR pela relação com as possibilidades de associações em grupo que naturalmente as formigas produzem.

A proposta latouriana retira a substantivação do conceito ‘social’ e contesta a segurança de uma espécie de imutabilidade estrutural apriorística deste objeto de estudo substituindo-as por incertezas, permeabilidades, por composições dinâmicas e instáveis. Ensina-nos que ‘existem inúmeras formações de grupo e alistamentos [inclusive] em grupos contraditórios’ e que, para conhecer as formas em que se configura o social, ‘devemos sair pelo mundo rastreando as pistas deixadas pelas atividades (...) na formação e desmantelamento de grupos’ (LIMA, 2020, p. 47).

Assim, pode-se confirmar o apontamento sobre a teoria de Latour, apresentado por Silva (2010), ao levantar a premissa da existência de uma realidade que é permeada por associações, podendo ser apresentada sobre a ótica de um determinado grupo, mas que também pode apresentar divergências ao ser olhada sobre a perspectiva de um outro grupo, ou seja, uma realidade que é construída e por tanto inventada. Dessa forma, a relação entre indivíduo e sociedade, proposta por Latour, consistiria em “[...] esmiuçar essa relação, no sentido de sair da polarização e buscar uma dinâmica de coengendramento, o que lhe confere um interesse maior quando colocado na perspectiva do que nos faz pesquisar” (SILVA, 2010, p. 2).

De igual modo, a ANT sustenta ser possível rastrear relações mais sólidas e descobrir padrões mais reveladores quando se encontra um meio de registrar os vínculos entre quadros de referência instáveis e mutáveis, em vez de tentar estabilizar um deles. A sociedade não é mais ‘aproximadamente’ feita de ‘indivíduos’, ‘culturas’ ou ‘Estados-nações’ do que a África é ‘aproximadamente’ um círculo, a França: um hexágono e a Cornualha um triângulo. Não há nada de espantoso nisso, pois toda disciplina científica é um lento treinamento para se perceber o tipo certo de relativismo a ser aplicado aos dados disponíveis (LATOURE, 2012, p. 45).

Lima (2020) destaca as relações entre os papéis dos actantes/mediadores e intermediários nesse processo de análise e associações. Actante ou mediador seria “[...] tudo aquilo que produz ação sobre a rede, inclusive sobre si próprio, seja de ordem humana ou não-humana” (LIMA, 2020, p. 48), ou seja, seria o fator que gera uma modificação, que provoca mudança, ação, movimento ou que induza algo a fazer essa mudança também. Já intermediário seria “[...] tudo o que carrega e faz circular significado sem ímpeto ou força de transformação, enquanto os mediadores/actantes modificam o significado, transformando, traduzindo ou reelaborando-os” (LIMA, 2020, p. 48).

Sobre essa relação Lima (2020, p. 49) aponta que, apesar de terem papéis bem definidos, existe a possibilidade de acontecerem trocas e alterações de protagonismo entre esses fatores, algo que acontece devido à maleabilidade existente nesse processo, e assim ressalta que como não há um roteiro a ser seguido, um actante pode passar a não produzir mais ação e por isso

acaba virando um intermediário, já que ele não estaria mais modificando a rede.

Quanto à utilização desses termos, Latour aponta que a escolha pela simplicidade e objetividade com que as palavras escolhidas aparecem, foi elaborada com o objetivo de realmente facilitar o entendimento e evitar confusões. “Preferi um vocabulário mais geral, mais banal e mesmo mais vulgar, pois assim não há risco de confundi-lo com o idioma tão prolífico dos próprios atores” (LATOURE, 2012, p. 52).

Assim, em relação à compreensão do termo “Ator-Rede” Latour (2012, p. 75) aponta a escolha da palavra “ator” justamente pelas possibilidades de significados e metáforas que estão atreladas na palavra, desde à compreensão enquanto “personagem”, deixando à vista o questionamento das incertezas que surgem: “[...] se se diz que um ator é um ator-rede, é em primeiro lugar para esclarecer que ele representa a principal fonte de incerteza quanto à origem da ação” (LATOURE, 2012, p. 76).

Dessa forma, é a partir do conhecimento do papel dos atores que intermediam as relações na rede que se pode chegar a um entendimento mais profundo, pelo menos, em relação ao que se procura, como Lima pontua.

Em resumo, a TAR nos oferece uma forma de observação e entendimento da produção do social, entendendo-o em ação, através de uma investigação dos contínuos processos de agenciamento associativo (mapa das controvérsias), identificando e compreendendo o papel dos atores (mônadas) que se associam em grupos e coletivos, tomados aqui como fenômenos sociais dinamizados (LIMA, 2020, p. 53).

Levando em consideração esses apontamentos percebe-se o quanto se pode compreender e relacionar essa teoria ao estudo da técnica do canto popular, justamente por ser um campo também em contínua transformação, e extremamente ligado a diferentes momentos, agrupamentos e associações. Ao analisar algumas obras é possível identificar movimentações e relações que podem estar interligadas entre si, e que contribuem para o desenvolvimento e construção de um caminho e uma possibilidade de interpretação.

Ao analisar a obra de um artista em uma divisão de espaço-tempo específica pode-se também encontrar possibilidades e caminhos que revelam grandes transformações ou até mesmo o estabelecimento de tradições na técnica desenvolvida. A partir do que está sendo analisado nesse pensamento ator-rede, espera-se somar caminhos, linhas, divergências e entendimentos que revelem mais desse universo da música popular brasileira, ou pelo menos do fazer musical de Milton, Gil e Djavan.

1.3. Gêneros Musicais

Como foi já dito na introdução desta pesquisa, o Brasil é um país carregado de tradições culturais, seja devido à sua grande extensão territorial, ou à sua colonização diversificada, assim se torna praticamente impossível não notar a variedade de estilos, cantores, bandas, sotaques e porque não, de gêneros musicais que estão espalhadas por este imenso território.

As peculiaridades de cada gênero parecem ser facilmente percebidas e classificadas por aqueles que realmente consomem o repertório, como Fabbri (2017, p. 5) aponta: “[...] é preciso dizer, entretanto, que um adolescente consumidor de discos hoje tem ideias mais claras sobre gêneros musicais que a maioria dos musicólogos que fizeram tal confusão acerca deles”.

Fabbri apresenta uma definição para gênero musical: “[...] um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (FABBRI, 2017, p. 2), ou seja, o entendimento de gênero musical acaba por estar ligado a uma aceitação social, correlacionada com a ideia de concordância entre visões e leituras. É válido notar que essa definição acaba se relacionando com o que Faraco apresenta ao fazer apontamentos aos desdobramentos de gêneros do discurso baseados em Bakhtin. Para ele “[...] a noção de gênero serve, portanto, como uma unidade de classificação: reunir entes diferentes com base em traços comuns” (FARACO, 2003, p. 108).

Logo, pode-se observar que ao realizar uma classificação, faz-se uso, de certa forma, de uma organização que evidencia fatores com similaridades e, igualdades, ou seja, é construída uma relação entre semelhanças e diferenças que como são lidas, portanto, são também percebidas. Assim, a apresentação das referências etimológicas feitas por Faraco (2003 p. 108), também confirmam que na essência da origem da palavra “gênero”, quando relacionada com a sua base em latim, pelo verbo, constrói uma relação com o significado do que é produzido, gerado, criado e que quando é relacionado ao latim pelo substantivo, liga-se à ideia de linhagem, povo e nação, ficando assim evidenciada a presença desse elo, que une e agrupa as possibilidades.

Faraco apresenta a noção de gêneros do discurso sobre a ótica de Bakhtin, segundo quem o dizer estaria completamente relacionado à esfera de uma atividade humana, ou seja, o que é dito pertence a um contexto no qual os participantes estão diretamente ligados e envolvidos; assim existiriam tipos de dizer diferentes de acordo com cada esfera (2003, p. 111): “Falar não é, portanto, apenas atualizar um código gramatical num vazio, mas moldar o nosso dizer às formas de um gênero no interior de uma atividade” (FARACO, 2003, p. 112).

Bakhtin conceitua gêneros do discurso como os tipos relativamente estáveis de enunciados que se elaboram no interior de cada esfera da atividade humana [...] que não são apenas agregados de propriedades sincrônicas fixas, mas comportam contínuas transformações, são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação (FARACO, 2003, p. 112).

Ou seja, o que Faraco busca explicar é que essas categorias criadas por Bakhtin não são imutáveis, e, portanto, apresentam uma certa imprecisão nessa relação temporal, mudanças acontecem porque a atividade humana está sempre em constante dinamismo e transformação, tudo sofre mutação. E, portanto, nesse processo deve-se estar aberto às remodelagens, para responder ao novo e ao moderno (FARACO, 2003, p. 112).

Faraco (2003, p.113) aponta também uma ligação e uma relação entre presente e passado dos gêneros, a possibilidade de enxergar gênero como algo vivo, como algo em constante mutação, que se modifica e cresce no surgimento de cada obra nova. Um processo pelo qual ocorre uma mistura entre o que é novo com o que seria uma referência, inspiração, base e, portanto, com tudo o que participou na memória do processo até chegar na condição atual. Esse é um ponto que pode ser relacionado com as diversas transformações que ocorrem inclusive em nomenclaturas de alguns gêneros brasileiros como por exemplo o “sertanejo universitário” que aparece como uma categoria que mistura elementos sonoros mais atuais, mesmo que inspirados na linhagem do “sertanejo”; o que prevalece é que as transformações causadas acabaram gerando a necessidade de dar uma nova classificação, um novo nome. Dessa forma, renomear indicaria uma nova condição, uma nova nomenclatura que possa explicá-la ou defini-la melhor.

Um caso semelhante de transformação e surgimento de novas tendências acabou acontecendo com o grupo que durante um tempo foi rotulado com o termo de Nova MPB⁶ (LIMA, 2020, p.19). Essa seria uma classificação que também carrega essa mistura entre o que seria mais atual com uma base de identificação ligada aos moldes da MPB. É uma referência que surge indicando uma ideia de transição, a mudança de uma MPB consagrada por décadas, que mesmo possuindo artistas atuantes nos moldes mais tradicionais do que se compreende como MPB (o que inclusive possui um amplo campo de enquadramento) ainda precisaria de um nome novo para indicar uma nova fase, o que inclusive pode estar evidenciando motivos mais comerciais, mas ainda assim dialoga com o que Bakhtin já apresentava em relação aos gêneros literários.

⁶ Utilização do termo encontrada no trabalho de Lima (2020) para cartografar as vozes estavam dialogando com a tradição da música popular Brasileira, vozes que estavam sendo analisadas pelo pesquisador e que pertenciam à mesma geração, uma utilização que segundo Lima, não buscava a designação de um gênero ou algo que esteticamente delimitasse um conjunto de obras.

Assim, mesmo os elementos arcaicos preservados num gênero não estão mortos, mas sempre vivos; isto é, os elementos arcaicos são capazes de se renovar continuamente. Um gênero vive no presente, mas sempre tem a memória do seu passado, das suas origens. O gênero é um representante da memória criativa no processo do desenvolvimento literário. Precisamente por isso, o gênero é capaz de garantir a unidade e a ininterrupta continuidade de seu desenvolvimento (BAKHTIN apud in FARACO, 2003 p. 113).

Faraco (2003) também destaca o processo de dizer como uma atividade totalmente ligada ao modo de enxergar e de se relacionar. Ele apresenta a ideia de que estamos sempre nos adequando aos diferentes gêneros de discurso que frequentamos, uma observação que reforça a ideia de que a construção individual que nos permeia, das vivências, das escutas e transformações, ocorrem no processo dessa relação social. Sobre Bakhtin enuncia:

Ele afirma, então, que adequamos sempre nosso dizer às formas típicas dos enunciados numa determinada atividade (falamos e escrevemos em gêneros; eles orientam nosso dizer) e aprendemos a dizer assimilando essas formas típicas no interior da mesma atividade (FARACO, 2003. p. 117).

Talvez essa relação entre o que se ouve, o que se diz e o que se repassa, esteja também conectada com a questão de identificação que acontece entre artistas, intérpretes e público, já que a compreensão de gênero está sempre associada a um conjunto de regras aceitas socialmente, como já citamos.

Sobre essa relação com as regras, Fabbri (2017, p. 8) aponta a existência de regras sociais e ideológicas, regras de comportamento e até mesmo regras econômicas e jurídicas, que podem agrupar conjuntos específicos de participantes nas classificações de gêneros musicais, bem como a existência de regras formais e técnicas que também podem ajudar nessa busca pelas categorizações.

As reflexões feitas acerca da ideologia de um gênero e da hierarquia formada por ela certamente podem ser aplicadas às regras formais e técnicas. Em grande parte da literatura musicológica que abordou o problema dos gêneros, desde positivistas até exemplos bem recentes, as regras técnicas e formais parecem ser as únicas levadas em consideração, ao ponto de gênero, estilo e forma se tornarem sinônimos (FABBRI, 2017, p. 5).

Em relação a essa junção de fatores pode-se observar algumas aplicações que servem de exemplo, como o desenvolvimento da MPB enquanto instituição cultural, que mesmo possuindo um vasto campo de enquadramento em relação ao estilo, ainda pode ser dividida em recortes de categorias que possuem diversas semelhanças. Um exemplo pode ser obtido ao levar em

consideração o que Napolitano (2010) havia separado entre música dos “anos de chumbo” e música dos “anos de abertura”, uma separação histórica que acaba permitindo o encontro de semelhanças em obras, justamente por serem resultado de um mesmo período historicamente conturbado, como foi o da ditadura.

Outro ponto que vai ao encontro ao que Faraco apresenta nessa relação com a mutação e com o surgimento de novos gêneros e as constantes transformações que ainda acontecem justamente por ser algo vivo, está no próprio surgimento da MPB. Rodrigues (2019, p. 8) aponta que um dos fatores que contribuiu com o surgimento da MPB teria sido a reelaboração da Bossa Nova, assim, a relação com outros fatores e a passagem pela era dos festivais, teria então consolidado e popularizado a MPB nas emissoras televisivas, até o decreto do AI-5.

Rodrigues (2019, p.8) também ressalta que são muitas as vertentes musicais que fizeram parte do que hoje é considerado resistência cultural e MPB. Além disso, pontua que não se deve ignorar as disputas internas que surgiram dentro do âmbito musical desse período, pois foram essas diversas características que criaram, compuseram e ampliaram o próprio conceito de MPB.

Logo, podemos entender que a MPB dos anos de 1970 não refletia apenas a busca dos compositores, ou os sentimentos de parte de uma população sobre o que seria essa sonoridade brasileira, mas sim uma instituição que também estivesse alinhada ao fio condutor da história do que era estar no Brasil em seus diversos momentos, fossem em períodos mais cruéis como os "anos de chumbo" ou em períodos aparentemente mais esperançosos como os "anos da abertura política" (NAPOLITANO, 2010).

Valente (2014) aponta que os caminhos que foram percorridos pela canção brasileira revelam as transformações pelas quais a música popular tem passado. Ela ressalta que os temas que predominavam nas canções, até meados da década de 1960, eram os que tratavam do amor romântico (consumado, idealizado ou desiludido), algo que pode ser assemelhado com o que temos nos dias atuais.

O autor também pontua que a partir do golpe militar de 1964, com o acirramento dos conflitos a “[...] ala da canção brasileira denominada MPB assumiu com mais intensidade propostas engajadas e libertárias e tornou-se estandarte de resistência e transgressão” (VALENTE, 2014, p. 262). Assim, descreve que atualmente alguns setores da mídia passaram a rotular de Nova MPB, os artistas que abordam em algumas de suas produções textuais, o que poderia ser considerado como “inquietações pessoais e abstrações existenciais” (VALENTE, 2014, p. 262).

Mesmo antes das canções de protesto e do movimento tropicalista, alguns nomes ligados à Bossa Nova já esboçavam estéticas e temas diferentes da abordagem recorrente que exaltava ‘o amor, o sorriso e a flor’ em sonoridades dissonantes e sofisticadas. Com a fundação do Centro Popular de Cultura, o CPC, em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes, eclodiu um movimento de politização e militância esquerdista dos compositores refletido em letras de canções focadas mais em problemas sociais do que em questões individuais. O amor romântico e a paisagem ensolarada dariam lugar a reflexões acerca da realidade sociopolítica e cultural do país (VALENTE, 2014, p. 263).

Valente (2014) ainda descreve que foi nesse período da década de 1960, que a música popular brasileira teria passado a ser representada pela sigla MPB, passando a representar de certa forma uma ala de criações musicais tidas como mais elaboradas, engajadas, urbanizadas e midiaticizadas.

A MPB solidificou-se então como a mais representativa entre os gêneros da canção brasileira, distinguindo-se do samba ‘de raiz’, do rock, do pop, do folclórico e do regional, mas, ao contrário destes, sem elementos estéticos que lhe dessem uma ‘cara’ específica. Esteve mais relacionada, por assim dizer, a ideologias e interesses da indústria fonográfica do que propriamente a características lítero-musicais (VALENTE, 2014, p. 264).

A partir dessas observações expostas, é interessante notar como as transformações que ocorreram ao longo do século continuam a gerar mudanças e ressignificações como o que Valente (2014) aponta ao trazer explicações sobre o surgimento do que a mídia denominou como “Nova MPB”⁷. Uma classificação que busca de certa maneira, por meio de mesclagens com sonoridades mais contemporâneas, perpetuar alguns conceitos dessa MPB já consagrada e estabelecida.

Sobre esses apontamentos, observa-se também que alguns artistas que são considerados da polêmica “Nova MPB” vêm sendo apadrinhados pelos já consagrados da MPB como é o caso de Tiago Iorc⁸ que gravou “Mais bonito não há”⁹ (2017) com Milton Nascimento, do duo Beraderos¹⁰ que gravou “Caminhar”¹¹ (2020) com Milton Nascimento também, da banda Gilsons¹² composta por membros da família de Gilberto Gil.

⁷ Como exemplo da utilização do termo pode-se observar a matéria publicada em <https://novabrasilfm.com.br/especiais/mpb/nova-mpb-quem-sao-os-talentos-dessa-geracao/> Acesso em 18 de maio de 2023

⁸ Tiago Iorczeski é cantor, compositor, instrumentista e produtor musical. Natural de Brasília nascido no ano de 1985. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/tiago-iorc/> Acesso em: 18 de maio de 2023.

⁹ A gravação desta música está disponível no *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3TjdjYx5sBXRdvtJkzJXX?si=2cf2fb786ad54d34> Acesso em 18 de maio de 2023.

¹⁰ Duo de músicos formado pelo baiano Danilo Mesquita e pelo gaúcho Ravel Andrade. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/digital/beraderos-beraderos> Acesso em 18 de maio de 2023.

¹¹ A gravação desta música está disponível no *Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7uA5TUAH0ezPHevEef00Kw?si=f8c76289e82141ec> Acesso em 18 de maio de 2023.

¹² Grupo formado em 2018 por José, João e Francisco Gil, respectivamente filho e netos de Gilberto Gil. Disponível em: <https://gilsons.com.br/> Acesso em 18 de maio de 2023.

Outro fator interessante que pode ser notado é a ligação que alguns artistas da nova geração fazem, ao gravar releituras das obras de artistas já consagrados, como foi o caso da banda Melim¹³ que lançou em 2021 o álbum *Deixa vir do coração*¹⁴ com músicas de Djavan.

1.4. MPB e algumas implicações históricas relacionadas às canções

Ao apresentar um panorama desde o surgimento da MPB como resultado da reelaboração da Bossa Nova, com a passagem pela era dos festivais que o teriam consolidado e popularizado nas emissoras televisivas, até o decreto do AI-5, Rodrigues (2020) aponta que, apesar da MPB ter sido considerada como um movimento de frente única e de resistência cultural à ditadura militar desde o seu surgimento, em 1966, não se deve ignorar o fato de que existiam diversas ideologias de oposição.

Foram muitas as vertentes musicais que compuseram o que hoje é considerado resistência cultural e MPB e elas devem ser evidenciadas com suas respectivas características diversas sem que acabem generalizadas dentro de um amplo conceito que desconsidera as disputas internas que ocorreram no âmbito musical desse período e que foram imprescindíveis para a ampliação do conceito de MPB que se tem após décadas de sua criação (RODRIGUES, 2020, p. 8).

Napolitano (2010, p. 389) aponta que “[...] consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos ‘anos de chumbo’ quanto dos anos da abertura”. Essa associação entre a música e os conflitos da ditadura acaba sendo observada na análise do trabalho de artistas, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, entre outros. É, portanto, a partir dessa análise em relação à MPB que Napolitano fez um levantamento sobre o que estava acontecendo e impulsionando a cena musical da década de 1970.

¹³Trio de irmãos formado em 2015 por Diogo, Rodrigo e Gabriela Melim. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/melim/> Acesso em 18 de maio de 2023.

¹⁴Álbum gravado pelos irmãos Melim em 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4IIVpTe4eaaIvMBmyMCT9y?si=RI11j5-sSYuh4S2EGChKdQ> Acesso em 18 de maio de 2023.

A partir dessas análises, Napolitano (2010, p. 391) explica que a canção popular dos anos de 1970 poderia ser dividida em dois períodos. O primeiro momento seria compreendido como a “canção dos anos de chumbo”, referente ao período de 1969 e 1974, por ser uma fase política marcada pelo medo, e pela violência gerada nos primeiros anos da ditadura. Já o segundo momento seria compreendido como o período da “canção da abertura”, referente aos anos de 1975 e 1982, uma fase marcada pela ansiedade e pelo desejo pulsante de uma nova era de liberdade, uma liberdade que ainda não havia sido concretizada. Esse momento corresponderia, portanto, num entrelugar histórico, um período marcado como transição, no qual estaria expressa a manifestação da esperança da chegada da liberdade.

É importante destacar que essa relação da música com as questões do cotidiano não seria algo propriamente novo nos anos de 1970. Napolitano (2010, p. 391) explica que antes mesmo da MPB surgir nos 1960, a canção já havia se consolidado na vida cultural cotidiana dos brasileiros e já abordava os temas que tratavam de questões sociais e políticas.

Assim, podemos observar por meio dos apontamentos de Napolitano (2010), que já havia sido estabelecida uma certa tradição do que ele chamou de “rede de recados” na canção. O que acabou sendo intensificado com as pressões causadas pela ditadura. Assim, ele descreve que as estratégias para realização dessa “rede de recados” aconteciam de forma diferenciada nos anos de chumbo e no período de abertura.

Na canção dos anos de chumbo, a expressão que predominou foi a de uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que se traduzia na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário [...] (NAPOLITANO, 2010, p. 392).

Interessante notar, a partir dos apontamentos de Napolitano (2010), como a tradição da canção em refletir questões da vida cotidiana, já estava presente até mesmo nas obras de Gilberto Gil e Milton Nascimento. Como exemplo, podemos ver que na canção “Louvação” (1967) dos compositores Gilberto Gil e Torquato Neto, já era dito "Louvo a vida merecida, de quem morre pra viver, louvo a luta repetida, da vida pra não morrer", ou também como Milton Nascimento no álbum *Travessia* (1967), que já trazia em algumas canções o tema do trabalho como em "Morro velho" e em "Canção do sal".

No Brasil, antes mesmo de a MPB surgir nos anos 1960, a canção já tinha consolidado seu lugar no mercado de bens culturais e na vida cultural cotidiana dos brasileiros. As

questões sociais e políticas sempre estiveram presentes na pauta de temas abordados pela canção (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Ainda de acordo com Napolitano (2010, p. 392) nas canções dos "anos de chumbo" estariam presentes as músicas marcadas pelo medo, pela angústia provocada na repressão política, um período marcado pela forte censura, que possuía a opressão como ferramenta e que teria levado diversos artistas ao exílio. Uma das músicas que pode ser considerada como um símbolo desse momento é “Cálice” (1973), composição de Chico Buarque e Gilberto Gil, que foi gravada com a participação de Milton Nascimento (1978). Essa canção mistura os significados da palavra Cálice, como aponta Diniz (2018, p. 162), em uma integração tanto do sentido bíblico, usado como um símbolo de peso e da dor que estaria sendo carregada, no trecho “Afasta de mim esse cálice, pai”, como também, ao ser relacionada com o sentido de ser calado, que na canção seria um pedido pelo fim da censura à manifestação da fala. Em outros versos da canção encontramos também a expressão da dor causada pela repressão: "Como é difícil acordar calado, se na calada da noite eu me dano, quero lançar um grito desumano, que é uma maneira de ser escutado” (Cálice, 1973).

Segundo Diniz (2018), uma apresentação importante da canção, teria acontecido em São Paulo, com a participação de Gilberto Gil e Chico Buarque no Centro de Convenções do Parque Anhembi, um evento promovido pela Phonogram para apresentar seus artistas.

Na noite do dia 11, Gil e Chico Buarque tentaram interpretar a recém-criada *Cálice*. Cientes da censura prévia à canção, os dois entoaram improvisos e palavras *nonsense* sobre a melodia. Frisaram, contudo, fragmentos do simbólico refrão: “Pai, afasta de mim esse *Cálice*.../ de vinho tinto de sangue”. Em determinado momento, o som do microfone de Chico foi cortado, forçando-o a fazer exatamente o que a letra, dentre outros aspectos, criticava: calar-se (DINIZ, 2018, p. 162).

Um outro marco significativo que pode ser considerado símbolo desse período foi a apresentação de Gilberto Gil na Poli/USP, na qual o artista trouxe em seu repertório diversas canções que, assim como “Cálice”, traziam reflexões acerca do conturbado momento vivido. Uma tensão e apreensão impulsionada pelo medo e pelas perseguições constantes que aconteciam, como por exemplo, o sequestro e assassinato do discente Alexandre Vannuchi Leme, provocado pela Operação Bandeirantes (OBAN) que, segundo Diniz (2018, p. 161), teria sido “[...]criada em São Paulo em 1969, com o objetivo de centralizar as forças de repressão e aniquilar a luta armada”. Esses eventos na universidade certamente foram marcantes para o

período dos "anos de chumbo", não somente com essa apresentação de Gilberto Gil, mas por todos os artistas que por ali passaram.

A presença marcante de Gilberto Gil na universidade, ele que bem sabia de sua importância como formador de opinião, renderia reflexões e desdobramentos políticos. Tendência estudantil criada em 1975, a Refazenda tomou emprestado o título da canção, também de 1975, *Refazenda*, na qual Gil tematizava a reconstrução do indivíduo e da sociedade, tendo como inspiração as experiências das comunidades alternativas (DINIZ, 2018, p. 169).

Outro artista que trazia em seu repertório a temática de questões cotidianas foi Milton Nascimento, que segundo Napolitano (2010, p. 392), teria o lirismo e a subjetividade articulados ao engajamento, "[...] manifestando-se na forma do encontro interpessoal e numa afirmação humanista e afetiva". Isso acontece em diversas músicas do artista, por exemplo, em "Canção do sal" (1967), como no trecho: "Filho vir da escola, problema maior, estudar, que é pra não ter meu trabalho e vida de gente levar", ou quando gravou com Chico Buarque a canção "Cálice" em 1978.

Sobre a canção de abertura, Napolitano (2010) aponta que os temas poéticos abordaram duas tendências: "[...] uma que anunciava novas perspectivas de liberdade e de reconquista da liberdade plena de expressão, e outra que refletia sobre a experiência dos "anos de chumbo" recentes (NAPOLITANO, 2010, p. 394).

Sobre a primeira vertente podemos observar os seguintes apontamentos descritos por Napolitano (2010):

Era comum a recorrência de letras que expressavam a iminência de um movimento incontrollável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo. Musicalmente falando, não havia propriamente uma identidade dessas canções, a não ser pela busca de expressões melódico-harmônicas e timbrísticas que traduzissem, de forma festiva ou plangente, as imagens de esperança e dignidade popular. O samba de partido, de enredo, o samba-choro, o frevo, gêneros de andamento rápido e marcado, voltavam a ser utilizado (sic) para expressar a linguagem e a sociabilidade da festa. O samba-canção e a toada predominavam quanto (sic) o tema era "o amor", mote que muitas vezes serviu de metáfora do reencontro do indivíduo com a liberdade. De João Bosco/Aldir Blanc: "Samba plataforma", "O mestre-sala dos mares", "O bêbado e a equilibrista"; de Chico Buarque: "O que será", "Meu caro amigo", "O cio da terra" (composta em parceria com Milton Nascimento); de Gonzaguinha: "Não dá mais pra segurar (Explode coração)"; de Paulo César Pinheiro e Mário Duarte: "O canto das três raças"; de Milton Nascimento e seus parceiros: "Maria Maria", "Coração civil"; de Vitor Martins e Ivan Lins: "Abre alas", "A bandeira do Divino" (NAPOLITANO, 2010, p. 394).

Seguindo essa mesma vertente de anúncio de novas perspectivas de liberdade e de reconquista da liberdade plena de expressão, Napolitano (2010) aponta que no ano de 1979 surgiram canções que procuravam demarcar um novo tempo histórico, limiar entre o trauma e a esperança e cita como exemplo as canções “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins), “Sol de primavera” (Beto Guedes), “O bêbado e a equilibrista” (Bosco/Blanc) e “Tô voltando” (Pinheiro/Tapajós).

Sobre a segunda vertente descrita por Napolitano (2010) que refletia sobre a experiência dos “anos de chumbo”, ele descreve:

O clima poético-musical dessas canções era mais sombrio, nas quais predominavam melancolia e tensão, contrapostas por um movimento de superação dos traumas coletivos gerados pelo “círculo do medo” imposto aos setores mais críticos da sociedade na era do AI-5. Algumas canções são paradigmáticas dessa linhagem: “Nos dias de hoje” (Ivan Lins e Vitor Martins), “Aos nossos filhos” (Lins/Martins), “Velha roupa colorida” (Belchior), “Angélica” e “Pedaço de mim” (Chico Buarque), “Gênesis” e “Tiro de misericórdia” (Bosco/Blanc), “Cruzada” (Tavinho Moura/Márcio Borges), “Não chore mais” (Gil, a partir da canção original de Bob Marley). Nessas canções, a experiência do tempo histórico era configurada como um tempo-limite entre o passado da repressão e o presente da pulsão (NAPOLITANO, 2010, p. 395).

O autor ainda sugere a possibilidade de demarcação de uma terceira vertente, que estaria presente em obras de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e descreve sobre as canções.

Nelas, os compositores sintetizavam os dilemas, as contradições e, por que não, as novas possibilidades e perspectivas culturais geradas pelas contradições da modernização brasileira. Predominava a perspectiva subjetiva na qual a nova cultura corporal e comportamental pós-1968 dava o tom. Esse tipo de subjetivismo poético, mais voltado para o debate comportamental ancorado em procedimentos de colagem alegórica, diferenciava os dois baianos das canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, nas quais a nova cultura jovem era reciclada sob o signo do intimismo e do lirismo. O sentido político da obra de Gil e Caetano nos anos 1970 pauta-se mais por esse conjunto de questões do que por uma filiação à canção engajada clássica. Os exemplos desse tipo de abordagem da modernidade brasileira são inúmeros: “Pipoca moderna”, “Tigresa”, “Qualquer coisa”, “Refavela”, “Jeca Total”, “Maracatu atômico”, “Super-Homem”, “Realce”, “Sampa”, “Terra”, “Um índio”, “Trilhos urbanos”, entre outras. Nessas canções, a adesão crítica aos pulsos e timbres da pop music, o exercício de ruptura na linguagem poética e as performances ousadas e inovadoras como posturas corporais de palco fundiam-se no exercício de uma canção que não queria apenas expressar o limiar de um novo tempo, mas afirmá-lo como experiência totalizante do “aqui e agora” (NAPOLITANO, 2010, p. 396).

É interessante notar que, com essa abordagem, vemos Gilberto Gil e Caetano Veloso abrindo uma outra via de atuação, mostrando que apesar de todas as questões envolvidas no

período turbulento da ditadura, ainda era possível pensar e fazer arte que não fosse somente relacionada à canção de protesto.

Com esses apontamentos podemos também compreender a década de 1970 como um período extremamente rico em termos artísticos. E relembando o que nos disse Latour (2012), observar que as redes de relações entre os artistas e as questões cotidianas em foco naquele momento foram capazes de eternizar por meio da arte momentos sensíveis de dor e aprendizado, como pode ser visto na canção "Aos nossos filhos" (1978) de Ivan Lins.

O final da década 1970 teria, portanto, consolidado a carreira de uma série de artistas da MPB, que continuaram a fazer sucesso durante as décadas seguintes, muitos deles que continuam atuando, gravando e lançando músicas até os dias atuais, como por exemplo, dois dos artistas que estão sendo pesquisados: Milton Nascimento e Gilberto Gil.

A partir dessas observações, podemos destacar outros imbricamentos na vertente da MPB¹⁵. Hauers (2017, p.172) aponta que, no fim dos anos de 1970, a MPB teria se diversificado ainda mais em sua difusão, principalmente pela divisão de espaço com outras vertentes como o rock nacional,¹⁶ surgido em 1980, e também teria sofrido influência da estética pop-romântica, que se instala com a entrada incisiva da música pop internacional, gerando inclusive o novo nicho do pop nacional.

Dessa forma, é importante ressaltar que a interação da canção midiaticizada com outros gêneros e subgêneros, sempre existiu desde o início do século XX, nesse caso, ela se diferencia pelo adensamento de novas sonoridades, como por exemplo as que resultaram da evolução das técnicas de gravação, da assimilação da música eletrônica na produção musical e da diversificação da temática romântica. Esses entre outros fatores continuaram trazendo uma renovação estética para a música feita no Brasil, e que conseqüentemente influenciaram também no desenvolvimento da sonoridade da MPB, a qual segundo Hauers:

[...] saiu de certa centralidade de difusão da qual gozou nos 1960 e 1970, não só passando a dividir o espaço com as vertentes citadas, subgêneros comerciais e canções internacionais que surgiram reiteradamente, mas também, agora em minha concepção, ao ampliar as suas próprias fronteiras estéticas e departamentais, quando eventualmente e depois até sistematicamente passa a agregar novos procedimentos musicais e/ou extramusicais. Dentre esses elementos observados nessa pesquisa destaco: o

¹⁵ Sobre essa proposta de triagens e misturas pode ser destacada a ótica apresentada no livro "O Século da Canção" (2004) por Luiz Tatit que tenta esclarecer o que teria acontecido na história da canção popular ao longo do século XX. Não seguimos essa lógica de aplicação nesta pesquisa, mas deixamos a sugestão de leitura.

¹⁶ Vertente relacionada a artistas que cresceram ainda mais nesse período como por exemplo: Legião Urbana, Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho, Cazuza entre outros. Para mais informações sobre o tema pode ser consultado o livro "Brock: o rock brasileiro dos anos 80" de Arthur Dapieve.

(neo)romantismo do álbum, os procedimentos e ampliação de tecnologias de estúdio, a difusão do produto sonoro (simbiose suporte e execução em rádio), o hibridismo da técnica expandida dessa vocalidade popular, e ainda, a obtenção de um produto sonoro com elementos que vão além da representação da performance ao vivo (campo híbrido tanto ao campo “ao vivo” quanto ao “estúdio áudio-arte”) (HAUERS, 2017, p. 173).

Assim, Hauers (2017) explica que a sigla MPB passaria a ter um adensamento de diversidade na recepção musical de uma maneira geral. É nesse processo de diversificação que Djavan, mesmo sendo um cantautor de caráter mais romântico, acaba se vinculando definitivamente aos artistas deste catálogo, não só por conta de trajetória e das transformações no cenário musical, mas também pelas parcerias feitas, pelas reinterpretações e também pelo caráter das *performances* ao vivo.

Um outro fator que teria contribuído para essa diversificação da MPB, segundo Hauers (2017), teria sido a própria transformação das temáticas abordadas que foram, de certa forma, redirecionadas com a perspectiva de abertura política dos anos de 1980. Para o autor, esse período foi marcado pela intensificação do diálogo musical que, somado à saturação e extinção dos festivais nos anos de 1980, teria gerado uma nova demanda de conteúdo:

As práticas culturais requisitariam paralelamente outros temas, aparentemente mais suaves e não caracterizadamente conteudistas e políticos em termos das letras cancionais, o que ocorre no álbum Luz acompanhando alguns novos padrões sonoros, com resultados mais sólidos e compatíveis pela vinculação romântica híbrida em letra e música. Djavan, como observei, chegou mesmo a ter uma música censurada no regime militar ao abordar o tema do negro brasileiro, porém esse não era um viés compositivo aparente de seus primeiros álbuns e canções aqui abordados(as). Nem mesmo o contexto social exigia o aporte desse tipo de conteúdo ao cantautor alagoano, com predomínio de lançamentos iniciais (sic) de canções temáticas (sambas e baiões) com letras todas de caráter romântico (as já citadas “Flor de Liz”, “Fato consumado” e “Alegre Menina”) num hibridismo desse caráter já primário em sua obra, como pude observar em análise [...] (HAUERS, 2017, p. 174 - 175).

Hauers (2017) ainda descreve o conceito de força centrífuga da MPB exordial, padrão ao qual Djavan não teria fugido, justamente por ainda se encaixar nessa categoria de cantautores vinculados à MPB que ao se consagrarem como artistas de catálogo, teriam mantido o ofício entre canto e composição com boa fluidez pelos diversos gêneros cancionais.

Djavan ainda seria indexical a esse padrão citado, ou seja, capaz de produzir um disco inteiramente autoral, interpretá-lo, apresentar boa fluidez por campos interpretativos, campos compositivos, referenciar-se acerca dos gêneros cancionais hibridizados, e ser ainda (re)interpretado e fazer parcerias, citações aos diversos artistas da MPB de maneira a vincular-se à sigla em seu caráter tido como mais original e em sua casta mais valorizada artisticamente, os(as) artistas de catálogo. Tudo isso ocorre, mesmo sendo ele claramente influenciado pela pop music, pelo jazz contemporâneo, pela música africana,

e tendo uma veia estética prioritariamente romântica. A hibridação, para esse caso e em nossa canção, se deu balizada por capacitação técnica vocal em procedimentos diversos e assimilação personalista das práticas compositivas e interpretativas, galgando assim padrão homeostático revelado em performance e gravação. Isso é observável no álbum e na carreira do cantautor, e seria em suma a expertise e capacitação técnica reiterada na inserção de elementos discretos que, estrangeiros ou nacionais, ele mesmo já vinha depurando ao longo de anos de formação musical de cunho informal [...] (HAUERS, 2017, p. 177).

Assim, a inserção de Djavan enquanto artista da MPB seria justificada por todos esses fatores citados e discutidos por Hauers (2017), além do seu alinhamento com a tradição da canção popular. Porém, é importante destacar que, a partir da década de 1980, a sigla teria se diversificado mais ainda com a inserção de vários outros artistas e gêneros, principalmente por intermédio da indústria cultural. Dessa forma, a sigla passou a incorporar também apropriações, remodelações, recategorizações, entre outras incursões que nela foram atribuídas.

O conceito de MPB ao ser cooptado industrialmente passa cada vez mais a habitar novos locais identitários e até a amalgamar certo desprezo contemporâneo na vinculação de determinados artistas e banalização do termo. Porém, observa-se que o ofício de cantautoria migrou para a marginalidade de difusão contemporânea com novos indicativos de atividade até mesmo participatória, a exemplo das performances em voz e violão que marcaram Bossa Nova e festivais. Na sociedade contemporânea a utilização de termos e siglas será sempre mais permissiva a quem detém grande parte da difusão massiva, enquanto que, por outro lado, ofícios e atividades sócio-musicais permitem uma demarcação identitária não necessariamente massificada, mas passível de sistematização através de atividades e hábitos comuns, tornando-se eixos identitários contudo já visivelmente fora de um campo midiático mais central (HAUERS, 2017, p. 179).

Com esses apontamentos apresentados temos um pequeno recorte de como esses três cantatores estariam inseridos dentro da MPB, entendendo as singularidades, diferenças temporais e estilísticas enquanto compositores e intérpretes, mas sobretudo também compreendendo as particularidades que promoveram as suas inserções e permanência na mesma.

Dessa forma, a sigla MPB pode ser vista como muito mais do que um gênero, e sim uma instituição cultural, ela passa a ser um termo guarda-chuva que é capaz de cobrir e colocar dentro, elementos completamente diferentes em sua forma musical, mas que aglutinam questões relacionadas a eventos, parcerias, discursos ideológicos e políticos. Um termo que une diferentes intérpretes que cantam e fazem protestos, por vezes disfarçados, por vezes escancarados, e que ao mesmo tempo pode englobar aqueles que cantam a poesia, o amor e a dor na vida e nas suas relações amorosas.

Muitas são as discussões que colocam em questão a consideração da MPB como gênero, mas tendo observado os pontos descritos por Faraco (2003) e Fabbri (2017), e considerando que

as semelhanças encontradas dentro da instituição da MPB acabam se dando principalmente por elementos extramusicais, passamos a considerar a MPB como uma instituição cultural. Assim, observando também as descrições sobre gênero musical e os apontamentos da teoria ator-rede de Latour (2012) que foram apresentadas anteriormente, seria possível entender a MPB como um actante que ao longo do tempo foi se categorizando e se transformando, passando a adotar a inserção de novos elementos.

É importante destacar que não nos aprofundamos ainda mais nesses pontos levantados porque reconhecemos que não foi o objetivo desta pesquisa traçar uma linha panorâmica detalhada de toda a carreira dos artistas, esse foi apenas um recorte feito para apresentar e entender a inserção dos mesmos no período estabelecido como relevante, tendo como foco, portanto, ser um material de apoio e de contextualização para auxiliar na compreensão das canções escolhidas para análise.

2. CANTO POPULAR - TÉCNICA E GESTOS

2.1. Sobre o Canto Popular

Como foi mencionado anteriormente, a música popular brasileira urbana, atualmente, é composta por uma vasta quantidade de cantores, artistas e gêneros com características estilísticas diversas, porém mesmo com a existência de toda essa diversidade podemos reconhecer e diferenciar com certa facilidade um cantor de sertanejo de um cantor de axé music, ou um cantor de igreja evangélica, da bossa nova, entre tantas outras possibilidades (PICCOLO, 2006).

Muitos são os fatores que podem facilitar esse reconhecimento. Piccolo (2006) destaca que numa execução vocal podemos analisar fatores como, andamento, arranjo, formação instrumental, interferência do intérprete, que pode realizar a sua execução com uma série de variações interpretativas que podem ser executadas a exemplo de: “[...] portamentos, *apoggiaturas* e vibratos, entre outros, recursos vocais com dinâmicas das respirações e ainda a maneira peculiar de utilização do aparato vocal” (PICCOLO, 2006, p. 1).

Assim, observando a listagem de possibilidades que podem estar presentes nessa *performance* interpretativa (PICCOLO, 2006) podemos considerar que comparar e delimitar as características de emissão de todos os diferentes intérpretes da música popular brasileira urbana, provavelmente seria algo complexo e difícil de ser realizado, principalmente pela extensa lista de artistas e também por toda a diversidade interpretativa que cada repertório demanda.

Vale destacar que quando falamos de canto popular brasileiro estamos nos referindo ao que Sandroni (2017 p. 17) aponta como uma “[...] prática daquele cantor que tem sido o principal transmissor e divulgador do repertório cantado da chamada música popular brasileira urbana, aquela música urbana registrada e divulgada pela indústria cultural a partir principalmente dos anos 1920”, e o que Piccolo destaca como “[...] canto popular brasileiro urbano, veiculado pelas rádios desde o seu surgimento principalmente no eixo Rio-São Paulo[...]” (PICCOLO. 2006 p. 2).

É interessante notar que a partir dessa definição pode-se perceber que essa prática estaria completando agora, na atual década, um ciclo de 100 anos, o que pode inclusive ressaltar a complexidade de transformações que ocorreram em todo esse período.

Cada intérprete traz em seu repertório referências e ajustes vocais sempre procurando valorizar as suas especialidades, assim, Piccolo (2006) explica que pela prática de aprendizagem

do canto popular ter surgido muito em função da audição e de atividades de memorização, imitação e prática, entre outros fatores, os conhecimentos estilísticos acabam sendo desenvolvidos por meio de esforços individuais. O que pode inclusive ajudar a entender a grande variedade encontrada no campo do canto popular brasileiro urbano.

Provavelmente não existe um caminho único ou uma técnica geral que combine todos os fatores presentes no canto popular. Assim, Piccolo (2006, p. 38) destaca que a imitação, o treinamento e a prática seriam caminhos de utilização de referências culturais e musicais por meio dos quais “[...] buscamos as sonoridades que nos agradam e que tentamos adaptar e reproduzir. Ou seja, tentamos imitar aquilo ou aquele que achamos bom”.

Portanto, o estudo e o desenvolvimento da técnica de canto de cada indivíduo seria construído de acordo com as características que cada indivíduo traz consigo na sua memória para ser trabalhado, permeado com as características do estilo ou gênero que se pretende dominar. Sendo assim, Piccolo ainda descreve que “[...] os cantores ensinam como aprendem e, de acordo com suas referências estéticas e o seu gosto pessoal, criam seu próprio método de ensino” (Piccolo, 2006, p. 46).

Dessa forma, torna-se importante ter um entendimento sobre a técnica de canto popular como um mundo de possibilidades. Como abordar o repertório de mais de 50 anos da MPB, ou de todo repertório do samba, da bossa nova, do forró, funk, rock, e da música pop, por exemplo? Assim, podemos observar a necessidade do desenvolvimento de sistematizações do ensino do canto popular que respeitem a forma de pensar-agir, da teoria-na-prática, que englobe toda a diversidade cultural que norteia a canção popular, principalmente tendo em vista que ela traz consigo conhecimentos, heranças e misturas também vindas do universo afro e indígena, com saberes e razões que se processam por meios de outros caminhos epistemológicos.

A necessidade de um maior tempo de estudo para a formação do cantor, a importância da formação do professor, a demanda pelo ensino, o mercado de música popular no Brasil e no mundo, a crescente profissionalização de todos os envolvidos, a curiosidade dos nossos profissionais - apesar de todas as adversidades -, a necessidade de um maior aprofundamento em todas as questões relativas à técnica, estilo, ensino-aprendizagem, tudo isto, ao nosso ver, aponta para a sistematização do ensino do canto popular e seu ingresso na Universidade (PICCOLO, 2006, p.51).

Piccolo (2005, p. 412) traz uma discussão com uma série de elementos construídos como um inventário, que se baseia na estética do canto popular brasileiro, desejando assim estabelecer fatores que ajudariam na propagação de uma técnica de canto voltada para o repertório popular.

Em sua pesquisa, a autora argumenta como a formação do ensino do canto popular no Brasil foi construída de uma forma intuitiva, informal e geralmente por meio da imitação¹⁷, e que apesar de desde a década de 1980 a busca pelo ensino de canto ter crescido, ainda não teríamos muitos especialistas na área de canto popular (2005, p. 409). Assim, constatou, por meio de entrevistas, que uma boa parte desse ensino do canto popular teria sido construído levando em consideração as especificidades de execução das sonoridades de cada obra, já que uma boa parte do ensino era praticado por professores com formação lírica, os quais intuitivamente passavam a adaptar seus conhecimentos para atender as demandas da técnica do canto popular.

Há um consenso entre os professores de que, como o aparato vocal é um só, a técnica para o seu aprendizado independe do gênero musical. Acreditamos, porém, que o canto popular brasileiro possui características bem diversas do canto lírico e até de outros cantos populares como o canto gospel ou o sertanejo, por exemplo, e, portanto, deve ser trabalhado de maneira específica para a reprodução de sua sonoridade. Existe uma técnica para a sua execução, que não pode ser desprezada (PICCOLO, 2005, p.410).

Assim como Piccolo, Sandroni (2017) aponta que a pesquisa em canto popular brasileiro ainda estaria em desenvolvimento nas universidades. Sobre essa informação é interessante notar que existe uma diferença de mais de 10 anos entre as duas pesquisas. Sandroni (2017 p. 16) descreve que foi a partir de 1970 que surgiram os professores de aulas de canto particular e que apenas no final dos anos de 1980 que o ensino de canto popular teria começado a ser lecionado na universidade pública.

Ao final da investigação, percebemos, à luz da teoria dos campos de Bourdieu, que a área de ensino do canto popular no país está em desenvolvimento e que podemos considerá-la como um subcampo emergente. Nossa investigação demonstrou também que os agentes deste subcampo emergente estão lutando pela legitimação e pela estabilidade econômica de sua profissão nas diversas instâncias onde atuam (SANDRONI, 2017, p. 209).

Piccolo (2005) aponta que, naquele período em que sua pesquisa foi realizada, apesar de ainda não ter uma tradição consolidada sobre o ensino do canto popular, já existia um movimento propondo uma nova abordagem baseada na estética da música popular brasileira. A autora apresenta, assim, alguns recursos técnicos musicais que seriam similares ao estudo do canto num contexto geral como o trabalho da postura, apoio, ressonância, percepção, articulação, projeção, sustentação, dinâmica entre outros, mas a grande diferença estaria na valorização da

¹⁷ Importante destacar que nesse caso, a imitação não seria algo negativo, mas sim um elemento extremamente rico para a manutenção de uma forma de saber.

singularidade com a soma das características do gênero ou estilo musical escolhido. “Como dissemos antes, a argumentação de se buscar um estilo pessoal de interpretação não justifica que se abra mão das características de um gênero ou estilo musical” (PICCOLO, 2005, p. 410).

Para abordar os trabalhos relacionados à técnica vocal, Piccolo (2005) descreve pesquisas, que na época do lançamento do artigo eram trabalhos ainda em desenvolvimento, mas que agora já estão finalizados, como pode ser visto na tese de Machado (2012) na qual foi feita uma análise semiótica de algumas canções, analisando o gesto interpretativo vocal.

Em sua pesquisa, Piccolo (2006) apresenta um levantamento dos tipos de emissões e recursos interpretativos utilizados por intérpretes da MPB, que seriam característicos do canto popular brasileiro urbano. Assim, ela faz uma análise dos gestos vocais de algumas obras interpretadas por Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso. Na primeira etapa a análise foi feita por meio da audição e na segunda pela manipulação de gravações utilizando programas como o Cool Edit (Syntrillium Co.) e o Praat. (PICCOLO, 2005, p. 413).

Procuraremos descrever as características de uma prática que já possui uma “técnica intuitiva” a fim de que se possa produzir uma “técnica sistematizada”, desenvolvendo um inventário dos elementos constituintes do fazer musical baseado na estética da música popular brasileira. Nosso objetivo é oferecer para pesquisadores, estudantes e cantores recursos que propiciem a reprodução sistemática da nossa música (PICCOLO, 2005, p.413).

Esses programas mostram-se úteis ao revelar, na tela, detalhes que podem ser melhor compreendidos quando relacionados a uma análise somada à escuta musical, já que assim pode ser observado como as ondas sonoras se comportam, bem como as variações das frequências e dos mapeamentos das emissões e suas particularidades.

Vale ressaltar, que essa é uma possibilidade de estudo e análise que se mostrou possível ao ser utilizada por Piccolo (2006) em sua pesquisa por meio da qual pode identificar e descrever características de uma técnica tida como intuitiva para posteriormente criar um inventário da estética da música popular brasileira e assim produzir uma técnica sistematizada.

2.2. Uma abordagem sobre a linguística da voz

Quando pensamos sobre voz muitas possibilidades podem surgir na mente, a voz está presente nos diversos e distintos momentos do dia a dia. Desde o momento em que nascemos a voz é utilizada para expressar o que sentimos ou o que queremos comunicar. Um bebê ao sentir incômodo logo ergue a sua voz e chora, grita, mesmo que não saiba dizer uma palavra, assim, a voz enquanto material sonoro acaba sendo utilizado para expressar um desconforto, uma dor, ou alguma sensação.

Dolar (2006) descreve o quanto a voz está fortemente ligada à rotina de comunicação do ser humano. Usamos a voz e também escutamos vozes, diversas vozes, vozes de pessoas, vozes de músicas, vozes que gritam, choram, pedem, confessam, aterrorizam e que por mais que estejam geralmente relacionadas ao significado das palavras, pelas suas múltiplas possibilidades a voz acaba excedendo também a própria definição de significado.

É importante notar também que a voz quando utilizada para desempenhar uma comunicação por meio de palavras, acaba trazendo mais significados do que a própria palavra por si só traria, ou seja, quando se tornam visíveis os recursos paralinguísticos¹⁸. Assim, alguns fatores que evidenciam essas dimensões extras da voz seriam os modos relacionados a sotaque, entonação e timbre (DOLAR, 2006).

Dolar (2006) aborda que por meio do sotaque pode-se perceber claramente outras informações acerca da origem da pessoa, como exemplo poderíamos observar que duas pessoas de regiões diferentes do Brasil, ao iniciarem uma conversa, provavelmente já conseguem perceber e identificar uma série de informações sobre a regionalidade e até mesmo capturar referências culturais apenas pela observação do sotaque, ou seja, a dimensão do sotaque na voz é um elemento que pelas suas particularidades já comunica.

Por meio da entonação, o autor explica que as palavras podem acabar trazendo outros significados. Como por exemplo, podemos citar as mudanças em relação à entonação que são feitas quando se fala com ironia, ou quando se fala com desdém, ou até mesmo com raiva ou carinho. A entonação de uma palavra ou frase em diferentes alturas pode trazer outras dimensões de significados por meio da voz.

¹⁸Em relação ao termo pode-se entender que elementos paralinguísticos são recursos utilizados na comunicação como uma complementação e que, portanto, podem até passar despercebidos. Como exemplo temos os risos, gritos, variações nos ritmos da fala, suspiros, pausas, silêncios, alterações de tom de voz, respirações, hesitações e até mesmo pigarros.

O terceiro modo que o autor ressalta é a individualidade do timbre. Como exemplo, podemos observar que uma mesma palavra dita por duas pessoas diferentes geralmente tende a soar diferente por conta das próprias particularidades do timbre.

Dolar (2006) também aborda que essa relação da voz com a linguística acaba sendo mais complexa quando se percebe que não há uma linguística da voz, mas sim uma linguística dos significados. Assim, a não-voz que seriam aqueles sons produzidos na tosse, no grito, no soluço e até mesmo no canto por conta da super articulação, estariam, portanto, relacionados à linguística justamente por representarem o significado como ele é, e por não ser domado pela estrutura formal da língua, do idioma de origem.

Essa associação entre a voz como um mecanismo de comunicação linguística pode ser refletida sob a perspectiva do repertório de diversos artistas brasileiros da MPB que, em alguns momentos da canção utilizam artifícios vocais para expressar o sentimento sem necessariamente utilizar uma palavra ou frase que traga obrigatoriamente o significado linguístico. Diversas são as músicas que em determinados momentos apresentam sonoridades que podem ser consideradas como remetentes a um símbolo de um sentimento como por exemplo o choro, a risada, o êxtase e diversas onomatopeias, que acabam sendo usadas como elementos especiais.

Como exemplo, podemos utilizar o que acontece na canção “Ponta de areia” (1975), quando Milton Nascimento inicia a canção com um vocalise em uma região bem aguda, e com uma melodia que será retomada em seguida, com letra, mas já em uma região mais grave. “Maria-fumaça não canta mais, para a moça, as flores, janelas e quintais. Na praça vazia um grito, um ai, casas esquecidas, viúvas nos portais” (NASCIMENTO, 1975).

Nessa canção ao associar o vocalise com a letra exposta pode-se observar a presença de uma nostalgia, uma saudade e também de uma tristeza, que estaria relacionada com a extinção da ferrovia que antes trazia vida e esperança para a população do entorno e que agora ficou só como lembrança já que a ferrovia havia sido fechada, como Campos (2015) apresenta.

Essa mesma associação pode ser vista também, em “Faltando um pedaço” (1980) de Djavan. Ao iniciar a canção com um vocalise e correlacionar a sua execução com a letra, que vem em seguida, pode-se observar a predominância de uma sonoridade que também recupera uma dor, um choro, numa melodia que ao ser executada com uma junção de efeitos pode repercutir na imagem sonora de uma lamentação.

Dessa forma, pode-se verificar que a letra da canção expressa uma situação de dor que acaba sendo exemplificada por meio do vocalise, não com um discurso marcado apenas pelo

significado da palavra, mas também pelo percurso melódico construído com a junção da escolha interpretativa, e que chama a atenção para essa utilização da voz como um instrumento, que possibilita leituras de diversos significados.

No repertório de Gilberto Gil também podem ser encontradas diversas utilizações de vocalises e efeitos vocais com diferentes propósitos, como por exemplo, em “Oriente” (1972) canção na qual o cantautor, por meio de improvisos, emite sons que podem ser considerados como indicativos de lamentos e até mesmo gritos. Percebe-se assim, que nessa maneira de entoar poderiam estar presentes traços de semelhanças com experiências sensoriais ritualísticas e até mesmo teatrais.

2.3. Gestos musicais

Com o objetivo de trazer alguns apontamentos acerca dos gestos vocais na música, vamos utilizar como base algumas definições apresentadas por Windsor (2011). Segundo este autor, muitas são as dúvidas e as possibilidades que podem ser elencadas quando falamos sobre “Gestos musicais” e são essas particularidades que ele explora em seu artigo “Gestos na produção musical”, relacionando análise, percepção e a produção desses gestos na prática musical. Considerando, então, os gestos musicais como movimentos feitos por músicos, Windsor (2011) traz o foco para a discussão sobre a “[...] natureza dos traços que esses gestos deixam no ambiente e como esses traços podem ser captados e interpretados pelo público” (WINDSOR, 2011, p. 45).

Levando em consideração o fato de ter se tornado amplamente comum falar sobre os gestos musicais, Windsor (2011) levanta três questionamentos: “Como os gestos são percebidos? O que é um gesto feito por um performer? E como os gestos podem ser audíveis?” (WINDSOR, 2011 p. 46). Essas são questões que colocam em pauta uma discussão sobre o real entendimento do que seriam esses gestos musicais. Em relação ao primeiro questionamento levantado, Windsor (2011) aponta que os gestos inicialmente seriam percebidos como sinais visuais, mas que na música acabou se tornando normal falar sobre gestos que são expressos por meio do som. Sobre o segundo questionamento, ele explica que um gesto seria qualquer movimento que o intérprete realiza, seja ele um movimento consciente ou inconsciente. E ao terceiro questionamento ele

aponta que seria preciso um pouco mais de atenção às ações do performer, para assim conseguir levar em consideração as possibilidades de percepção desses gestos (WINDSOR, 2011).

Na vida cotidiana parece ser normal se referir a gestos como uma ação, pois, ao analisar uma *performance*, geralmente percebemos as movimentações feitas tanto em relação ao corpo do performer como também numa esfera sonora. Essas movimentações associadas ao corpo do intérprete normalmente estão relacionadas à esfera visual, enquanto as movimentações associadas ao que escutamos estariam mais relacionadas à esfera sonora (WINDSOR, 2011, p. 46).

Seria simples, então, categorizar os gestos como movimentos puramente visuais e puramente sonoros, mas essa compreensão se torna mais complexa quando os gestos estão associados paralelamente, pois quando nos detemos para analisar, vemos que as duas possibilidades se entrelaçam nesse processo de construção da interpretação, assim parece existir uma interferência entre os gestos da esfera visual e os da esfera sonora (WINDSOR, 2011).

Essa reflexão também é discutida por Windsor (2011) que faz alguns apontamentos sobre o desenvolvimento da ação na música. Ele exemplifica casos em que alguns movimentos do corpo resultam numa mudança sonora e que esses movimentos não seriam exclusivamente necessários para a produção do som. Dessa forma, ele levanta mais duas categorias que discutem essa relação. A primeira seria sobre a importância relativa das ações para a produção do som e a segunda forma de categorização seria relacionada a essa primeira, mas sem levantar questões de causalidade.

Na primeira categorização estariam incluídos três tipos de movimentos. Os primeiros seriam os que produzem som diretamente a exemplo dos movimentos dos dedos de um pianista. Os segundos movimentos seriam os que afetam indiretamente a produção dos sons ou que complementam a produção de sons, como por exemplo os movimentos cíclicos como batidas de pé, aceno de cabeça, ou os que estariam relacionados à mudança de tempo. Os últimos movimentos seriam os suplementares que parecem não ter relação causal com o som, como por exemplo, a sobrancelha de um cantor de ópera que levanta, ou o fechar dos olhos de um pianista ao longo de uma passagem musical (WINDSOR, 2011).

Na segunda categoria o que seria importante observar, segundo Windsor (2011) é se o som está de alguma forma relacionado com o movimento e se essa relação pode ser percebida pela pessoa que assiste a *performance*. Logo, incluindo a participação desse ouvinte observador, Windsor (2011) discute sobre a percepção auditiva e visual do desempenho. O público que assiste

uma *performance* musical estaria, portanto, captando as informações por meio dos movimentos do intérprete que são percebidos pela plateia, por meio das alterações dos padrões de luz e som.

No entanto, se formos estudar os movimentos, e esse subconjunto de movimentos que chamamos de gestos, então parece um passo sensato focar no movimento e em como ele é percebido conjuntamente através do som e da luz, em vez de qualquer qualidade metaforicamente gestual do som, (...) No entanto, se desejamos focar em gestos reais em vez de metafóricos, então o som desempenha o mesmo papel que a luz: isso pode nos dizer qual movimento a outra pessoa faz e se foi um gesto ou um movimento acidental, insignificante ou não comunicativo (WINDSOR, 2011, p. 48, tradução nossa¹⁹).

A partir dessa observação temos uma definição clara dos fatores que podem ser decisivos na análise dos gestos de uma *performance*, as alterações dos padrões de luz e som, e é em torno dessas variações que têm sido construídas as análises dos gestos musicais e por onde Windsor (2011) desenvolveu o argumento dessa sua pesquisa.

No entanto, eles são potencialmente uma maneira primária pela qual o público tem contato direto com o intérprete: não podemos ver o que um intérprete pensa, mas podemos escutar e vê-los se moverem, e isso pode nos fornecer informações úteis sobre a concepção da música que eles estão tocando, ou pelo menos nos permite formar uma interpretação do que nós pensamos que essa concepção possa ser (WINDSOR, 2011, p. 48, tradução nossa²⁰).

Partindo desse entendimento, o autor destaca a importância da relação entre gestos com o tempo expressivo na música e os movimentos corporais, explicando que alguns padrões inclusive, parecem ter sido gerados de uma forma previsível e regrada quando analisados a partir de uma interpretação de estruturas musicais.

Com esses apontamentos, fica mais nítida a necessidade de cuidado e atenção na análise dos gestos numa *performance*, pois muitos são os fatores que podem passar despercebidos. Um exemplo dessa complexidade está presente no fato de que os gestos podem acontecer paralelamente, e até mesmo com diferentes objetivos, como, por exemplo, para se complementar ou se contradizer.

¹⁹ However, if we are to study movements, and that subset of movements we call gestures, then focusing on movement and how it is jointly perceived through sound and light rather than any metaphorically gestural quality of sound seems a sensible step (...) However, if we wish to focus on actual rather than metaphorical gestures then sound plays the same role as light: it can tell us what movement another person makes and whether it was a gesture, or an accidental, insignificant or uncommunicative movement (WINDSOR, 2011, p. 48).

²⁰ However, they are potentially a primary manner in which an audience has direct contact with the performer: we cannot see what a performer thinks but we can hear and see them move, and this may provide us with useful information about their conception of the music they are playing, or at least allow us to form an interpretation of what we think this conception might be (WINDSOR, 2011, p. 48).

Na interpretação musical, porque alguns movimentos muito pequenos e séries de movimentos se tornam audíveis, o potencial para gestos paralelos torna-se extremamente rico. A combinação da audibilidade e da visibilidade no gesto da interpretação musical criam uma rica possibilidade de combinar gestos paralelos entre ou dentro das modalidades. Gestos paralelos podem envolver mais de uma modalidade: um performer pode acompanhar uma desaceleração do tempo com um meneio da cabeça, por exemplo. Também pode ocorrer dentro de uma única modalidade: por exemplo, pode-se desacelerar e tocar mais staccato. Dentro de uma mesma modalidade pode-se variar mais de um parâmetro expressivo, como no caso de ficar mais alto e mais rápido (WINDSOR, 2011, p. 48, tradução nossa²¹).

Logo, vemos que numa *performance* as ações dos intérpretes podem ser compreendidas como elementos totalmente gestuais, pois são essas ações que por meio das observações, por meio do som ou da luz, vão dar um caráter à *performance* musical que pode ser analisada também usando o parâmetro do tempo de início expressivo (WINDSOR, 2011).

Segundo Windsor (2011), esse seria o fator determinante para a compreensão dos gestos: entendê-los não como uma coisa figurativa, imagética, e metafórica, mas sim como uma ação que é feita pelos intérpretes e que pode, portanto, ser percebida pelo ouvinte observador. Logo, como essa ação pode ser percebida, ele ressalta que existe também um lugar de escuta privilegiado para o ouvinte que, ao observar a *performance*, não apenas escuta o corpo do performer com muito mais detalhe, como também enxerga os gestos e os movimentos.

Desse apontamento surge a explicação para quando um intérprete assiste a própria *performance* e acaba notando muitos outros detalhes que não haviam sido percebidos na hora da execução, um fator bem recorrente e que se explica pelo fato de que durante a *performance*, o intérprete estaria mais atento às questões referentes ao seu próprio desempenho.

Partindo dessa ótica de análise, podemos fazer um paralelo com o lugar privilegiado de escuta quando se busca analisar uma obra (WINDSOR, 2011). Com os avanços tecnológicos, além de poder ouvir com qualidade, pode-se utilizar de inúmeros programas de manipulação de áudio e vídeo para ver, rever, mudar parâmetros e conseguir ter um melhor aproveitamento da análise que se procura fazer.

No entanto, o objetivo aqui foi enfatizar que qualquer análise do gesto na música precisa considerar as ações reais dos músicos e como elas são percebidas pelos olhos e ouvidos do público. Gestos são ações que os músicos fazem, e a suprema virtude da música a

²¹ In musical performance, because some very small movements and series of movements become audible the potential for parallel gestures becomes extremely rich. The combined audibility and visibility of gesture in musical performance creates a rich possibility for combining parallel gestures across or within modalities. Parallel gesturing may involve more than one modality: a performer might accompany a slowing of tempo with a waggle of the head, for example. It can also occur within a single modality: for example one might slow down and play more staccato. Within a single modality one might vary more than one expressive parameter, as in the case of getting louder and faster (WINDSOR, 2011, p. 48).

esse respeito é que ela pode fazer gestos audíveis que são quase invisíveis. Além disso, o potencial para linhas paralelas de gestos dentro de uma interpretação também dá à música uma eficácia peculiar (WINDSOR, 2011, p. 63, tradução nossa²²).

Assim, conclui-se que uma pesquisa que foque no estudo dos gestos musicais pode não apenas trazer observações importantes sobre a *performance* musical, mas também contribuir com a expansão do conhecimento dentro da área da pesquisa artística, trazendo questões que são observadas na prática dos intérpretes bem como na construção do conhecimento.

2.4. Gestos vocais no canto popular brasileiro

Como foi abordado anteriormente, é importante ter em mente toda a complexidade estilística presente nos diversos repertórios do chamado canto popular brasileiro. A partir desse pressuposto, torna-se relevante ter um entendimento sobre a técnica de canto popular como um mundo de possibilidades.

Como pergunta de pesquisa que pode ser levantada enquanto tarefa a ser realizada por um grupo de pesquisadores poderíamos ter a seguinte questão: como dar conta do repertório de mais de 50 anos da MPB, ou de todo repertório do samba, da bossa-nova, do forró, funk, rock, e da música pop, por exemplo? O método a se aplicar poderia partir então, do estudo e da designação de cada estilo, no qual ao serem feitas divisões de categorias ou grupos, tornaria possível a utilização de gestos vocais e das configurações que cada estilo exige.

Como dito anteriormente, Piccolo (2005) traz uma discussão com uma série de elementos construídos como um inventário, que se baseia na estética do canto popular brasileiro, desejando assim estabelecer fatores que ajudariam na propagação de uma técnica de canto voltada para o repertório popular.

Em sua tese, Lima (2020) também apresenta algumas análises sobre os gestos vocais de alguns artistas. Vale ressaltar a diferença que pode ser observada na sua forma de descrever as relações entre os gestos, pois em sua análise, ele busca compreender o que pode nos dizer uma gestualidade vocal quando são elencados os fatores fisiológicos relacionados à maneira de

²² However, the aim here has been to emphasize that any analysis of gesture in music has to consider the real actions of musicians and how these are perceived through the eyes and ears of the audience. Gestures are actions that musicians make, and the supreme virtue of music in this respect is that it can make audible gestures that are near invisible. Moreover, the potential for parallel strands of gesture within a *performance* also gives music a peculiar efficacy (WINDSOR, 2011, p. 63).

executar com os aspectos da semiótica da canção. Assim, observa-se uma diferença na maneira de compreender e definir o que seriam gestos vocais, pois, o que Piccolo (2006) chama de gesto vocais, para Lima (2020) estaria mais relacionado com as ações gestuais que seriam capazes de compor uma resultante, que então poderia ser chamada de gesto vocal.

Por se tratar de uma investigação que pretende não apenas construir uma cartografia de parte do universo estético-vocal da música popular, mas também quer observar possíveis diálogos entre momentos e vozes distintas no desenrolar da tradição, optamos por análises comparadas, que se mostram como uma alternativa válida, capaz de explicitar diálogos estéticos, dicionais, numa espécie de visada ao mesmo tempo dinâmica e diacrônica. O esforço comparativo busca destacar por aproximação as similaridades e distinções que possam revelar as vozes que operam na (re)configuração da tradição (LIMA, 2020, p. 90).

A importância do gesto musical pode ser observada, inclusive, mesmo durante o período de ensino e aprendizado técnico. Geralmente é por meio dos ajustes e dos gestos que são dadas várias orientações dos professores aos alunos. As orientações sobre a prática têm como objetivo uma melhora na performance e o domínio do intérprete sobre a obra que se deseja aprender.

Com isso, nota-se mais um fator importante sobre o domínio do gesto vocal, que passa não apenas a ser um elemento extra da prática didática, mas sim uma identidade que corrobora com a construção da identidade e personalidade vocal de cada artista.

Uma outra possibilidade de associação entre gestos e movimentos pode ser entendida por meio da observação dos gestos de condução de uma regência aplicado a um coro, como destaca Da Silva (2014). A autora descreve que os movimentos de condução de uma regência acabam utilizando o envolvimento de todo o corpo do regente para exemplificar a maneira como aquela frase musical deve ser conduzida. Assim sugere que um estudo e explicação desses gestos entre regente e participantes pode tornar mais simples o processo de visualização e percepção da condução do movimento musical. Dessa forma, Da Silva (2014) aponta uma série de possibilidades de movimentos que poderiam ser utilizados como exercícios que incentivariam os participantes a desenvolver imagens e metáforas que se relacionam com o som produzido.

A combinação entre gestos e sons enriquece a prática musical, fazendo com que os cantores percebam sutilezas do discurso musical, a importância de determinadas notas, acordes, frases, elementos textuais. A recorrência sistemática às metáforas e outras imagens estimula a exploração de diferentes sonoridades, evoca sensações específicas (DA SILVA, 2014, p. 8).

A autora parte do estudo apresentado por Laban²³, para destacar que o entendimento de movimento pode ser relacionado à uma percepção por meio de quatro fatores básicos: espaço, peso/força, tempo e fluência. Explica, ainda, que a definição de ação completa seria “aquela que combina os quatro fatores, empregando verbos de ação para unir os esforços, tais como flutuar, torcer, deslizar, pressionar, cortar, alisar, socar” (DA SILVA, 2014, p.5).

2.4.1. Apresentação de parâmetros vocais

Neste capítulo faremos uma descrição mais objetiva sobre a escolha e utilização de cada gesto interpretativo. Para isso recorreremos aos trabalhos de Piccolo (2006) e Barbosa (2023). Foram observadas as formas de utilização, nomenclaturas e aplicações dos dois pesquisadores para depois serem selecionados os gestos que seriam utilizados na análise dessa pesquisa.

Dessa forma, seguimos com uma análise e exposição da metodologia utilizada por Piccolo (2006), e depois com uma análise da metodologia aplicada por Barbosa (2023), adicionando durante a discussão, algumas observações dos termos utilizados por Lacerda (2018), alguns parâmetros observados por Lima (2020) e aplicações de Hauers (2017).

Para descrever os gestos vocais em sua análise, Piccolo (2006, p. 85 - 110) adotou cinco categorias de parâmetros, como pode ser visto na Tabela 1:

²³ Rudolf Laban (1879 -1958) foi um bailarino e coreógrafo profissional da dança que desenvolveu trabalhos nas áreas de arte, comunicação, psicologia, educação, arquitetura e por meio de seus estudos chegou à formulação de uma minuciosa análise dos elementos de movimentos e suas combinações. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/rudolf-laban/> Acesso em: 11 de junho de 2023

Tabela 1: Esquema dos parâmetros definidos por Piccolo

<u>SOM RESPIRATÓRIO</u>	<u>MUDANÇA NA QUALIDADE DA VOZ</u>	<u>MANOBRAS DE INTENSIDADE OU AMPLITUDE</u>	<u>MANOBRAS ARTICULATÓRIAS</u>	<u>MANOBRAS MELÓDICAS E TEMPORAIS</u>
<u>Inspiração Sonora</u>	<u>Registros</u> - Fry - Falsete ou Voz de cabeça	<u>Variação dinâmica</u>	<u>Articulação</u> - Exagerada - Cerrada - Pastosa	
<u>Expiração Sonora</u> - Durante a emissão - Na finalização - Na finalização acompanhada de suspiro	<u>Variação dos parâmetros de produção vocal</u> - Growl - Voz nasal - Voz falada - Voz tensa - Voz gritada - Voz rouca - Voz “suja” - Voz com a laringe abaixada - Voz com ar - Voz <i>ful</i>	<u>Acento</u>	<u>Fonema alterado</u>	<u>Ornamentos:</u> - Vibrato - Portamento - Antecipação - Retardo - Apojatura - Mordente - Escapada - Nota de passagem - Nota improvisada - Grupeto
<u>Breque</u>				

Fonte: PICCOLO (2006, p. 110).

Dessa forma, em seu trabalho, Piccolo (2006) divide os gestos vocais em dois grupos: Ornamentações e Efeitos vocais, assim as ornamentações seriam aqueles gestos que já se encontravam descritos na literatura da história da música ocidental, enquanto aqueles encontrados com frequência na música popular e que ainda não se enquadram na definição clássica de “ornamentos”, foram chamados de “efeitos” vocais.

O primeiro parâmetro apresentado diz respeito ao som respiratório, assim, essa categoria teria como objetivo descrever como acontecem as execuções e percepções referentes à inspiração e à expiração sonora, detectando dessa forma, quando existe a sonoridade de ruídos derivadas da atividade respiratória.

O segundo parâmetro utilizado corresponde à mudança na qualidade da voz. A autora aponta que geralmente o canto popular é emitido na região da voz de peito, portanto nesta

categoria seriam observadas as mudanças de registro, principalmente ao sair da voz de peito para o registro da voz de cabeça, falsete ou *fry*. Nessa categoria, também seriam observadas as variações dos parâmetros de produção vocal²⁴ na qual podem estar correlacionados também os aspectos timbrísticos com os diferentes tipos de fonação, que são: voz nasal, voz falada, voz tensa, voz gritada, voz rouca, voz suja, voz com laringe baixa, voz com ar e voz full.

O terceiro parâmetro definido seria sobre as manobras de intensidade ou de amplitude vocal, na qual são observadas as variações de dinâmica e os acentos interpretativos.

O quarto parâmetro corresponde às manobras articulatórias, observando se a articulação é exagerada, cerrada ou pastosa. Assim é importante destacar que a articulação seria considerada exagerada²⁵ quando houvesse excesso de movimentações na boca, seria cerrada quando os dentes estivessem praticamente ocluídos e por último, a articulação seria considerada pastosa quando houvesse lentidão nas mudanças articulatórias. Nessa categoria Piccolo (2006) também analisa se há a presença de fonemas alterados.

O quinto e último parâmetro elencado pela autora diz respeito às manobras melódicas e temporais, onde estariam presentes os ornamentos já descritos na literatura da música ocidental como o vibrato, portamento, *apoggiatura*, nota de passagem, nota improvisada e o mordente.

É importante destacar que, como foi apresentado nessa discussão, em seu trabalho ao falar sobre as transições de registros vocais, Piccolo (2006) utiliza a nomenclatura de voz de peito, voz de cabeça e falsete, mas ressaltamos que para essa pesquisa foi adotado o conceito de Mecanismos Vibratórios Laríngeos (MVL)

A noção de Mecanismos Vibratórios Laríngeos (MVL) tem sido debatida, pesquisada e utilizada por alguns pesquisadores. Foi apresentado ao termo pelo estudo de Roubeau, Henrich, Castellengo (2009), que revisita a noção de registros vocais propondo uma reorganização que explique e que diminua as confusões dos termos e das abordagens presentes nas menções ao termo. Dessa forma, observa-se que o estudo da terminologia de registros vocais acaba sendo organizado em função da relação com os mecanismos vibratórios laríngeos.

Neste estudo de Roubeau, Henrich, Castellengo (2009), descrições macroscópicas e locais do sinal eletroglotográfico (EGG) foram analisadas durante a produção de glissandos e notas seguradas com a utilização de diferentes mecanismos. Assim, foram observados os parâmetros

²⁴ Esses parâmetros serão explicados na seção em que abordo os detalhes dos gestos escolhidos, presente neste mesmo capítulo.

²⁵ Entendemos o termo exagerado não como uma forma pejorativa de descrever, mas como uma possível forma de caracterizar uma articulação com dinâmica mais forte ou com maiores acentuações na pronúncia das sílabas.

relacionados à frequência e as variações do EGG que por sua vez, poderiam indicar as particularidades relacionadas às transições de mecanismos diferentes (ROUBEAU, HENRICH, CASTELLENGO, 2009).

A utilização desse termo também foi observada no trabalho de Barbosa (2023) que se apoiou no trabalho elaborado por Lacerda (2018), pesquisa na qual também observou os parâmetros relacionados ao sinal eletroglotográfico para descrever o grau de contato entre a pregas vocais, promovendo uma estimativa precisa da frequência fundamental do sinal (LACERDA, 2018).

Nessa abordagem de mecanismos vibratórios laríngeos são, portanto, apresentadas quatro categorias de classificação dos mecanismos, nomeados de M0 a M3: O mecanismo M0 é utilizado para designar os registros de sons mais graves, no qual as pregas vocais estariam mais curtas e muito grossas como ocorre, por exemplo, na execução do vocal *fry*. Já o mecanismo M1 seria correspondente ao registro considerado “normal” para os homens, englobando a voz de peito, voz mista e a voz de cabeça. O mecanismo M2 seria correspondente ao falsete nas vozes masculinas e o que é considerado como registro “comum” para as mulheres, assim, nessa configuração é importante ressaltar que a massa e o comprimento vibratório são reduzidos. Por último teríamos o mecanismo M3, que seria usado para designar as frequências mais altas, como ocorre no *Whistle voice* que também é conhecido como registro de apito (LACERDA, 2018). Na Tabela 2 pode ser verificada a relação dos registros vocais em função dos mecanismos vibratórios.

Tabela 2: Relação dos registros com os Mecanismos vibratórios laríngeos

Classificação dos registros em função dos mecanismos laríngeos envolvidos			
Mecanismo	Mecanismo	Mecanismo	Mecanismo
M0	M1	M2	M3
Fry	Modal	Falsete	Whistle
Pulso	Normal	Voz de cabeça (M)	Flageolet
Stroh bass	Voz de peito	Loft	Flauta
Voix de contrebasse	Voz pesada	Voz brilhante	Sifflet
	Grossa	Fina	
	Voix mixte (H)	Voix mixte (M)	
	Mista (H)	Mista (M)	
	Voce finta (H)		
	Voz de cabeça		
	operística (H)		

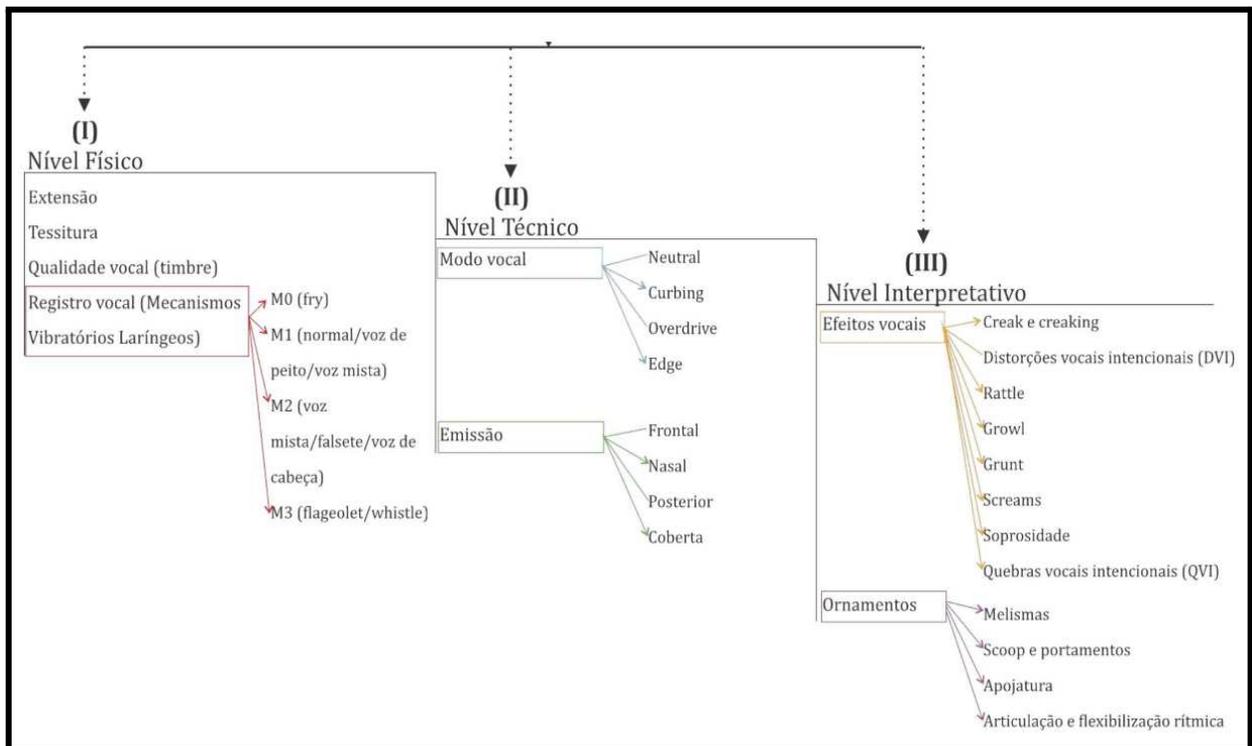
Abreviações: H, homens; M, mulheres.

Fonte: ROUBEAU, HENRICH, CASTELLENGO (2009, p 437) apud BARBOSA (2023, p. 33) tradução.

Ao fazer uma análise dos gestos vocais, Barbosa (2023) também traz elementos importantes a serem utilizados, por isso, levando em conta a diferença temporal entre os trabalhos de Piccolo (2006) e Barbosa (2023) elencamos nessa parte da pesquisa algumas descrições que também foram utilizadas pelo pesquisador em seu trabalho mais recente.

Barbosa (2023) utilizou uma descrição dos elementos correlacionados aos gestos vocais em categorias diferentes das descritas por Piccolo (2006). Ele utilizou em seu trabalho uma categorização baseada em três níveis, que foram definidos como físico, técnico e interpretativo. Porém, é importante destacar que escolhemos para este trabalho a descrição dos gestos vocais numa categoria geral de definição, considerando que assim seria mais fácil ter a compreensão de cada fator isoladamente, principalmente considerando que alguns recursos acontecem muitas vezes simultaneamente numa interpretação. Na Figura 1 pode ser verificado o esquema de parâmetros escolhidos para a análise de Barbosa (2023), mas também é importante destacar que essa categorização dos níveis da voz utilizada pelo autor é oriunda do trabalho da professora Regina Machado (2012), assim Barbosa (2023) parte da metodologia aplicada pela pesquisadora para então desdobrar a sua pesquisa.

Figura 1: Esquema de parâmetros definidos por Barbosa



Fonte: BARBOSA (2023, p. 35).

No nível físico indicado pelo pesquisador estariam presentes os fatores referentes à extensão, tessitura, qualidade vocal (timbre) e os registros vocais, sendo que os registros seriam referenciados de acordo com o conceito de Mecanismos Vibratórios Laríngeos, no qual teriam as transições entre os registros M0 (*fry*), M1 (normal, voz de peito e voz mista), M2 (voz mista, falsete, voz de cabeça) e M3 (*flageolet* e *Whistle*). Dessa forma, pode-se observar que foi dentro dessa categoria que o pesquisador utilizou a descrição dos registros vocais para o seu trabalho (BARBOSA, 2023).

No nível técnico estariam presentes as mudanças na emissão que alterariam as características do timbre, considerando assim, os modos vocais que seriam referentes à categorias como *neutral*, *curbing*, *overdrive* e *edge*, já em relação a emissão seriam observadas as características: frontal, nasal, posterior e coberta (BARBOSA, 2023, p.33)

Por fim, no nível interpretativo estariam os elementos pertencentes a hierarquia musical do comportamento vocal escolhido pelo intérprete, que seriam categorizados entre efeitos vocais e ornamentos. Assim, nota-se que os efeitos vocais utilizados por Barbosa (2023) foram: *creak* e *creaking*, distorções vocais intencionais, *rattle*, *growl*, *grunt*, *screams*, soprosidades e quebras

vocais intencionais. Já os ornamentos seriam: melismas, *scoop* e portamentos, *apoggiatura*, articulação e flexibilização rítmica.

Dessa forma, analisando os parâmetros descritos, pode-se observar que existem diversas semelhanças e diferenças entre o quadro de categorização utilizado por Piccolo (2006) e o quadro de classificação utilizado por Barbosa (2023). Ambos possuem observações mais gerais relacionadas às características da qualidade da sonoridade, como a observação da relação entre os registros e os mecanismos vibratórios, assim como algumas variações nas nomenclaturas e escolhas dos efeitos e ornamentos. Outro fator que pode ser destacado como relevante nessa relação entre as duas pesquisas é a diferença temporal entre os dois trabalhos, o da Piccolo (2006) que é mais antigo e o de Barbosa (2023) que se apresenta mais recente e atualizado.

Quanto à utilização de parâmetros adotados por Hauers (2017), vale ressaltar a utilização padrão de uma tabela em sua pesquisa construída com informações visuais referentes à extensão vocal da canção. Nela também estão presentes informações acerca das primeiras e últimas notas de cada canção, que são exibidas por meio da transcrição dessas notas numa pauta musical. Essa utilização se mostra relevante como uma possibilidade de exibição para facilitar a compreensão na exposição de informações até mesmo durante a introdução da análise da canção. Como exemplo de utilização feita pelo pesquisador temos a Tabela 3.

Tabela 3: Esquema de parâmetros da canção “Açaí”²⁶

Extensão: Ré a Fá# (uma oitava e dois tons)	Primeira nota melódica: Ré	Última nota melódica: Fa#
		

Fonte: HAUERS, (2017, p. 96).

Em relação a essa exposição de parâmetros no início das análises das canções pode ser destacada também a padronização utilizada por Lima (2020) em sua pesquisa. Como exemplo temos a imagem do início de sua análise da música “Marina” na Figura 2.

²⁶ Canção “Açaí” de autoria de Djavan que pertence ao álbum Luz do ano de 1982. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/47TCVUU6MHGHP1hS8V1ST2?si=6d6bca45888c47a0>>

Figura 2: Informações dos fonogramas por Lima

Gilberto Gil



Comportamento Vocal

Autor: Dorival Caymmi
 Andamento: 105 BPM
 Tonalidade: D
 Tessitura: 19 semitons
 Instrumentação: Violão, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, percussão, piano rhodes, flautas, trombones e trompetes.
 Forma: A B A C D A' B' A' C' D'
 Ano: 1979
 Álbum: Realce
 Gravadora: WEA
 Suporte: Vinil (original), CD e Download Digital
 Categoria: MPB

1. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu ru, tchu tchu ru, tchu ru*
2. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu tchu ru, tchu ru, tchu ru*
3. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu ru ru, tchu ru, tchu ru*
4. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu,*
5. Marina, morena
6. Marina, você se pintou
7. Marina, você faça tudo
8. Mas faça um favor
9. Não pinte esse rosto que eu gosto
10. Que eu gosto e que é só meu
11. Marina, você já é bonita
12. Com o que Deus lhe deu

Fonte: LIMA (2020, p. 135).

Nas análises das canções em sua pesquisa, Lima (2020) apresenta a imagem da capa do fonograma, que funciona também como um *QR Code* para ser direcionado à plataforma de execução e embaixo da imagem dispõe informações importantes sobre os dados do fonograma como por exemplo, informações sobre a tonalidade, forma, ano, álbum, gravadora entre outras.

Logo abaixo dessas informações Lima (2020) apresenta a letra da canção distribuída em versos numerados. Essa utilização também facilita a compreensão da temática da canção, por meio da exposição de toda a letra antes mesmo de entrar em detalhes minuciosos na análise. Se

torna importante assim, ressaltar que geralmente os exemplos das análises são apresentados como recortes de momentos específicos, dessa forma, com a utilização da exposição de toda a letra no início da canção se torna mais provável que o leitor assimile a relação da letra da canção como um todo.

2.4.2. Exemplos de aplicação de gestos vocais

Em sua pesquisa Piccolo (2006) apresenta uma série de descrições para gestos vocais. Ao todo foram enumerados 35 gestos que, após serem especificados, passaram a ser procurados e observados em cada uma das obras analisadas. Sobre o comportamento dos gestos vocais de Milton Nascimento analisados na música “Tristesse”, Piccolo (2006) descreve:

A grande predominância é de vibratos (91), seguida de portamentos (47, sendo dezessete ascendentes, 22 descendentes e oito ascendentes seguidos de descendentes ou vice-versa), vinte articulações (dezoito cerradas e uma pastosa), oito expirações sonoras (cinco durante a emissão e três no fim) e o mesmo número de acentos, sete inspirações sonoras e cinco fonemas alterados. Os outros ornamentos melódicos somam 22 antecipações, nove retardos, seis apojaturas, dois mordentes e notas improvisadas, uma nota de passagem e um grupeto (PICCOLO, 2006, p. 123).

Assim, pode-se verificar que todo o levantamento é baseado na quantidade de gestos que haviam sido feitos em toda canção, é importante ressaltar que toda essa observação dos gestos descritos estaria relacionada à classificação de gestos musicais referentes a movimentos sonoros, como foi apresentado por Windsor (2006). A análise da performance feita por Piccolo (2006) partiu da observação dos fonogramas com o auxílio de um programa²⁷ que permitia a visualização de maiores detalhes, mas não houve uma observação dos movimentos corporais do intérprete para análise dessa performance.

A análise feita por Piccolo (2006) se mostra valiosa não apenas por todo o levantamento feito, mas também pela contribuição com uma categorização de alguns efeitos vocais, o que amplia o campo de discussão sobre esses aspectos da nomenclatura dos gestos. Abaixo um exemplo de como foi estruturada a análise de cada trecho vocal seguindo com os gestos observados:

²⁷ Manipulação de gravações utilizando programas como o Cool Edit (Syntrillium Co.) e o Praat. (PICCOLO, 2005, p. 413).

Como você – apojatura com portamento ascendente em “co”²⁸; acento em “co” e “mo”; retardo em “mo”; vibrato e expiração sonora durante a “cê”;

Pode pedir – inspiração sonora, antecipação de “po” para “de” e de “pe” para “dir”; vibrato em “de” e “dir”;

Pra eu falar – vibrato em “pra” e “lar”; portamento ascendente, qualidade sussurrada em “lar”, finalizando com expiração sonora;

Do nosso amor – inspiração sonora; retardo em “nos”; antecipação de “nos” para “so”; vibrato em “nos”, “so” e “mor”; portamento ascendente em “a”;

Que foi tão forte – fonema alterado em “que” e “te”; antecipação de “foi” para “tão”; portamento ascendente e expiração sonora em “for”; vibrato em “te”;

E ainda é – vibrato em “in”, “da” e “é”; antecipação de “in” para “da”;

Mas cada um se foi – qualidade suja em “mas”, final de “ca”, “da” e “foi”; portamento descendente em “mas” e “ca”; antecipação de “ca” para “da”; vibrato em “um”, “se” e final de “foi”; (...) (PICCOLO, 2006, p. 198).

Piccolo (2006) ainda aponta alguns gestos que de acordo com sua pesquisa, seriam mais prevalentes na prática do canto popular brasileiro, como por exemplo a mudança de qualidade vocal que, mesmo não sendo comumente recomendado no canto lírico, teria uma frequência de 14% das sílabas ou dos fonemas que foram analisados. E apresenta outros gestos vocais característicos do canto popular: “[...] outros gestos vocais que praticamente só encontramos no canto popular são a expiração e a inspiração sonoras, o breque, as notas improvisadas, o fonema alterado e a nota escapada acompanhada de mudança da qualidade vocal para a voz de falsete” (PICCOLO, 2006, p. 170).

Já no trabalho de Lima (2020), observa-se que, com o intuito de compreender os sentidos que estariam presentes nos gestos interpretativos, o pesquisador preferiu analisar o comportamento vocal dos cantores com a soma de uma análise técnica que incluísse os aspectos da semiótica. Assim, pode-se observar que na análise da interpretação de Gilberto Gil para a canção Marina (1979), Lima (2020) coloca em evidência uma análise com nomenclatura relacionada à semiótica da canção, utilizando e analisando aspectos como a tensividade e a qualidade emotiva da voz. Sua análise busca compreender e descrever comportamentos vocais que revelam os aspectos referentes aos sentidos inscritos nos gestos interpretativos (LIMA, 2020, p. 61), assim, além da descrição dos gestos interpretativos, sua análise enuncia os efeitos vocais para exemplificar o comportamento daquele trecho como um elemento caracterizador da interpretação, como pode ser observado abaixo:

A interpretação de Marina pelo gesto de Gil opta por uma emissão francamente frontalizada que, em certos momentos, exhibe anasalamentos. Todavia, o que prevalece é o destaque para os harmônicos agudos, que fazem soar a estridência. Sua voz soa clara,

²⁸ As aspas não foram utilizadas pela autora, mas aqui foram acrescentadas nas sílabas para melhorar a compreensão do texto.

mantendo a frontalização no falsete. Tal característica dá nitidez à ruptura por um viés costumeiramente entendido como eufórico. A pressão e a metalização da voz do enunciador se arrefecem em poucos momentos. Num gesto intenso, levando-nos a uma mimese sonora dos contornos da língua falada, despe a interpretação do seu traço estilístico para deixar aos ouvidos a clareza da situação amorosa que se experimenta no ato narrativo presente. Escutamos isso em 1'30" e aos 3'16", quando, na preparação para o refrão, num esforço figurativo, o enunciador faz escutar algo ofegante, respectivamente, como um /hummmm/ e outro /óhhhhh/. Assim, aquele arrefecimento parece servir mesmo para dar verossimilhança enunciativa. Ali, a força entoativa amortiza a passionalização – que se faz experimentar aos berros – em prol de uma figurativização mais evidente (LIMA, 2020, p. 141 - 142).

Em sua tese, Lima (2020, p. 275) faz algumas considerações sobre as relações observadas nos gestos vocais dos artistas pesquisados. É importante notar os termos e as nomenclaturas que são escolhidas e aplicadas nas descrições: em suas conclusões ele ressalta que os gestos mais utilizados teriam sido gestualidades frontalizadas, metalizações e sonoridades marcadas pela agudização.

Em síntese, para finalizar, dizemos que as gestualidades apresentam uma marca predominantemente frontalizada, embora todos usem, com maior ou menor recorrência, ligeiras posteriorizações, algo que não chega a caracterizar nenhum dos gestos. Metalizações também são percebidas em doses pouco relevantes. Privilegia-se, desse modo, a agudização, sobre a qual já nos referimos, com ajustes de filtro que valorizam, por óbvio, os harmônicos agudos (LIMA, 2020, p. 275).

Já no trabalho de Barbosa (2023) encontramos uma análise comparativa dos gestos vocais que estariam presentes nas interpretações de Johnny Alf e Nat King Cole, trabalho realizado num agrupamento de recursos metodológico que foi denominado como Análise Vocal Multifacetada, assim, o pesquisador dispõe os gestos vocais num esquema hierárquico para descrever as suas observações. Sobre a sua discussão em relação às músicas analisadas pode ser destacado o seguinte trecho:

A partir do entendimento das incidências dos gestos nos três níveis do comportamento vocal, foi possível pressupor alguns padrões nas escolhas destes cantores. Nat King Cole tem por padrão físico a voz clara e a permanência nos mecanismos M1 e M2, sendo que o mecanismo 1 é predominante nas suas três performances analisadas. O neutral é modo vocal mantido nas performances e com adição de ar (soprosidade) na maior parte das canções analisadas. Diagnosticamos que todas as inicializações de fragmentos se deram a partir de portamentos ou scoops com finalizações a partir de vibratos longos e com boa definição de amplitude de onda, da mesma forma, as apojaturas estiverem presentes em reexposições de melodias juntamente às flexibilizações rítmicas das frases (BARBOSA, 2023, p. 113).

Vale ressaltar a riqueza dessas análises que partem de propostas diferenciadas e que conseguem trazer elementos importantes para serem discutidos principalmente na área da pesquisa no campo da música popular.

Outro fator interessante que se pode observar é que, ao refletir sobre as possibilidades que são geradas a partir da utilização da tecnologia do microfone no canto, Piccolo (2006) traz importantes apontamentos acerca das possibilidades interpretativas geradas. A autora destaca que, desde a década de 1920, quando o microfone começou a ser utilizado, pode-se observar uma série de transformações na estética do canto. A voz humana teria passado a apresentar uma variedade tímbrica ainda maior, isso por conta das possibilidades de utilização de recursos como os ruídos, as impurezas, soproidades, rouquidões e, até mesmo, as variações de dinâmicas que passaram a ser registradas com maior qualidade.

Assim, utilizando a teoria ator-rede de Latour (2012) podemos observar que o surgimento e o uso da tecnologia do microfone resultaram como intervenção de um actante não-humano nesse processo de transformação do modo de cantar, pois observa-se a existência de alterações que foram propostas e utilizadas principalmente pela inclusão dessa nova possibilidade de captação e registro da voz. Todos esses fatores teriam, então, contribuído como ferramentas na diversificação das possibilidades interpretativas do canto popular.

2.5. Metodologia de aplicação dos Gestos Vocais

Observando as análises que foram feitas por Piccolo (2006), Hauers (2017), Lima (2020) e Barbosa (2023) pode-se perceber uma vasta possibilidade de abordagens que podem ser utilizadas como parâmetros numa análise musical. Nesta pesquisa, foi considerado como fator importante a descrição e caracterização dos gestos vocais que foram escolhidos como parâmetros de análise.

Barbosa (2023) reforça essa necessidade de caracterização dos gestos vocais descrevendo que no canto popular esses recursos interpretativos são extremamente mutáveis e que por isso, inclusive, a todo o tempo nos deparamos com novidades e particularidades em relação a esses gestos que são utilizados nas interpretações (BARBOSA, 2023).

Correlacionando os gestos que foram percebidos numa primeira análise auditiva feita das canções e somando com os parâmetros que estavam presentes nas análises dos pesquisadores descritos no início desta sessão²⁹, foram adotados como essenciais para análise os seguintes parâmetros:

1. **Qualidade respiratória:** Inspiração e expiração sonora
2. **Transições entre mecanismos vibratórios:** Mudanças de registro da voz de peito (M1) para o *Fry* (M0) ou Falsete (M2)
3. **Qualidade da emissão:** Voz nasal, coberta, tensa, falada, com ar, rouca.
4. **Manobras de intensidade:** Dinâmica em piano, meio forte e forte e acentos
5. **Manobras articulatórias:** Cerrada, acentuada, pastosa
6. **Efeitos e ornamentos vocais:** *apoggiatura*, mordente, melisma, portamentos, *creaking*, vibrato e improvisações

Para facilitar a compreensão do esquema de parâmetros que foi definido nesta pesquisa, criamos um fluxograma dispondo de cada categoria, como pode ser verificado na Figura 3.

²⁹ Piccolo (2006), Hauers (2017), Lima (2020), e Barbosa (2023).

Figura 3: Fluxograma dos parâmetros adotados na análise vocal



Fonte: Elaborado pelo autor.

2.5.1. Qualidade respiratória

Nessa categoria procura-se observar se existem ruídos desse trânsito do ar, tanto na inspiração sonora, que corresponderia ao ruído sonoro causado pelo fluxo de ar na inspiração, ou seja, entrada do ar pelo nariz ou pela boca, como também na observação desses ruídos na expiração sonora, que corresponderia ao ruído sonoro do fluxo da saída de ar no processo da execução do canto.

Essas observações foram elencadas como importantes principalmente considerando que durante o canto estamos o tempo todo manipulando a entrada e saída de ar, que pode acontecer de uma maneira mais silenciosa não interferindo na qualidade da emissão, mas que também pode ser utilizada como efeito interpretativo, quando é executado de maneira mais perceptível,

principalmente considerando as possibilidades de amplificação do som como acontece com as captações dos microfones em estúdios ou até mesmo em shows ao vivo.

2.5.2. Transições entre mecanismos vibratórios:

Considerando que no canto popular as transições de registros vocais são amplamente utilizadas, considera-se importante avaliar as escolhas e mudanças percebidas nas emissões dos cantautores, assim foi escolhido adotar a utilização da classificação através dos mecanismos vibratórios de M0 a M3.

Entendendo a complexidade existente nesse campo de pesquisa e que não há um consenso sobre a quantidade de registros e nem terminologias utilizadas, foi adotada neste trabalho nomenclatura dos Mecanismos Vibratórios Laríngeos, pois dessa forma, mantém-se o objetivo de ter uma melhor definição das relações que acontecem entre esses mecanismos. Ainda assim, é importante destacar que quando falamos de registro vocal estamos nos referindo ao que Rubim (2019) destaca:

Um registro vocal é uma série de sons vocais consecutivos e homogêneos, ou seja, são executados de um modo mecânico semelhante, e mantém o mesmo timbre durante certa faixa de extensão. Funcionalmente falando, um registro vocal é a integração de duas partes: 1) um componente fonatório - consistindo da vibração das pregas vocais, o formato da glote e o fluxo aéreo - que produz a frequência fundamental das vibrações, percebida como pitch (percepção da frequência) e 2) um componente ressonantal - consistindo de ajustes acústicos tanto do sistema infra quanto supraglótico da laringe [...] (RUBIM, 2019, p.89).

Dessa forma, nesse processo de análise e pesquisa, quando consideramos o registro de voz de peito, estamos falando do mecanismo de peso, onde as pregas vocais vibram por inteiro que seria correspondente a uma sonoridade vocal mais próxima da voz falada. Rubim (2019) considera mecanismo de peso como “[...] aquele onde a predominância da ação está a cargo do músculo tireoaritenóideo (TA). O mecanismo de leveza é aquele onde a predominância da ação está a cargo do músculo cricotireóideo (CT)” (RUBIM, 2019, p. 89).

Assim, quando nos referimos ao falsete estamos nos referindo a uma sonoridade marcada pela leveza e sopro considerado o seguinte apontamento:

Falsete, que já fora atribuído ao trabalho das falsas pregas vocais, hoje é sabido que é causado pela forma delgada, alongada, firme e abaulada das pregas vocais. Somente as

suas margens ou bordas livres, vibram, enquanto o resto das pregas permanece firme e não vibrante. Apesar de o falsete ocorrer em ambos os sexos, o termo é atribuído apenas à voz masculina. Percebido como uma “feminilização” da voz, o falsete é ruidoso e soproso em qualidade porque as pregas vocais não oferecem resistência suficiente ao fluxo de ar durante a fonação, em comparação àquela utilizada na produção da voz de cabeça (RUBIM, 2019, p. 91).

Essas definições são consideradas importantes por conta da ampla utilização do falsete no canto popular, e também levando em consideração que os cantores não apenas usam com muita frequência o falsete como também não demonstram preocupação em esconder a quebra de registro (PICCOLO, 2006, p.89). Como exemplo de cantores que utilizam o falsete de forma explícita temos inclusive, os três artistas pesquisados Milton Nascimento, Gilberto Gil e Djavan.

2.5.3. Manobras de articulação

Incorpora-se nessa categoria as classificações quanto às manobras articulatórias de emissão observando os parâmetros de articulação em cerrada, acentuada ou pastosa.

O termo de articulação cerrada seria usado para designar execuções com pouca movimentação articulatória na produção do som, uma articulação na qual os dentes estão praticamente ocluídos.

O termo de articulação acentuada seria usado para designar execuções com excesso de movimentação articulatória da língua, dos dentes, dos lábios e da abertura da boca. Nesta pesquisa consideramos como acentuadas as articulações que foram emitidas com uma maior dinâmica de execução das sílabas e que se diferenciam da maneira de emissão geral da canção.

O termo de articulação pastosa foi usado para designar execuções articulatórias com lentidão nas trocas dos fonemas.

2.5.4. Qualidade das emissões

Levando em consideração as manipulações sonoras quanto a característica do som, considera-se importante observar as escolhas referentes à qualidade da execução vocal. Assim, na avaliação dos parâmetros característicos da qualidade de emissão, foram elencadas as seguintes classificações para voz: nasal, coberta, tensa, rouca, com ar, falada e suja.

Voz nasal seria correspondente à característica que confere à voz uma sonoridade mais anasalada, podemos entender que essa sonoridade se origina de manobras do músculo velofaríngeo, o que permitiria conseqüentemente a comunicação das cavidades nasais com a faringe (PICCOLO, 2006).

Voz coberta seria correspondente a característica que se confere a sonoridade da voz por meio do abaixamento da laringe, pois nessa manobra ocorre um alongamento do trato vocal, e que seria responsável por baixar a frequência dos formantes, obtendo como resultado a sonoridade de uma qualidade vocal mais “escura”, geralmente essa característica é relacionada ao canto lírico, mas a sua utilização somada a outros fatores pode conferir também outras sonoridades. Como exemplo dessa utilização pode ser utilizado o mecanismo do bocejo que costuma ser associado a essa conformação (PICCOLO, 2006).

Voz tensa seria correspondente a característica explicada por ajustes laríngeos que envolvem uma maior tensão de adução das pregas vocais, o que causaria como consequência a sensação de uma voz mais “forçada” ou limitada (PICCOLO, 2006). Vale, entretanto, ressaltar que a sua utilização não está necessariamente associada a uma característica negativa, muito pelo contrário, pois também pode ser utilizada como elemento que soma à construção de uma interpretação.

Voz rouca seria correspondente a característica na qual a voz soa com ruídos, presença de mucos (PICCOLO, 2006) e por vezes com falhas na emissão. Esse termo também pode ser associado a uma sonoridade que apresenta pouca adução das pregas vocais com muita saída de ar, porém com um volume de voz relativamente reduzido.

Voz com ar seria uma condição que acontece quando as pregas vocais não estão aduzidas suficientemente e por isso pode haver o escapamento de ar. Enquanto recurso interpretativo pode ser usado geralmente com a intenção de demonstrar sensualidade, sofrimento ou até mesmo zelo (PICCOLO, 2006).

Voz falada seria o termo utilizado para definir um padrão de sonoridade que se aproxima da qualidade obtida com a voz durante a fala, ou seja, quando geralmente ocorrem poucas inflexões e quando normalmente se está em uma execução grave ou média para grave de altura vocal (PICCOLO, 2006).

Voz suja seria uma característica que pode ser utilizada para se referir a sonoridade da voz com ruídos, geralmente também pode estar associada a presença de muco (PICCOLO, 2006).

2.5.5. Qualidade de dinâmica

Considerando as características quanto a qualidade da intensidade da massa sonora, considera-se importante avaliar as variações correspondentes às execuções de dinâmicas, assim, classificamos as categorias em piano, meio-forte e forte. Também iremos avaliar as variações de dinâmicas referentes às acentuações de trechos, palavras ou sílabas.

Usa-se o termo qualidade de dinâmica piano para dinâmicas de execução com sonoridade mais leve.

Usa-se o termo qualidade meio-forte para dinâmicas de execução com sonoridade moderadas.

Usa-se o termo qualidade de dinâmica forte para dinâmicas de execução com sonoridade mais pesada e intensa.

2.5.6. Efeitos e ornamentos

Nessa categoria entram os recursos interpretativos mais característicos por oferecerem variações na condução das notas. Abaixo elencamos cada recurso e descrevemos as suas particularidades com o objetivo de facilitar a compreensão das aplicações realizadas no capítulo de análise.

2.5.6.1. *Apoggiatura*

Esse recurso consiste na emissão de notas que se apoiam numa nota posterior, ou seja, notas que se apoiam em uma outra nota considerada como principal. Assim, quando temos uma nota mais aguda se apoiando em outra mais grave dizemos que é uma *apoggiatura* descendente ou superior. Quando a nota que se apoia é mais grave que a nota principal dizemos que se trata de uma *apoggiatura* ascendente ou inferior. Nessa família das *apoggiaturas* também estão incluídas a nota de retardo, de passagem, de antecipação e a *apoggiatura* simples (PICCOLO, 2006).

2.5.6.2. Mordente

Esse ornamento em sua forma padrão, consiste numa rápida alternância entre a nota principal e outra secundária um grau abaixo ou acima (PICCOLO, 2006).

2.5.6.3. Melisma

O melisma é um ornamento amplamente encontrado na música popular, e suas possibilidades de aplicação são diversas. Para esse trabalho foi adotada a compreensão de melisma quando nos referimos a execução de notas variadas dentro de uma mesma sílaba ou vogal, não necessariamente essa execução precisa ser estabelecida entre graus conjuntos, o melisma pode ocorrer em relação a intervalos variados, de forma livre sem necessariamente obedecer a uma regra de repetição.

2.5.6.4. Portamentos

O portamento pode ser entendido como um deslizamento entre as notas, podendo ser classificado em ascendente ou descendente. Quando o deslizamento é feito de uma nota mais aguda para uma mais grave temos um portamento descendente e quando é executado de uma nota mais grave para outra mais aguda temos um portamento ascendente (BARBOSA, 2023).

2.5.6.5. *Creaking*

O *creak* pode ser entendido como a execução de um “rangido” que acontece sem muita projeção vocal e sem nota definida geralmente utilizado nos inícios e nas finalizações de frases musicais, assim o *creaking* seria correspondente a execução desse rangido numa nota musical, ou seja, quando a execução do *creak*³⁰ ocorre durante a emissão da palavra cantada (BARBOSA, 2023).

³⁰ Barbosa (2023) compara a sua associação com o *fry* e explica que alguns estudos diferenciam os dois registros, mas para termo de classificação em sua pesquisa, preferiu se basear na similaridade de ambos, por isso manteve a compreensão básica desses gestos e aqui neste trabalho escolhemos seguir a mesma associação.

A utilização desse gesto vocal geralmente pode ser associada com a intenção de trazer para a interpretação características mais intimistas, sensuais entre outras (BARBOSA, 2023).

2.5.6.6. Vibrato

Esse recurso pode ser compreendido como uma variação da emissão de uma nota, ou seja, corresponde a uma “ondulação aproximadamente periódica na frequência fundamental, geralmente acompanhada de oscilações de amplitude e no espectro. Em termos perceptivos, corresponde a variações na altura, intensidade e qualidade vocal” (PICCOLO, 2006, p. 99).

Rubim (2019) descreve que o vibrato recebe influência da musculatura laríngea e dos ajustes respiratórios, assim o primeiro componente principal seria referente a existência de um equilíbrio do sistema que propicia um estado de liberdade no qual é provocada essa vibração generalizada e o segundo componente seria correspondente a “[...] um controle neurológico que controla a velocidade do vibrato” (RUBIM, 2019, p 86).

2.5.6.7. Improvisações

Um fator importante que também pode ser considerado na análise da construção interpretativa de um cantor corresponde aos improvisos. Recursos como a improvisação rítmica podem ser utilizados para dar ênfase a uma sílaba específica, ou a uma palavra determinada para assim, através dos acentos e das variações possibilitar ressignificações e variações ao texto que está sendo executado.

Por outro lado, na utilização das improvisações melódicas e com as definições estéticas escolhidas na construção de uma interpretação, podem surgir características que revelam uma originalidade, ou até mesmo recursos interpretativos que seriam considerados como marca interpretativa a uma determinada personalidade vocal, o que permite inclusive que um intérprete seja facilmente identificado ou reconhecido (PICCOLO, 2006).

Com a utilização desses parâmetros apresentados, o intérprete pode definir uma forma ou até mesmo uma assinatura interpretativa correspondente aos gestos que utiliza.

Assim, no capítulo de análise deste trabalho, pretende-se utilizar junto com a contextualização das obras escolhidas, descrições mais objetivas quanto a observação desses gestos interpretativos, utilizando, portanto, a nomenclatura dos parâmetros que foram apresentados.

3. ANÁLISE E ESTUDO PRÁTICO DO REPERTÓRIO

Neste capítulo da pesquisa, a estratégia de análise consistiu em levantar informações sobre os fonogramas e sobre os cantatores pesquisados. Os resultados encontrados contemplam desde uma contextualização sobre como as músicas se inserem na obra desses artistas até a descrição mais detalhada dos gestos vocais observados por meio da análise e da percepção auditiva.

Assim, com esses levantamentos, pretendeu-se estabelecer critérios e observações que fossem pertinentes às obras, para, posteriormente, usar as informações levantadas como ferramentas para a construção de uma performance. Esse levantamento surgiu, portanto, como uma base de estudo e aprendizado seguindo as indicações apontadas nos estudos dos gestos vocais apresentados anteriormente e que foram utilizados enquanto metodologia de pesquisa.

Neste capítulo, dividiu-se cada análise das músicas em três setores: o primeiro aborda os aspectos gerais do fonograma, descrevendo as particularidades presentes e as questões gerais na ambientação histórica da canção; informações sobre o período em que se encontram e os detalhes que também possam descrever o que há por trás de toda construção da interpretação.

Depois, apresentou-se uma sessão especificamente sobre os aspectos relacionados à observação dos gestos vocais por meio da escuta, trazendo assimilações e informações que também poderiam somar no entendimento das particularidades vocais apresentadas.

Por fim, na terceira sessão foi realizada uma análise que interliga as relações da letra da canção com aspectos da harmonia, e que também foi somada aos detalhes encontrados na observação dos gestos, além de ser uma sessão que traz mais exemplos com a transcrição de trechos selecionados.

Depois dessas sessões serem finalizadas em relação a cada um dos fonogramas, apresenta-se uma discussão acerca do processo de ensaio e estudo da montagem do recital com a interpretação dessas obras. Nesta seção, são descritos os parâmetros que foram escolhidos e que foram utilizados na construção da performance bem como os fatores que influenciaram nas escolhas por manter padrões já conhecidos dos cantatores ou por incentivar a criação de outras gestualidades que trouxessem mais originalidade à interpretação, assim ressalta-se também que essa performance pode ser conferida no link³¹ presente nesta sessão do documento.

³¹ Link disponibilizado no subcapítulo que aborda sobre o estudo prático das canções e também no apêndice da dissertação.

Vale também destacar a importância da escuta nesse processo, ressaltando que partimos do entendimento de que essa é uma aplicação dentro de um campo extremamente subjetivo a partir do qual foram sendo estabelecidas as relações. Assim, cada processo individual de análise realizado também levou em conta leituras subjetivas, que podem, portanto, ser interpretadas diferentemente por outras pessoas.

Neste capítulo são apresentadas as análises das três obras escolhidas, “Ponta de areia” de Milton Nascimento, “Oriente” de Gilberto Gil e “Faltando um pedaço” de Djavan.

3.1. “Ponta de areia”³² Milton Nascimento

A canção “Ponta de areia” pertence ao álbum “Minas”, que foi lançado por Milton Nascimento³³ em 1975. Essa é uma composição que também veio da parceria entre Milton e Fernando Brant. Em sua temática, a canção aborda a exclusão de uma linha de trem que ligava Minas Gerais ao mar no estado da Bahia, interrupção essa que teria trazido uma série de consequências para a população desse entorno (MENDES, 2022).

3.1.1. Sobre a canção

Ponta de Areia

Milton Nascimento e Fernando Brant

³² Foi inserido um link de direcionamento para o fonograma da canção, por isso a formatação do nome da canção permaneceu sublinhada.

³³ Milton Nascimento é compositor, instrumentista e cantor, nascido na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1942, mas que mudou ainda criança para Três Pontas em Minas Gerais.

Figura 4: *Spotify Code*³⁴ de “Ponta de areia”³⁵



Intérprete: Milton Nascimento
 Tonalidade: Si bemol maior
 Tessitura: G3 - G5
 Ano: 1975
 Álbum: Minas
 Gravadora: EMI Music Brasil
 Categoria: Brasileira

1. Ponta de areia ponto final
2. Da Bahia-Minas estrada natural
3. Que ligava Minas ao porto, ao mar
4. Caminho de ferro mandaram arrancar
5. Velho maquinista com seu boné
6. Lembra o povo alegre que vinha cortejar
7. Maria-fumaça não canta mais
8. Para a moça, as flores janelas e quintais
9. Na praça vazia um grito, um ai
10. Casas esquecidas viúvas nos portais
11. Maria-fumaça não canta mais
12. Para a moça, as flores janelas e quintais
13. Na praça vazia um grito, um ai
14. Casas esquecidas viúvas nos portais

A canção “Ponta de areia” foi separada em 14 versos, entendendo-se que essa seria uma divisão na qual os sentidos das frases ficariam melhor organizados, o que permitiria uma boa compreensão do texto. Dessa forma, ressalta-se apenas que quando foi preciso descrever com

³⁴ Nessa imagem temos o *Spotify Code*, que é o *QR code* exclusivo do fonograma disponibilizado pela plataforma do *Spotify*. Esse grafismo que se encontra na parte inferior corresponde a uma ferramenta de direcionamento para o fonograma. Para conseguir acessar o áudio é preciso ir na “barra de busca” do aplicativo do *Spotify*, clicar em “escanear” e depois apontar a câmera do celular para a simbologia apresentada aqui no texto que o direcionamento para o fonograma irá aparecer na tela.

³⁵Foi disponibilizado o direcionamento do link do fonograma para caso haja algum tipo de problema ou falha por meio do acesso pelo *QR code* fornecido na imagem adicionada. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3dcV8bU38MVHhoKgTcjqCa?si=ae944f2be793468b>

mais detalhes as percepções referentes à análise dos gestos vocais optamos pela divisão desses versos ao meio.

Para uma boa compreensão acerca da obra de Milton Nascimento, torna-se importante destacar a forte ligação do cantautor com o estado de Minas Gerais. Assim, é importante ter em mente que Milton Nascimento não nasceu efetivamente em Minas Gerais, mas sim no Rio de Janeiro. Sobre essa transição de Milton do Rio para o estado de Minas Gerais, Campos (2015) explica que ao perder a mãe muito cedo, o cantautor teria sido adotado por uma família de Três Pontas, cidade mineira onde cresceu e viveu durante toda infância e juventude.

Milton teria desenvolvido seus conhecimentos musicais durante o seu amadurecimento na juventude por influência da família e do rádio, mas só após se mudar para a capital Belo Horizonte, quando foi cursar Economia, que ele acabou recebendo mais destaque em sua carreira musical nas participações dos Festivais de Música Popular Brasileira (CAMPOS, 2015).

Milton Nascimento tinha uma professora de música em casa, a mãe adotiva Lilia Silva Campos. Aos quatro anos, ganhou seu primeiro instrumento musical, uma sanfoninha de dois baixos. Já aos treze anos de idade atuava como crooner ao lado de seu vizinho Wagner Tiso em um conjunto de baile. Teve aulas de piano com a mãe de Wagner Tiso (PICCOLO, 2006, p. 41).

Toda essa vivência em Minas teria gerado esse imenso carinho e essa forte conexão de Milton com a cultura mineira. Campos (2015) relata que desde o início da carreira musical do cantautor é perceptível a existência de uma forte relação das letras e das melodias com o universo mineiro. Em algumas de suas obras é possível observar a predominância de uma temática voltada às paisagens naturais, às arquiteturas e principalmente às pessoas que ali viveram e que cruzaram o seu caminho (CAMPOS, 2015).

A leitura que Milton faz do interior das cidades, das pessoas e suas histórias marca com sofisticação seus versos e melodias e a universalização da cultura regional. Suas belezas naturais, suas paisagens sinuosas, o espírito do povo interiorano, sua relação com o tempo (a sensação de tempo parado do interior), proporcionaram elementos composicionais melódicos e textuais para que o compositor e um grupo de amigos músicos com quem ele formou um movimento musical importante para a história da nossa MPB, que entre outros discos gravaram o disco *O Clube da Esquina*, descortinasse um estilo estético próprio e cheio de “mineiridade” [...] (CAMPOS, 2015, p. 60).

Gueraldo (2015) destaca que o ano de 1975 teria sido marcado por um complexo sentimento de perda e de fracasso, principalmente pela piora nos índices do quadro econômico.

Essa sensação estaria, portanto, refletida na pele dos trabalhadores que sofriam com os baixos salários e que ainda tinham que lidar com as altas taxas de inflação que estavam diretamente ligadas à transição de governo entre o general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e o General Ernesto Geisel, governo esse que confirmou o fim do que havia sido chamado antes de “milagre econômico”.

Em relação à origem da letra de “Ponta de areia”, Mendes (2022) destaca que Fernando Brant teria trabalhado como repórter da Sucursal Mineira da revista “O Cruzeiro”, no começo da década de 1970. Teria sido, então, nessa edição de maio de 1973 que Brant escreveu a matéria chamada “Olha aí o mar de Minas”, que mais tarde deu origem à canção “Ponta de Areia”.

Campos (2015) ressalta ainda que a interrupção acontecida em 1966 na estrada que ligava Minas ao mar na Bahia, teria trazido consequências extremamente problemáticas para a população daquele entorno, isso porque essa interrupção teria causado um bloqueio comercial e social entre aquelas regiões vizinhas já que antes a estrada funcionava como um elo entre elas. Consequentemente, ao criar a letra de “Ponta de areia”, Fernando Brant estaria trazendo à tona o impacto causado na vida dessas pessoas que continuaram vivendo naquela região.

O letrista descreve poeticamente sobre o esquecimento, a dor e o isolamento da cidade interiorana nos versos: “Maria-fumaça não canta mais para moças flores/ janelas e quintais/ na praça vazia um grito um ai/ casas esquecidas, viúvas nos portais”. A melodia da canção se repete cinco vezes a cada dois versos, criando uma circularidade, quase ininterrupta, gerando uma memória auditiva no ouvinte, uma memória histórica do fato narrado. A canção apresenta um viés político e de protesto em uma melodia e poesia lírica (CAMPOS, 2015, p. 65).

Sobre a canção, Mendes (2022) explica que, apesar de parecer ser uma cantiga simples e fácil, na verdade “Ponta de areia” carrega algumas peculiaridades e complexidades. “Seriam verdadeiros icebergs que enganam à primeira audição, sempre maiores e mais surpreendentes à medida que nelas se aprofunda” (MENDES, 2022). Assim, ele aponta que toda essa complexidade se daria principalmente na dimensão rítmica, que foge dos padrões mais simples de compasso, sendo que a parte harmônica, por outro lado, traria uma sonoridade de cantiga com uma melodia simples, composta dentro de uma escala pentatônica (MENDES, 2022).

Analisando a canção “Ponta de Areia”, observa-se que ela possui uma forma estrófica que é marcada pela repetição do tema no qual os versos são sempre apresentados seguindo uma relação que pode ser interpretada como “pergunta e resposta”.

Nessa relação de pergunta e resposta, podemos destacar que a pergunta seria correspondente à melodia exibida na Figura 5:

Figura 5: Partitura do início da canção “Ponta de Areia”

Pon - ta de a - rei - a pon - to fi - nal

Fonte: Elaborado pelo autor.

A parte da melodia que traz em sua sonoridade a sensação de resolução, e que funcionaria, portanto, como uma resposta seria correspondente à melodia exibida na Figura 6:

Figura 6: Trecho da partitura (da Bahia a Minas) de “Ponta de Areia”

Da Ba - hi - a Mi - nas Es - tra - da na - tu - ral

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nota-se, portanto, que a pergunta estaria no primeiro compasso “Ponta de areia ponto final” (inclinação para Ebmaj7, o quarto grau) e a resposta estaria sempre no compasso seguinte (resolução na tônica, Bbmaj7) que nesse trecho apresenta o verso “Da Bahia a Minas estrada natural”.

Esse tema principal presente em toda a canção se repete 5 vezes com letras diferentes, e algumas outras vezes em vocalise. É perceptível algumas variações em algumas dessas sequências, como ocorre na finalização de “com seu boné”, exibida na Figura 7.

Figura 7: Melisma em trecho final (com seu boné) em “Ponta de Areia”

Ve - lho ma - qui - nis - ta com seu bo - né

Fonte: Elaborado pelo autor.

Fator importante a ser observado é a dimensão rítmica, com uma condução marcada pela quebra da constância, que não apresenta divisões pares, o que é característico dos compassos ímpares tais quais 5/4 ou 9/4, como foi escolhido na transcrição. Nota-se também que o ritmo harmônico não é usual, ou seja, a mudança dos acordes ocorre em momentos um tanto inesperados.

Figura 8: Partitura da primeira parte da canção “Ponta de Areia”

Bbmaj7 Ebmaj7 Bbmaj7 Cm7 Gm7 F7 Bbmaj7

Pon - ta de a - rei - a pon - to fi - nal Da Ba - hi - a à Mi - nas es - tra - da na - tu - ral

Bbmaj7 Ebmaj7 Bbmaj7 Cm7 Gm7 F7 Bbmaj7

3 Que li - ga - va Mi - nas ao por - to ao mar Ca - mi - nho de fer - ro man - da - ram ar - ran - car

Bbmaj7 Ebmaj7 Bbmaj7 Cm7 Gm7 F7 Bbmaj7

5 Ve - lho ma - qui - nis - ta com seu bo - né Lem - bra o po - vo a - le - gre que vi - nha cor - te - jar

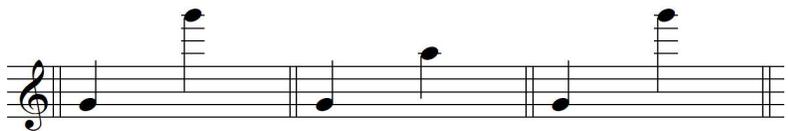
Fonte: Elaborado pelo autor.

Vale ressaltar que a notação de compasso escolhida para fazer a transcrição foi a 9/4, levando em consideração a forma adotada por Gualdo (2015). O principal motivo pela escolha dessa forma de notação foi a capacidade de agrupar a melodia de maneira mais abrangente, conseguindo colocar em um mesmo compasso toda a condução melódica, como pode ser verificado na Figura 8.

3.1.2. A voz de Milton

Nesta sessão iremos abordar alguns aspectos e particularidades que podem ser observados na interpretação de Milton Nascimento na canção “Ponta de areia”. Na Tabela 4 podem ser verificadas as informações referentes a extensão vocal durante a canção.

Tabela 4: Parâmetros melódicos da canção “Ponta de Areia”

Extensão: G3 a G5 (duas oitavas)	 <p>Música completa Letras das estrofes Nos vocalises</p>
Primeira nota melódica: D4	 <p>Pon-ta de a - rei- a pon - to fi - nal</p>
Última nota melódica: Bb3	 <p>Ca-sas es-que-ci - das vi - ú - vas nos portais</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sobre a estética vocal da canção, pode-se observar como Milton emite o canto explorando a voz com uma dinâmica forte, e percebe-se uma emissão com variações entre os registros M1 e M2, com algumas inserções de *creaking* também.

Sobre as ornamentações, pode-se observar uma ampla utilização de portamentos e, com muita frequência, o uso do vibrato está presente na execução. Bem como descreve Motta (2010), o cantor também faz bastante uso de “[...] inflexões melódicas descendentes no fim das frases e de algumas notas falhando” (MOTTA, 2010 p. 1).

A canção é iniciada e finalizada com um coro de vozes infantis que entoam o vocalise da melodia da canção, já trazendo a atenção para uma sonoridade que evoca a presença de uma multidão ou até mesmo como se fosse uma procissão.

Logo após, pode-se ouvir Milton num registro M2, cantando em uma oitava acima da melodia da primeira estrofe da canção. Nesse trecho, já fica perceptível o grande controle vocal do intérprete, marcado não só pela beleza do timbre, mas também por todo o domínio do desempenho ao emitir uma voz que soa firme.

Sobre a utilização da voz no registro M2, Arcanjo (2011) aponta que o uso da voz no registro de falsete costuma ser um mecanismo bastante utilizado por Milton, e que essa particularidade traz a possibilidade de uma série de discussões sobre esse registro mais agudo, com sonoridade leve.

Abaixo, seguiremos com uma descrição um pouco mais detalhada dos gestos observados na escuta do fonograma. Assim, nessa etapa foi feito um mapeamento dos gestos encontrados em cada trecho da canção, aproveitando também toda a categorização que já havia sido proposta nos apontamentos das metodologias utilizadas por Piccolo (2006) e Barbosa (2023).

A Tabela 5 traz a descrição desses gestos observados nas frases recortadas.

Tabela 5: Descrição dos gestos vocais do início da canção “Ponta de Areia”

Ponta de areia	portamento em “rei”, vibrato em “de” e “ia”
Ponto final	vibrato nas sílabas “to” e “nal”, variação de dinâmica decrescente em “nal”
da Bahia-Minas	<i>creaking</i> na sílaba “ba”, portamento descendente em “mi” vibrato em “mi”
estrada natural	vibrato nas sílabas “tra”, “na”, “tu”, “ral”
Que ligava Minas	portamento ascendente “mi”, acento em “mi”, vibrato em “mi” e em “nas”
ao porto, ao mar	portamento descendente em “ao”, vibrato nas sílabas “ao”, “por”, “mar”
Caminho de ferro	<i>creaking</i> “fe” vibrato em “mi”, “nho”, “ro”
mandaram arrancar	portamento em “man”, vibrato nas sílabas “da”, “a”, “car”
Velho maquinista	<i>creaking</i> na sílaba “ta”, acento em “ma”
com seu boné	portamento descendente em “com”, vibrato nas sílabas “seu” “né”, melisma em “né”
Lembra o povo alegre	portamento descendente em “le” de alegre, vibrato em “lem”, “po”, “gre”
que vinha cortejar	portamento em “que”, vibrato nas sílabas, “vi”, “cor”, “jar”

Fonte: Elaborado pelo autor.

No segundo vocalise, que se encontra no meio da canção (2’08”), pode-se observar a utilização da voz com uma qualidade de timbre nasal e também se nota o uso de bastante vibrato, além das finalizações dos fraseados com a predominância de portamentos. De um modo geral,

prevalece a utilização de uma dinâmica forte nos fraseados e algumas acentuações nos saltos ascendentes.

Esses apontamentos se diferem do primeiro vocalise feito na introdução da canção por Milton, onde prevalecia o uso do registro M2. Nessa segunda vez a voz é emitida sempre no registro modal M1, prevalecendo a utilização da voz de peito, inclusive com uma qualidade de dinâmica de execução forte.

Na Tabela 6, são apresentados os gestos percebidos nessa segunda parte da canção.

Tabela 6: Descrição dos gestos vocais da segunda parte da canção “Ponta de Areia”

Maria-fumaça	qualidade de dinâmica forte, acentuação, vibrato nas sílabas “ma”, “ri”, “ma”, “ça”
não canta mais	vibrato em “não”, “can”, “mais”, portamento com melisma em “mais”
Para moças, as flores	vibrato em “pa”, “res” “ne”, “e”, portamento ascendente em “pa” <i>apoggiatura</i> com portamento descendente e vibrato “flo”
janelas e quintais	vibrato em “ne”, “e”
Na praça vazia	<i>creaking</i> em “zia”, <i>apoggiatura</i> com portamento descendente e vibrato em “zia”
um grito, um ai	qualidade de dinâmica forte na frase, vibrato em “um”, “gri”, “ai” finalização com melisma em “ai”
Casas esquecidas	portamento e acentuação em “ci” finalização com melisma em “das”
viúvas nos portais	vibrato em “viúvas”, “nos” e “tais”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Logo após esse trecho da canção “Ponta de areia” (3’09”), é iniciado um momento instrumental, no qual se destaca o solo do instrumento de sopros. Assim, é apenas a partir do final do terceiro minuto da faixa (3’39”) que Milton volta a cantar repetindo a letra da segunda metade da canção:

Na Tabela 7, são apresentados os gestos percebidos nessa última parte da canção.

Tabela 7: Descrição dos gestos vocais da última parte da canção “Ponta de Areia”

Maria-fumaça	qualidade de dinâmica forte, vibrato em “ma”, “ria”, “ma”, “ça”
não canta mais	vibrato em “não”, “can”, “mais”, melisma em “mais”
Para moças, as flores	vibrato em “para”, “res”, <i>apoggiatura</i> com portamento descendente “flo”, aumento da qualidade nasal em “flo” que modifica o timbre escutado.
janelas e quintais	portamento em “ja”, vibratoe, <i>creaking</i> em “ne”, “e”, “tais”
Na praça vazia	dinâmica forte, <i>apoggiatura</i> com portamento descendente e vibrato em “zia”.
um grito, um ai	acento em “gri” qualidade de dinâmica forte na frase, vibrato em “um”, “gri”, “ai” finalização com melisma em “ai”
Casas esquecidas	portamento e acentuação em “ci”
viúvas nos portais	vibrato em “vi”, “ú”, “vas”, “nos”, <i>creaking</i> em “u” e “nos”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma ornamentação que é muito utilizada por Milton em diversos finais de frase nessa canção é o melisma, ou seja, variações melódicas numa sequência de três ou mais notas numa mesma vogal. Essas variações foram observadas em “com seu bone”³⁶, “não canta mais”, “um grito um ai”, “casas esquecidas” e depois nas repetições das letras em “não canta mais” e “um grito um ai”.

Esses melismas também aparecem em alguns momentos no vocalise feito no meio da canção (2’08”), como demonstra o exemplo da Figura 9.

³⁶ Para melhor entendimento desses exemplos coloquei sublinhadas as vogais em que essas variações dos melismas foram observadas.

Figura 9: Partitura do vocalise do meio da canção “Ponta de Areia”

ah la me re le re he le re le ree ah la ra ha la ra la ia ah la ah la

re le re re re a ha ra a ra ra raa a la ra ha le re e ha a ha a ha

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.1.3. Análise Musical

A canção "Ponta de areia", interpretada por Milton Nascimento, se encontra na tonalidade de Si bemol maior. Em sua progressão harmônica observa-se que prevalece sempre uma condução entre a tônica, seguindo para a subdominante Eb7M voltando para a tônica, para seguir no segundo grau (Cm7), que é levado para o VI grau Gm7 e depois para a dominante F7 que resolve na tônica (Bb7M), como pode ser observado na Figura 10.

Figura 10: Primeiros compassos de “Ponta de areia” com acordes

Pon-ta de a - rei- a pon- to fi - nal Da Ba-hi-a Mí -nas es - tra - da na - tu-ral

Fonte: Elaborado pelo autor.

Analisando a letra da canção com a estrutura harmônica e melódica, pode-se observar uma condução do tema em forma de cantiga. Temos a apresentação do tema musical que pode ser dividido em duas partes, uma que chamamos anteriormente de pergunta e resposta. A canção é entoada praticamente seguindo esse mesmo molde com versos diferentes a cada repetição da melodia.

Como foi mencionado anteriormente, no primeiro compasso da canção, observa-se que, partindo da tônica em Si bemol maior é apresentado o ponto chave da canção: "Ponta de areia, ponto final", mas esse verso não é encerrado na tônica, mas sim na subdominante Eb7M, deixando no ar uma sensação de suspensão. Na frase seguinte, partindo da tônica novamente, depois de passar pelo V grau dominante (F7), a resolução é feita na tônica tanto pelo acorde como também na escolha da última nota do verso "Da Bahia a Minas estrada natural", que termina em Si bemol.

Essa sequência melódica vai sendo conduzida praticamente em toda a canção com apenas algumas alterações nos ornamentos, como acontece em "Velho maquinista com seu boné" na qual a última nota do verso resolve em Si bemol, a tônica da canção. Essa observação pode ser conferida na Figura 11.

Figura 11: Partitura de trecho de "Ponta de areia"

The musical score is in 9/4 time and B-flat major. The chords above the staff are Bbmaj7, Ebmaj7, Bbmaj7, Cm7, Gm7, F7, and Bbmaj7. The lyrics are: "Velho ma-qui-nis-ta com seu bo-né Lem-brao povoa-le - gre que vi - nha cor- te-jar". A red circle highlights the interval between the notes G4 and F4 in the melody.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A letra dessa canção se mostra bem direta e explicativa, uma estrada natural que ligava Minas ao porto e ao mar da Bahia, teve sua ferrovia arrancada. Com toda essa problemática, a canção mostra que depois desse acontecido, o tempo em que a estrada era utilizada passa apenas a ficar na memória da população que ali se encontrava.

Interessante notar que esse saudosismo pode ser associado com gestos interpretativos escolhidos pelo cantautor.

Ao cantar o primeiro verso, Milton traz na execução finalizações sempre utilizando vibrato como acontece praticamente em toda a canção, mas vale destacar as finalizações, “ponto final”³⁷, “estrada natural”, “ao porto ao mar” “mandaram arrancar” e “que vinha cor-te-jar”, pois nesses trechos temos sempre um salto da nota Sol, que, ou é executado no intervalo de 4ª justa quando vai de Sol para Dó ou num intervalo de 3ª menor quando vai de Sol para Si bemol. Essa condução da melodia inclusive fica presente em praticamente toda a canção.

³⁷ Sublinhado demonstrando em quais sílabas o salto melódico acontece.

Assim, nessa sequência são apresentadas algumas memórias que eram daquele tempo em que o trem ainda funcionava, como o velho maquinista que usando seu boné lembra o povo que alegre por lá passava a cortejar. Nesse trecho, podemos destacar uma variação (confira em vermelho na Figura 12) na melodia que é feita na palavra “boné”. Diferente dos versos anteriores dessa parte do tema que eram cantados no intervalo de 4ª justa da nota Sol para a nota Dó, agora foi cantado na nota Ré, seguido por uma descida em graus conjuntos de Ré até a nota Si bemol, que é o quinto grau do acorde executado Eb7M.

Figura 12: Destaque na variação das finalizações

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, key of Bb. The chords are: Bbmaj7, Ebmaj7, Bbmaj7, Cm7, Gm7, F7, Bbmaj7. The lyrics are: Pon - ta de a - rei - a pon - to fi - nal Da Ba - hi - a à Mi - nas es - tra - da na - tu - ral Que li - ga - va Mi - nas ao por - to ao mar Ca - mi - nho de fer - ro man - da - ram ar - ran - car Ve - lho ma - qui - nis - ta com seu bo - né Lem - bra o po - vo a - le - gre que vi - nha cor - te - jar

The first line of music has a yellow circle around the notes for the word "fi - nal". The second line of music has a yellow circle around the notes for the word "ao mar". The third line of music has a red circle around the notes for the word "bo - né".

Fonte: Elaborado pelo autor.

Apelidando o trem de Maria fumaça, o intérprete relata que agora o trem já não passa e por tanto não faz seus sons típicos, ou seja, já não canta mais, e com isso a cidade ficou mais pacata com a praça vazia e com as casas esquecidas.

Sobre a execução deste trecho da canção podemos notar uma variação feita na melodia (conferir círculo em vermelho na Figura 13 e na Figura 14) entre a primeira vez (2'59'') onde é cantado “Na praça vazia um grito um ai” e a última repetição desse mesmo verso (3'59'') no final da canção.

Figura 13: Destaque na variação na melodia do tema

Ma-ri-a fu -ma-ça não can -ta mais Pa- ra mo-ças flo- res ja- ne - las e qui-ntais

Na pra-ça va- zi - a um gri - to _um ai Ca-sas es-que-ci- das vi - ú - vas nos por-tais

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na última repetição, observa-se que a nota mais aguda emitida por Milton nesse trecho é Lá 4, enquanto na primeira repetição a nota mais aguda executada havia sido Sol 4.

Figura 14: Variação na estrofe final da canção “Ponta de areia”

Na pra-ça va- zi - a um gri-to _um ai Ca-sas es-que-ci-das vi - ú - vas nos por-tais

Fonte: Elaborado pelo autor.

A melodia é construída na escala pentatônica, com apenas cinco notas sobre um grande compasso de 9/4, que pode ser compreendido como a junção de um 5/4 com um 4/4. Assim, a canção é executada seguindo esse tema principal que se repete com letras diferentes e com pequenas variações e ornamentos na melodia.

A canção é iniciada com o solo de um sax soprano seguida pelo coro infantil que canta o tema duas vezes em Fá maior com acompanhamento de um piano. Logo depois (1'01”), Milton entra cantando o tema em vocalize apenas uma vez no mecanismo M2 em Si bemol maior, seguindo para os versos da canção no mecanismo M1. A orquestração com a banda completa entra apenas nos versos “Velho maquinista com seu boné” (1'52”) que ficam durante praticamente todo o resto da canção e saem apenas no final quando o coro de crianças volta a cantar acompanhados pelo piano mais uma vez.

melodia. Algumas dessas variações podem ser verificadas no círculo vermelho da Figura 16, assim como na descrição das vogais cantadas nesse trecho do improviso.

3.2. “Oriente” Gilberto Gil

A canção “Oriente” faz parte do LP *Expresso 2222* de Gilberto Gil³⁸, que foi lançado pela gravadora Phonogram/Philips no ano de 1972 (DINIZ, 2015). Essa é uma composição que teria sido criada em 1971 por Gilberto Gil durante o seu exílio na Europa. Diniz (2015, p.127) descreve também que a letra da canção teria, inclusive, sido desenvolvida por reflexões de Gilberto Gil acerca desse exílio ao qual havia sido submetido.

3.2.1. Sobre a canção

Oriente

Gilberto Gil

Figura 17: *Spotify Code*³⁹ de “Oriente”⁴⁰



³⁸Gilberto Passos Gil Moreira, é compositor, instrumentista e cantor, nascido na cidade de Salvador na Bahia, no ano de 1942. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/gilberto-gil/> Acesso em 10 de maio de 2023

³⁹ Nessa imagem temos o *Spotify Code*, que é o *QR code* exclusivo do fonograma disponibilizado pela plataforma do *Spotify*. Esse grafismo que se encontra na parte inferior corresponde em uma ferramenta de direcionamento para o fonograma. Para conseguir acessar o áudio é preciso ir na “barra de busca” do aplicativo do *Spotify*, clicar em “escanear” e depois apontar a câmera do celular para a simbologia apresentada aqui no texto que o direcionamento para o fonograma irá aparecer na tela.

⁴⁰ Foi disponibilizado o direcionamento do link do fonograma para caso haja algum tipo de problema ou falha por meio do acesso pelo *QR code* fornecido na imagem adicionada. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1jXnNH9CZyzVRfYf9enVgu?si=0a9952eb64904bd7&nd=1&dlsi=fec613e3e3dd4807>

Intérprete: Gilberto Gil
 Tonalidade: Lá maior
 Tessitura: E3 a D#5
 Ano: 1972
 Álbum: *Expresso 2222*
 Gravadora: Phonogram/ Philips
 Categoria: Brasileira

1. Se oriente, rapaz
2. Pela constelação do Cruzeiro do Sul
3. Se oriente, rapaz
4. Pela constatação de que a aranha
5. Vive do que tece
6. Vê se não se esquece
7. Pela simples razão de que tudo merece
8. Consideração
9. Considere, rapaz
10. A possibilidade de ir pro Japão
11. Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
12. Pela curiosidade de ver
13. Onde o sol se esconde
14. Vê se compreende
15. Pela simples razão de que tudo depende
16. De determinação
17. Determine, rapaz
18. Onde vai ser seu curso de pós-graduação
19. Se oriente, rapaz
20. Pela rotação da Terra em torno do Sol
21. Sorridente, rapaz
22. Pela continuidade do sonho de Adão

Diniz (2015 p. 128) detalha que o compositor estava em Ibiza em 1971 e que a canção teria surgido a partir do ambiente místico no qual Gilberto Gil, contemplando a natureza, teria se posto a meditar e a refletir sobre a condição de exilado em que se encontrava. O compositor teria visto uma estrela cadente, cruzando o céu do ocidente para o oriente e dessa contemplação derivou a menção na canção ao hemisfério sul e essas referências teriam, então, sido somadas com a saudade e a nostalgia de estar distante e ainda não poder voltar para casa (DINIZ, 2015, p. 128).

A pesquisadora ainda apresenta uma discussão sobre as possibilidades de significados que a palavra oriente pode apresentar. O primeiro sentido no qual a palavra se relaciona seria com a possibilidade semântica do substantivo oriente enquanto “universo oriental” que estaria assim, relacionado à ideia de cultura oriental e com a religiosidade, que “[...] implicaria formas holísticas de “ser” e de “estar” no mundo, como a meditação, a ioga e a dieta macrobiótica, todas praticadas por Gilberto Gil naquela época” (DINIZ, 2015, p. 129).

Esse significado de “universo oriental” pode inclusive ser verificado na canção quando observamos a sonoridade que Gil escolhe, tanto na melodia cantada quanto também ao tocar o violão. Isso por conta do acompanhamento, que lembra o swing do berimbau, e também pela relação das sequências de movimentos harmônico-melódicos, que na expansão e na contração sonora acabam remetendo à mística do transe da música oriental (DINIZ, 2015, p. 130).

Todavia, o caráter “sagrado” e ritualístico, típico do “mundo modal”, revela-se na articulação do acorde tônico a partir da técnica do baixo contínuo. Dessa articulação Gilberto Gil cria elos idiomáticos com o toque do berimbau e com a música oriental, especialmente a indiana. O ritmo harmônico que ele desenvolve sobre o bordão (Lá) vai ao encontro da principal característica das mandalas: a circularidade. Tal característica é igualmente encontrada nas músicas místico-religiosas (Os mantras indianos, essencialmente circulares, consistem talvez no melhor exemplo) (DINIZ, 2015, p. 131-132).

O outro significado apresentado pela pesquisadora no mesmo trabalho seria referente ao verbo orientar, que pode inclusive ser relacionado a uma ideia mais pragmática ao exortar a definição de um posicionamento ou caminho para o sujeito. “Se oriente rapaz pela constelação do cruzeiro do Sul” (“Oriente”, 1972).

Essa leitura, voltada tanto para o “Oriente” (substantivo) quanto para o “orientar” (verbo), contempla a continuação da letra. Orientar-se por uma constelação poderia desvendar uma dimensão esotérica, a qual credita aos astros o poder de influenciar o destino dos homens. Essa crença, em consonância com o ambiente místico-contracultural vivenciado por Gilberto Gil, traduziria a capacidade do indivíduo (e de sua coletividade) de produzir semelhanças extrassensíveis em relação à natureza, ao macrocosmo. Ainda que a modernidade tenha reduzido o fluxo dessas correspondências mágicas, elas eram reinventadas numa ilha espanhola, repleta de hippies interessados nos saberes ocultos da astrologia (DINIZ, 2015, p. 132).

O verbo usado no modo pronominal reflexo “se oriente” e os outros dois também no modo imperativo “determine” e “considere” trariam, segundo Diniz (2015), uma abordagem distinta das canções engajadas da década de 1960 por não ser uma representação do povo brasileiro, mas sim a personificação do indivíduo, na figura do rapaz, na qual Gil se comportaria como um guru.

Essa descrição corrobora o excesso de autonomia outorgada ao rapaz. Seu guia espiritual aguça a curiosidade; porém, não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes – “Oriente-substantivo-místico” e “orientar-verbo-pragmático” –, as possibilidades de ação são inúmeras. Afinal, “tudo merece consideração”. Em que pesem o ritmo harmônico circular e sua tentativa (consciente ou inconsciente) de organizar o “caos”, o guru oferece tantos caminhos ao rapaz que o balanço final, no limite, é “desorientador” (DINIZ, 2015, p. 140).

Ao analisar a letra da canção, também pode ser destacada a presença de um caráter autobiográfico, como em “Se oriente, rapaz/ pela constatação de que a aranha/ vive do que tece” e também no trecho “Determine, rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação”. Diniz (2015) descreve que Gilberto Gil teria dispensado um curso de pós-graduação nos Estados Unidos para seguir seu projeto pessoal em São Paulo e, inclusive, essa vivência teria sido um tipo de pós-graduação para o intérprete, bem como toda a vivência no exílio, que também teria sido uma outra experiência de pós-graduação. Assim, a música “Oriente” seria também uma das obras mais pessoais e auto solidárias do cantautor (DINIZ, 2015, p. 138).

Essa canção de Gilberto Gil, para além de apresentar aspectos autobiográficos e vários outros concernentes a uma atmosfera mística e contracultural, insinua que o “indivíduo” está num impasse diante da variedade de opções com as quais ele se depara. Naquele contexto de ditadura – marcado, paradoxalmente, pela repressão política e pelo desenvolvimento capitalista –, música e letra, numa trama ao mesmo tempo dual e complementar, engendram, em seus códigos, certo estado de anomia (DINIZ, 2015, p. 141).

Côrtes (2022) também ressalta a possibilidade de observar a representação musical da obra “Oriente”, considerando os ambientes ocidente e oriente. Assim, explica que o ambiente oriental seria representado pelo que ele chama de “forma modal, circular e mística”, e por outro lado o ocidente estaria sendo representado pelo “tonal, pragmático e racional” (CÔRTEZ, 2022, p. 43).

Em uma análise da canção, Côrtes (2022, p.48) menciona a utilização de "baixos flutuantes", que provocariam deslocamentos e uma desestabilização na noção de tempos fortes e fracos no violão. Isso pode ser percebido inclusive na junção da voz com o violão, no trecho em que a letra da canção começa a ser executada.

Tal sensação de “desestabilidade” é ouvida junto ao canto, que se apresenta de maneira bem fluida sobre o trecho – a relação entre a performance da base do violão e a fluência da interpretação da linha melódica produzem um resultado musical que confere essa atmosfera misteriosa, envolvente, intrigante e mística da canção (CÔRTEZ, 2022, p. 48).

É interessante notar como Diniz explica todo o envolvimento de Gil e Caetano com uma mudança de comportamento que estaria ligada à identificação com a movimentação transnacional da chamada contracultura. Para isso, estariam envolvidas uma série de ações que conduzissem à perspectiva de expansão da consciência, ou seja, um estado de experimentação.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda que “redimidos” por uma parcela do público engajado, tornavam a receber, não raras vezes, o rótulo do desbunde. Essa gíria, na passagem das décadas de 1960 e 1970, era amplamente empregada por militantes de esquerda [...]. O desbunde, entretanto, assumiu o significado de uma mudança radical de comportamento para uma porção de jovens e músicos que se identificava com a movimentação transnacional da contracultura. Tal mudança envolvia, principalmente, consumo de drogas (sobretudo a maconha, o ácido lisérgico e a mescalina), utilizadas com a perspectiva de uma expansão da consciência; experimentalismo estético (quase sempre atrelado à linguagem do rock); crítica à coerção sociopolítica e aos padrões preestabelecidos pela indústria cultural; aversão à racionalização da vida social; modelo de vida hippie, comunitário e naturalista; curiosidade quanto à existência de extraterrestres; interesse por práticas místicas e pela filosofia e religiosidade oriental (DINIZ, 2015, p.124).

Diniz (2015) aponta ainda que teria sido no exílio onde Gil pode aprofundar o seu conhecimento místico. Assim relata que “[...] a meditação, a ioga e a dieta macrobiótica (todas baseadas nos dois princípios opostos e complementares do Taoísmo, Yin e Yang) faziam parte de sua rotina” (DINIZ, 2015, p. 125). Dessa forma, podemos relacionar o quanto essas experiências acabaram sendo fatores primordiais para a contextualização e entendimento da inserção dos significados da canção "Oriente" naquele momento para o cantautor.

A letra de “Oriente” desenvolve-se a partir de uma esfera micro, baseada em autorreflexões de Gilberto Gil sobre o exílio ao qual foi submetido. O particular, entretanto, contém em si mesmo uma esfera macro, seja do ponto de vista cósmico ou histórico-contextual (DINIZ, 2015, p. 127).

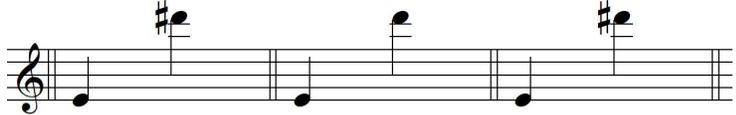
Essas reflexões acerca da canção “oriental” acabam se relacionando fortemente com as questões que são observadas em relação ao momento no qual o cantautor se encontrava. Côrtes (2022) comenta que, após ser preso pelo regime militar, Gilberto Gil viveu exilado em Londres no período de 1969 até 1972. Assim, fica exposto na canção todo o dilema que se estabeleceu nesse contexto sociocultural e que contribuiu para o surgimento das questões apresentadas na letra de “Oriente”: essa vivência em um exílio, longe do seu país, no auge da contracultura, vivendo com a influência do misticismo oriental, da libertação sexual do período, do uso de psicotrópicos, e, ao mesmo tempo, consciente de que o seu país de origem está envolvido por uma ditadura política intensa.

3.2.2. A voz de Gil

Nesta sessão iremos abordar alguns aspectos e particularidades que podem ser observados na interpretação de Gilberto Gil sobre a canção “Oriente”. Na Tabela 8 podem ser verificadas as

informações referentes a extensão vocal durante a canção.

Tabela 8: Parâmetros melódicos da canção “Oriente”

<p>Extensão: E3 a D#5 (uma oitava + cinco tons e meio)</p>	 <p>Música completa Letras das estrofes Nos vocalises</p>
<p>Primeira nota melódica: E4</p>	 <p>Se o - ri - en - te ra - paz</p>
<p>Última nota melódica: La3</p>	 <p>Pe - la con - ti - nui - da - de do so - nho de A - dão</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na faixa “Oriente” de 1972 presente no LP *Expresso 2222*, a canção é iniciada com um vocalise com emissão em *humming*. Gil emite as notas em paralelo com a melodia feita no violão. Interessante notar que, nesse trecho da introdução da canção, Gil já percorre uma ampla faixa de altura sonora, demonstrando uma grande capacidade de alcance em sua extensão vocal. Logo no meio do vocalise da introdução, o intérprete emite uma escala em saltos indo da nota Mi 3 até o Ré 5.

No início da primeira estrofe, pode-se observar uma emissão concentrada na região média e grave da voz, predominando sempre um registro da voz de peito (conferir Figura 18). Interessante notar que a interpretação parece estar mais atrelada a um jogo feito entre melodia da voz, onde predomina na voz uma ambientação mais tranquila, e que contrasta com violão, onde o ritmo é marcado por quebras, deslocamentos e desestabilizações que acabam remetendo ao que Diniz (2015, p. 130) apontou como sendo a mística do transe da música oriental.

marcado por um cantar mais livre, envolvente e por vezes até ritualístico, como acontece nos momentos de vocalise da canção, tanto o da introdução que é um pouco mais contido, como no que é executado no meio da canção, com mais variações de dinâmicas.

O segundo ambiente seria, então, relacionado aos trechos das estrofes da canção, onde por meio da letra acontece a exortação a essa busca por um rumo, posicionamento e até mesmo um direcionamento na vida.

A Tabela 9 traz a descrição dos gestos vocais observados pela escuta, onde ficam mais detalhadas algumas particularidades presentes na forma de cantar a canção “Oriente” de 1972.

Tabela 9: Descrição dos gestos vocais da canção “Oriente”

Se oriente, rapaz	Qualidade de dinâmica mezzo piano, expiração sonora em “paz”
Pela constelação do Cruzeiro do Sul	Predominância de vogais abertas, últimas notas graves da melodia emitidas com qualidade de sussurro, sílabas emitidas com articulação acentuada
Se oriente, rapaz	portamento descendente e fonema alterado em “paz”
Pela constatação de que a aranha	Dinâmica de acentuação nas notas, articulação acentuada em cada nota de “constatação de que a ara”
Vive do que tece	expiração sonora e nota curta em “ce”
Vê se não se esquece	portamento descendente como nota de passagem em “que”, expiração sonora em “ce”
Pela simples razão de que tudo merece	articulação acentuada em cada nota de “simples razão de que tudo mere”, portamento descendente seguido de portamento ascendente em “re”, nota curta “ce”
Consideração	acento em “de”, articulação precisa, vogal aberta “de”
Considere, rapaz	portamento descendente em “de” e em “paz”, expiração sonora em “paz”,
A possibilidade de ir pro Japão	qualidade de emissão em piano e articulação acentuada em cada nota de “-sibilidade de ir pro Japão”, expiração sonora em “pão”, qualidade de emissão sussurrada em “Japão”

Num cargueiro do Lloyd lavando o porão	qualidade de emissão em piano e articulação acentuada em “Lloyd lavando o porão” qualidade de emissão sussurrada e expiração sonora em “porão”
Pela curiosidade de ver	inspiração sonora em “Pe”, articulação acentuada em cada nota de “curiosidade de ver”
Onde o sol se esconde	portamento descendente em “con”, nota curta “de” (esconde)
Vê se compreende	portamento descendente em “en”, <i>apoggiatura</i> em “de” expiração sonora em “de”
Pela simples razão de que tudo depende	articulação acentuada em cada nota de “simples razão de que tudo depen-” portamento em “pen”, nota curta na última sílaba “de” (depende)
De determinação	vogais abertas “deter”, portamento descendente em “ção”
Determine, rapaz	portamento descendente em “mi”, qualidade de emissão sussurrada em “mine”, expiração sonora em “paz”
Onde vai ser seu curso de pós-graduação	articulação acentuada em cada nota de “vai ser seu curso de pós-graduação,” <i>apoggiatura</i> em “ção”
Se oriente, rapaz	portamento descendente em “en”, expiração sonora em “paz”
Pela rotação da Terra em torno do Sol	articulação acentuada em cada nota de “rotação da Terra em torno do Sol”, <i>apoggiatura</i> em “sol”, qualidade nasal em “rotação da terra” <i>apoggiatura</i> “sol”
Sorridente, rapaz	Qualidade de dinâmica piano, expiração sonora em “paz”, portamento descendente em “paz”
Pela continuidade do sonho de Adão	articulação acentuada em cada nota de “continuidade do sonho de Adão”, qualidade de dinâmica piano e sussurrada em “tinuidade do sonho”, expiração sonora “de adão”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Logo no início do terceiro minuto da faixa (3'00"), Gil começa a emitir um novo vocalise. Nessa execução, observa-se a predominância de uma sonoridade que remonta a rituais, onde a voz percorre uma longa sequência melódica de notas, indo desde o "registro mais grave" M1, onde predomina a voz de peito, até o registro M2, fazendo a transição para o registro mais agudo, passando inclusive pelo falsete.

Nessa região M2, o intérprete parece, então, levar a voz ao limite do esgarçamento, como Lima aponta: "Gilberto Gil, com seu timbre agudo característico, leva a canção até o limite do esgarçamento de sua voz, utilizando com frequência falsetes [...]" (LIMA, 2020, p. 137).

Torna-se interessante observar que, durante essas sequências melódicas produzidas pela voz de Gil, predomina uma qualidade de emissão mais nasal, com saltos feitos sempre com portamentos e *apoggiaturas*. Na primeira parte dessa sequência, ele emite as notas mais ligadas, conduzindo uma após a outra. Assim, conforme vai subindo a altura das notas, chega no registro mais agudo M2, no qual passa a emitir as notas sem as ligaduras, acentuando sempre cada fonema com uma qualidade de dinâmica de forte emissão.

Esses fatores, entretanto, não parecem estar relacionados apenas a algo virtuoso, mas sim, a uma atmosfera ritualística, o estar em transe, como se fosse a consolidação de uma escolha e a determinação de uma tradição. Assim, Gil enquanto Guru, transcende de uma esfera humana para um campo sensorial, sendo tomado por uma energia ou força maior, como acontece em rituais religiosos. Essa hipótese pode ganhar mais força principalmente, se compararmos a versão do álbum do *Expresso 2222* com a do show *Ao vivo na USP* de 1973, onde a questão ritualística fica ainda mais nítida.

Essa interpretação pode, também, ser associada ao repente nordestino, com o violão executando acentuações silábicas e enfáticas que por vezes caminham junto com a execução vocal. Essa associação com repente ganha força quando se observa as vocalizações de Gil, caracterizadas pela nasalidade que também está presente na interpretação dos repentistas e por meio da simulação de uma sonoridade árabe teatralizada como acontece no improviso com uma qualidade de emissão mais falada no "Oriente"⁴² do show da USP de 1973, onde prevalece inclusive, um discurso interpretativo permeado com ironia e em tom de provocação.

Logo após esse trecho (3'40") da canção, Gil volta a cantar com uma qualidade de dinâmica em piano, executando as frases musicais com ligaduras e prolongando mais a duração das notas.

⁴² Essa execução pode ser observada no fonograma a partir de 5'40" em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/09tNx3VqOV0JQiA4NCHhoY?si=57e71f2e892f4892>

Depois de finalizar este vocalise, Gil (4'05'') volta a repetir a música inteira partindo novamente de uma qualidade de dinâmica em piano, e com os gestos vocais bem próximos ao que foi feito anteriormente na primeira execução da letra da canção.

3.2.3. Análise Musical

A canção "Oriente", interpretada por Gilberto Gil, pode ser analisada na tonalidade de Lá maior, considerando que, em grande parte do tempo da canção, essa é a base modal que predomina. Porém, vale ressaltar que, no intuito de representar valores orientais e ocidentais, a canção acaba tendo também particularidades e variações como, por exemplo, a mudança para outras regiões tonais como Dó maior e Mi maior.

Sobre a canção interpretada ao vivo no show da USP de 1973, Côrtes (2022) explica que, na introdução, os blocos quartais que se movem pelo braço do violão são executados sob a nota pedal Lá, tocada pelo polegar da mão direita. Ao falar sobre a tonalidade, reforça que mesmo não tendo no começo uma formação que define se o modo seria maior ou menor, “[...] ao tocar o bloco formado pelas notas Sol e Dó ouvimos um contorno melódico que lembra a sonoridade de uma *blue note* devido a forma que foi articulado” (CÔRTEZ, 2022, p. 41). Podemos inclusive, associar esses apontamentos com as descrições de Diniz.

A canção é interpretada duas vezes. O interlúdio, logo após a primeira exposição, é marcado por improvisos vocais e por uma variedade de progressões harmônico-melódicas. Tais aspectos aparecem desde a introdução, iniciada com base na escala pentatônica de Mi menor. A melodia da voz e do violão destaca, de passagem, a famosa *blue note* (no caso, Sib); recurso que, típico do blues, havia sido incorporado pelo rock dos anos 1960. Gilberto Gil realiza, na sequência, dois movimentos harmônico-melódicos, um ascendente e outro descendente (sendo que o segundo é repleto de intervalos cromáticos). Ressoam por entre esses glissandos as vibrações de uma nota pedal (Lá), tocada de maneira sutil e ao mesmo tempo insistente. A “expansão” e “contração” sonora resultantes desse manejo remetem à experiência mística do transe, amplamente associada à música oriental (DINIZ, 2015, p.130).

Côrtes (2022) também explica que pode ser observada na execução da canção esse procedimento que poderia ser chamado de “Polegar flutuante”, referindo-se à forma utilizada para tocar os baixos do violão que não atacam no tempo forte, dando, portanto, uma sensação de desestabilidade em relação ao canto. Essa forma de tocar pode, inclusive, ser relacionada com a dimensão rítmica que acaba se destacando na sonoridade da canção, como Côrtes (2022) faz ao

emitidas em articulação mais acentuada, ainda que as últimas notas graves da melodia no verso “Constelação do cruzeiro do sul” sejam emitidas com qualidade de sussurro. Pode-se perceber, portanto, que o canto nesse trecho é iniciado com uma dinâmica que remete à sensação de tranquilidade e ao mesmo tempo confiança que segue com articulação mais acentuada e definida em “Pela constelação do cruzeiro do sul”, como se realmente estivesse chamando, ensinando ou orientando com as informações passadas.

Essa dinâmica vocal segue no verso seguinte em “Se oriente, rapaz pela constatação de que a aranha vive do que tece, vê se não se esquece”, porém observa-se que nesse trecho a harmonia vai para a região tonal de Dó maior, com a utilização de sua subdominante F6 e da dominante G7 em “aranha vive do que tece” retornando para A7(13) apenas em “Vê se não se esquece”. Nos gestos vocais observa-se um portamento descendente em “Se oriente rapaz”, a utilização de uma articulação acentuada com dinâmica de marcada nas notas de “constatação de que a aranha”, e a emissão com nota curta na finalização de “que tece”.

Podemos perceber mais uma vez, uma execução mais atenta ao significado do texto do que em relação a um virtuosismo das notas. Os gestos que aparecem com mais clareza são as articulações acentuadas, executadas com uma dinâmica de marcação forte nas notas de cada sílaba, o que também acaba trazendo maior atenção ao texto ou a exortação que se pretende dar, enquanto os outros gestos são mais característicos da maneira do intérprete de cantar, como aqueles que inclusive derivam de toda sua subjetividade e regionalismo como por exemplo, o uso de vogais abertas que já foi citado anteriormente e que é uma característica marcante do sotaque⁴⁴ nordestino (UFMG, 2023).

Após retornar à tonalidade temos então outro apontamento de Côrtes (2022), referente a mais uma mudança na região tonal, que dessa vez vai para Mi maior, utilizando para isso o próprio acorde de tônica (E) e a sua dominante (B7). Interessante notar que nesse trecho o cantautor ressalta “Pela simples razão de que tudo merece consideração” e ao mesmo tempo faz nesse momento a modificação da região tonal, como se fosse uma proposta sonora de experimentação mesmo. Essa modulação na tonalidade pode ser verificada na Figura 20.

⁴⁴ Para maiores esclarecimentos sobre sotaques nordestinos pode ser consultado o debate produzido no IV Seminário de Canto Popular UFMG/UNIRIO com o tema “Vozes nordestinas no canto popular” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ik8aVW3bM84> Acesso em: 05 de dezembro de 2023.

Figura 20: Partitura com trecho de mudança de região tonal

A A Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 C7

Se_o - ri - en - te ra - paz pe - la cons - ta - ta - ção de que_a - ra - nha

7 F6 G7(13) D7 A7(13) A7 A7(13)

vi - ve do que te - ce vê se não se_es - que - ce

12 Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 C7 Gb7 F7

Pe - la sim - ples ra - zão de que tu - do me -

17 E E E7 B7 E7(9)

re - ce Con - si - de - ra - ção

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nessas modificações pode ser observado um paralelismo com a dinâmica de relação com o universo oriental. Essa orientalização proposta por Gil aparece de forma mística tanto na indicação na letra quanto no desenvolvimento harmônico e melódico proposto na canção.

Os versos iniciais que são entoados sobre a base do violão falam: “Se oriente, rapaz” – um jogo de palavras entre “se orientar”, buscar orientação, e “se orientalizar”, prestar atenção para valores e práticas orientais. Na composição ele não resolve os dualismos, apenas mostra as opções ao longo do desenvolvimento da composição (CÔRTEZ, 2022, p.43).

Podemos notar o quanto toda aquela vivência de Gil, no exílio, o fez experimentar uma nova perspectiva, não apenas sobre a situação em que estava “preso”, mas também sobre as questões da vida, sobre o olhar, a forma como poderia se abrir para novas vivências culturais e também para as experimentações que surgiam, tanto em relação aos valores orientais como ocidentais.

A ênfase no intervalo melódico ascendente de 2ª Maior (Sol – Lá) produz um efeito parecido com o do mantra Om, típico da religiosidade dos povos hindus. O ritmo sincopado, por sua vez, faz lembrar o suingue de um berimbau, especialmente o chamado “toque angola”, se executado em andamento mais acelerado. A alusão a esse instrumento, indispensável na capoeira (luta-dança de origem africana), reafirma a sensação de transe (DINIZ, 2015, p. 130).

Na interpretação vocal, podemos ver que predominam as mesmas características descritas anteriormente. Em “Considerere rapaz” temos um portamento descendente em “de” e também em “paz” que também é emitido com uma expiração sonora. Já no trecho “A possibilidade de ir pro Japão” observa-se uma qualidade de emissão em piano e articulação acentuada em cada nota de “possibilidade de ir pro Japão”, com uma expiração sonora em “pão”, e qualidade de emissão sussurrada em “Japão”.

Analisando a harmonia desse mesmo trecho descrito, vemos que se repetem os acordes iniciais da canção em todo o trecho de “Num cargueiro do Lloyd lavando o porão”. Do mesmo modo, também se observa que é repetida a mudança de região tonal para Dó maior, em “Onde o sol se esconde”, sendo também repetida a mudança para a região tonal de Mi maior em “Tudo depende de determinação” (conferir na Figura 21).

Figura 21: Partitura do segundo trecho com mudança de região tonal

The musical score consists of four staves of music in treble clef. The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staff lines. The key signature changes from C major to D major, and the time signature changes from 4/4 to 3/4.

Staff 1: Chords: A, A, Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 C7. Lyrics: pe - la cu - rio - si - da - de de ver

Staff 2: Chords: F6, G7(13), D7, A7(13), A7, A7(13). Lyrics: on - de_o sol se_es-con - de vê se com-pre-en - de

Staff 3: Chords: Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 C7 Gb7 F7. Lyrics: Pe - la sim - ples ra - zão de que tu - do de -

Staff 4: Chords: E, E, E7, B7, E7(9). Lyrics: pen - de de de - ter - mi - na - ção

Fonte: Elaborado pelo autor.

Analisando os trechos descritos nessas mudanças de região tonal da canção, pode-se observar algumas similaridades das intenções de ambos os trechos. Primeiro, observa-se que na transição para Dó maior feita em “que a aranha vive do que tece” e, posteriormente, em “ver onde

o sol se esconde”, a região de transição é feita quando o cantor traz na letra figuras de linguagem como exemplificação de sua exortação.

Já na mudança de região tonal para Mi maior, que pode ser vista em “tudo merece consideração” e, posteriormente, em “tudo depende de determinação”, podemos observar nas letras uma forma de aconselhamento mais direta, onde o intérprete se comporta como um guru orientador, e convida o ouvinte a se orientar.

Chegando na parte B da canção, observa-se que a dinâmica vocal passa por mais variações, assim, o intérprete chega inclusive, a emitir as notas mais agudas dos trechos que possuem letra na canção.

“Oriente” estrutura-se sob a forma canção AABA. As duas primeiras seções (AA), apesar de análogas, não são idênticas, podendo ser mais bem representadas como um A e um A'. A terceira seção (B), embora não seja retomada isoladamente – o que a descaracteriza como um refrão –, corresponde ao ápice da música, desenvolvendo-se na região da subdominante (Ré) da tonalidade (Lá). Já os dois últimos versos apresentam os mesmos aspectos formais dos dois primeiros de A (tema). Seria plausível, dessa maneira, entendê-lo como um A” (DINIZ, 2015, p. 130).

Para Diniz (2015), essa parte corresponderia ao ápice da canção, onde o trecho mais agudo seria em “Ser seu curso de pós-graduação” e em “Pela rotação da terra em torno do sol”. Sobre a execução dos gestos interpretativos presentes nesse trecho, podemos destacar o uso do mecanismo M1, com uma dinâmica forte, portamentos descendentes, articulação acentuada em cada nota de “vai ser seu curso de pós-graduação” assim como em “rotação da Terra em torno do Sol” e *apoggiatura* em “ção” e “sol”. Dessa forma, podemos observar que nesse trecho (conforme Figura 22) a interpretação com dinâmica mais forte e com articulações mais acentuadas podem ir de encontro com a intenção dos comandos mais impositivos utilizados na letra como a própria conjugação verbal usada em “determine”.

Figura 22: Parte B da canção “Oriente”

De-ter-mi - ne-ra-paz On-de vai ser seu cur-so de pós-gra-dua
 ção Se_o - ri - en - te ra - paz
 Pe-la ro - ta - ção da ter - ra_em tor - no do sol

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação a essa letra apresentada na parte B da canção, Diniz (2015) comenta que o cargueiro de Lloyd estaria fazendo uma referência às grandes navegações portuguesas, e portanto, lavar o porão do cargueiro seria uma metáfora para o sacrifício forçado, assim, a autora ainda conecta esses significados com essa experiência de exílio de Gil, que também poderia ser considerada uma espécie de sacrifício forçado, e que portanto, assim como o cargueiro também poderia ser considerada uma via alternativa e libertária de comportamento.

Os dois versos da seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da Subdominante (Ré), exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo “determine” seja adensado. O verbo “se oriente”, por sua vez, assume maior relevância, pendendo para as noções de “foco” e “definição”. Essa leitura oscila, no segundo caso, se considerarmos que “pela rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao Tempo Chronos, aquele medido pelo relógio, e mais ao Tempo Aeon, cuja duração, eterna e imensurável, é associada ao movimento circular dos astros e independe da vontade dos homens. Além disso, o ritmo harmônico do violão desloca o acento dos compassos ternários, recurso que desequilibra o pragmatismo de ambos os versos (DINIZ, 2015, p. 136).

Na última parte da canção (Figura 23), temos uma volta da harmonia para a mesma sequência apresentada no início da canção, dessa forma observa-se que a maior variação interpretativa acaba sendo direcionada ao significado do texto. Sobre essa parte da canção, Diniz (2015) destaca que a primeira particularidade observada corresponde a troca da frase “Se oriente

rapaz” por “Sorridente rapaz”. Assim no primeiro teríamos um caráter de maior exortação enquanto em “sorridente rapaz” aparentaria a expressão de uma alegria, pureza e inocência.

Figura 23: Parte Final da canção “Oriente”

Bm7 Bb7 A7M

Sor - ri - den - te ra - paz pe - la

Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 D/F# G/F E7 A(omit3)

con - ti - nui - da - de do so - nho de_a - dão.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na seção A”, Gilberto Gil substitui o verbo “se oriente” pelo adjetivo “sorridente”, cuja grafia, ademais de estabelecer uma rima, contém em si mesmo o “oriente” (seja o verbo ou o substantivo). A substituição minimiza o teor de cobrança dos verbos “se oriente” (seção A), “considere” (seção A) e “determine” (seção B). Além disso, “sorridente” exprime alegria, pureza e inocência, confirmadas pela imagem alegórica de “Adão”, primeiro homem do mundo segundo a Bíblia, concebido por Deus sem pecado. A pronúncia da sílaba tônica da palavra “Adão” reforça esses sentidos, haja vista que a canção é concluída com o acorde perfeito de Lá Maior (DINIZ, 2015, p.136).

Em relação aos gestos observados nessa última parte estrófica da canção, podemos destacar uma qualidade de dinâmica em piano em “Sorridente rapaz”, portamento descendente e expiração sonora em “-paz”, a articulação acentuada em cada nota de “continuidade do sonho de Adão”, qualidade de dinâmica piano e sussurrada em “-tinuidade do sonho” e expiração sonora “de adão”.

Diferentemente da parte B onde a canção possui uma dinâmica de execução mais forte, nesse final pode-se destacar um caráter mais suave e conclusivo, que se conecta tanto com a conclusão harmônica com o acorde da tônica em Lá maior como também em relação a letra que faz uma referência à continuidade do sonho de Adão, um personagem bíblico, que teria sido o primeiro homem criado por Deus. Pode ser observada, portanto, essa conexão de início e fim, a continuidade daquilo que começou lá atrás e que ainda é primordial, uma vida em sua simplicidade e completude a partir da alma humana. Assim podemos entender também que esse sonho de Adão seria também a aposta de uma “[...] emancipação e comunhão humana via

religiosidade mística. Ora, a ancestralidade de Adão perpassa os textos sagrados das três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo e Islamismo)” (DINIZ, 2015, p. 137).

3.3. “Faltando um pedaço” de Djavan

A canção “Faltando um pedaço” faz parte do álbum *Seduzir* lançado em 1980 pelo compositor e intérprete alagoano Djavan (Djavan Caetano Viana). Segundo Hauers (2017), a primeira gravação de LP de Djavan (*A voz, o violão e a música de Djavan*) ocorreu no ano de 1976 pela Som Livre, graças ao segundo lugar conquistado por Djavan com a canção “Fato Consumado” no Festival Abertura da Rede Globo de 1975. Assim o álbum *Seduzir* faz parte da parceria do Cantautor feita com a EMI-Odeon onde Djavan teria lançado três álbuns consecutivos posteriores ao lançamento do seu primeiro LP.

Hauers (2017, p.59) descreve que Djavan teria surgido na mídia do cenário musical a partir da década de 1970, tendo mudado para o Rio de Janeiro a partir de 1973, buscando expandir sua música.

Dessa forma, o autor ainda aponta que apesar de grande influência do jazz na música de Djavan também pode-se perceber que em seu repertório estão presentes uma série de incursões de matrizes africanas, como se observa nas interpretações de canções angolanas, uma em Kibundu e outra em Umbundo⁴⁵ que estariam presentes no LP *Seduzir* (HAUERS, 2017, p. 63).

3.3.1. Sobre a canção

Faltando um pedaço

Djavan

⁴⁵ Hauers (2017) destaca que dessas duas canções uma canção seria folclórica angolana e a outra seria do Angolano Phillipe Mukenga. Ao buscar as canções pra ouvir não encontrei disponível no álbum *Seduzir* do *Spotify* mas encontrei na plataforma do youtube como “Nvula Ieza Kia / Humbiumbi”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ftdM9iul-i0> Acesso em: 10 de julho de 2023

Figura 24: *Spotify Code*⁴⁶ de “Faltando um pedaço”⁴⁷



Intérprete: Djavan
 Tonalidade: Mi maior
 Tessitura: E3 a C#5
 Ano: 1980
 Álbum: Seduzir
 Gravadora: EMI-Odeon
 Categoria: Brasileira

1. O amor é um grande laço
2. Um passo pra uma armadilha
3. Um lobo correndo em círculo
4. Pra alimentar a matilha
5. Comparo sua chegada
6. Com a fuga de uma ilha
7. Tanto engorda quanto mata
8. Feito desgosto de filha
9. De filha
10. O amor é como um raio
11. Galopando em desafio
12. Abre fendas, cobre vales
13. Revolta as águas dos rios
14. Quem tentar seguir seu rastro
15. Se perderá no caminho
16. Na pureza de um limão
17. Ou na solidão do espinho
18. O amor e a agonia
19. Cerraram fogo no espaço
20. Brigando horas a fio
21. O cio vence o cansaço
22. E o coração de quem ama
23. Fica faltando um pedaço

⁴⁶ Nessa imagem temos o *Spotify Code*, que é o *QR code* exclusivo do fonograma disponibilizado pela plataforma do *Spotify*. Esse grafismo que se encontra na parte inferior corresponde numa ferramenta de direcionamento para o fonograma. Para conseguir acessar o áudio é preciso ir na “barra de busca” do aplicativo do *Spotify*, clicar em “escanear” e depois apontar a câmera do celular para a simbologia apresentada aqui no texto que o direcionamento para o fonograma irá aparecer na tela.

⁴⁷ Foi disponibilizado o direcionamento do link do fonograma para caso haja algum tipo de problema ou falha por meio do acesso pelo *QR code* fornecido na imagem adicionada. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3Ru1FKNx2VKzOD3TGQCTv6?si=de0faa3b662041b5&nd=1>

24. Que nem a lua minguando
25. Que nem o meu nos seus braços

Sobre a trajetória de Djavan podemos destacar algumas informações dadas pelo próprio cantautor em entrevista no Programa Ensaio de 1999⁴⁸. Ao relatar um pouco sobre sua história, diz que é filho de lavadeira, nascido na rua Tereza Cristina número 211, descreve a casa em que viveu até os 12 anos de idade como uma casa humilde e relata que a sua maior influência musical era sua mãe, pois ela sempre cantava e o incentivava, ressalta que ela adorava cantar e que inclusive havia feito uma música para cada filho. Sobre a infância relata:

Eu acho que foi muito influenciado pela minha mãe, como já disse, minha mãe cantava muito, e eu achava lindo aquela coisa de ela ter tanta disposição para cantar, tinha um feeling maravilhoso, tinha todo aquele swing, você vê que a música que ela fazia para gente ela já swingava, né? E vem da... E aí a coisa foi no colégio, etc e todo mundo que descobriu que eu tinha uma vozinha que cantava e tudo e ficava em cima pra eu cantar sempre, os vizinhos, o pessoal no colégio. Eu estudei no colégio de padres, no Externato Dom Vital, uma época e lá eles já descobriram que eu cantava e ficavam pedindo e tudo, sempre assim... Eu até fui coroinha uma vez inclusive, mas só uma vez, balançando aquele sino, aquela coisa que tinha, sino não, aquele, caçar não, aquele que saía fumaça, que saía fumacinha... incenso, é, mas tem um nome aquele negócio lá. Ah era horrível eu acho, minha primeira música era muito feia e eu não vou tocar pra você de jeito nenhum, nem que ce... a segunda eu não lembro. A primeira era tão feia que não me sai da memória, mas a segunda eu não lembro não [...] (DJAVAN in: Programa Ensaio, 1999, 11'12" a 12'24" de total 54'56").

Sobre o álbum *Seduzir*, Hauers (2017) relata que esse seria um trabalho onde Djavan apresenta um repertório cancional qualificável⁴⁹, agregando uma banda mais coesa além de ter um caráter particular e que mereceria observação. O pesquisador também ressalta que esse seria um álbum “[...] caracterizável na MPB de transição das décadas 1970 e 1980, porém sem uma amarra industrial mais clara, numa perspectiva de incisão mercadológica tal qual aconteceria a partir do próximo álbum *Luz* (HAUERS, 2017, p. 68).

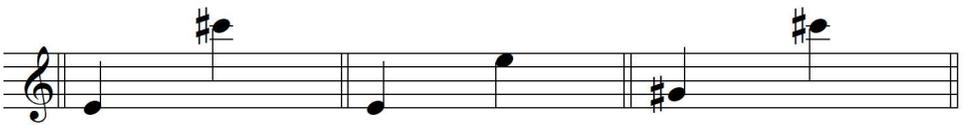
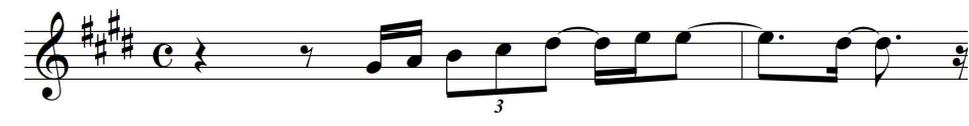
3.3.2. A voz de Djavan

Nesta sessão iremos abordar alguns aspectos e particularidades que podem ser observados na interpretação de Djavan canção “Faltando um pedaço”. Na Tabela 10 podem ser verificadas as informações referentes a extensão vocal durante a canção.

⁴⁸Programa ensaio do ano de 1999, no canal Cultura com Djavan. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=diMdfWo3RgU>> Acesso em: 20 de junho de 2023

⁴⁹ Termo utilizado por Hauers para classificar esse repertório de Djavan.

Tabela 10: Parâmetros melódicos da canção “Faltando um pedaço”.

Extensão: E3 a C#5 (uma oitava + quatro tons e meio)	 <p>Música completa Letras das estrofes Nos vocalises</p>
Primeira nota melódica: G#3	 <p>O a - mor é um gran - de la - ço</p>
Última nota melódica: B3	 <p>Que nem o meu nos seus bra - ços</p>

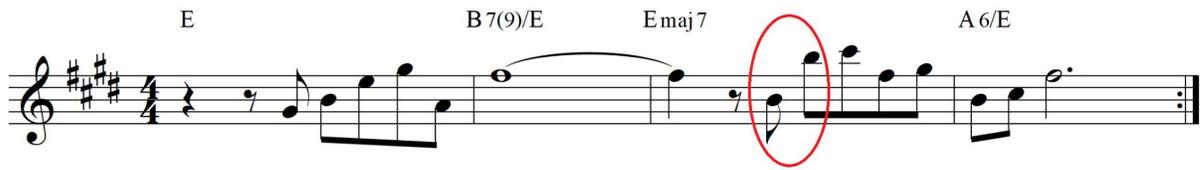
Fonte: Elaborado pelo autor.

Observando a condução rítmica das estrofes da canção, pode-se observar o predomínio de um ritmo mais ágil nos inícios de frases, quase como se fosse num ritmo realmente falado, que contrasta com as notas finais do fraseado que são mais alongadas. Como, por exemplo, no primeiro verso, o trecho “O amor é um grande” possui uma condução rítmica mais acelerada que apenas se alarga na palavra “Laço”. Essa variação pode ser verificada, inclusive, na condução interpretativa do fraseado musical, onde o acento parece sempre estar conduzido na execução desses finais de frases. É interessante observar que essa sequência rítmica, somada à condução das notas melódicas, pode dar a sensação de um lamento, como se a frase fosse sempre uma condução ao choro.

Pode-se observar também que, na maior parte da canção, as notas geralmente são conduzidas em graus conjuntos, os maiores saltos acontecem com ênfase apenas nos finais das estrofes, quando praticamente conduzem ao vocalise.

Nos vocalises, então, se observam saltos bem maiores, como, por exemplo, o salto de 8ª que acontece na segunda metade do terceiro compasso da Figura 25.

Figura 25: Salto em vocalise da canção “Faltando um pedaço”⁵⁰



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sobre a voz de Djavan na canção “Faltando um pedaço”, pode ser observado um início entoado com um vocalise (0’17”) que se repete em outras partes da canção. Essa é uma característica que também estava presente nas outras canções analisadas, “Ponta de Areia” do Milton Nascimento e “Oriente” de Gilberto Gil. Assim, nas três canções observamos a utilização dos vocalises como um mecanismo de comunicação, com diferentes associações e possibilidades interpretativas.

Como exemplo, podemos citar o que acontece na canção “Faltando um pedaço” de Djavan (1980). Observando a execução do vocalise no início da canção, percebemos a predominância de uma sonoridade que evoca lamentos. A melodia é executada com gestos vocais marcados por glissandos, *apoggiaturas*, por vezes emitidos na região mais aguda M2, trazendo essa sonoridade o que nos remete a uma lamentação.

Esse vocalise que é repetido outras vezes durante a canção, também pode ser associado à letra exposta pelo cantautor, que deixa claro no uso linguístico, a presença de uma sensibilidade emocional provocada pelo amor e pela turbulência que teria provocado graves acontecimentos naquele que ama: “O amor é como um raio, galopando em desafios, abre fendas, cobre vales, revolta as águas dos rios” (DJAVAN, 1980).

Dessa maneira podemos entender que no vocalise da canção estaria presente a exposição desse afeto e desse ambiente emocional do eu lírico, por meio do qual teríamos um reforço de significação que se assemelha ao significado presente na letra das estrofes da canção, porém no vocalise essa significação ocorre sem o texto literal, mas sim pela percepção do percurso melódico e rítmico construído com a junção da escolha interpretativa dos gestos vocais usados.

A Tabela 11 traz a descrição de alguns gestos observados na primeira estrofe da canção “Faltando um pedaço”.

⁵⁰ Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

Tabela 11: Descrição dos gestos vocais da primeira estrofe de “Faltando um pedaço”

O amor é um grande laço	Inspiração sonora em "o", portamento ascendente em "lá", nota curta "ço", acento e vibrato em “la”
Um passo pra uma armadilha	vibrato e acento em “di”, <i>apoggiatura</i> com portamento descendente e expiração sonora em “lha”
Um lobo correndo em círculo	Dinâmica decrescente no final do verso, vibrato em “cir”, nota curta em “lo”
Pra alimentar a matilha	vibrato, portamento e qualidade de dinâmica piano em “ti”, <i>apoggiatura</i> com portamento descendente e expiração sonora “lha”
Comparo sua chegada	Inspiração sonora em “com”, portamento em “ga”, mordente em "da", vibrato em “ga” e “da”
Com a fuga de uma ilha	Inspiração sonora em “com”, portamento em “I”, expiração sonora “lha”, vibrato em “de um” e “i”, qualidade de voz nasal em “de uma ilha”
Tanto engorda quanto mata	Inspiração sonora, articulação acentuada em toda a frase, vibrato em “ma”, nota curta “ta”
Feito desgosto de filha	Inspiração sonora, portamento descendente em “des”, “gos”, “to”, “de”, “lha” <i>apoggiatura</i> em “fi” e “lha”, expiração sonora “lha”, vibrato em “fi” e “lha”
De filha	Inspiração sonora, vibrato, <i>apoggiatura</i> e portamento descendente em “lha”, expiração sonora em “lha”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Logo após a finalização da primeira estrofe, entra um trecho instrumental, repetindo o tema do vocalise da introdução e é apenas na segunda repetição dessa melodia que Djavan volta a cantar no registro M2 em uníssono com o solo do instrumento de sopros (1’33”). Observamos também que nesse vocalise predomina uma dinâmica de execução em piano e qualidade de voz com expiração sonora. Já na linha melódica do canto, também prevalece uma condução com as notas ligadas, mesmo tendo saltos com intervalos distantes (Figura 25), além da utilização pelo cantautor de muitos portamentos e do vibrato na finalização dos fraseados.

A Tabela 12 traz a descrição de alguns gestos observados na segunda estrofe da canção “Faltando um pedaço”.

Tabela 12: Descrição dos gestos vocais da segunda estrofe de “Faltando um pedaço”

O amor é como um raio	Portamento descendente em “raio”, qualidade de voz tensa em “ra”
Galopando em desafio	Qualidade de voz tensa no verso, qualidade de voz nasal em “-pando em desafio”, portamento descendente em “fio”
Abre fendas, cobre vales	Inspiração sonora em “a”, acento em “fen” e “va”, portamento em “va”, nota curta “les”
Revolta as águas dos rios	Inspiração sonora em “re”, articulação acentuada em “re”, “vol”, “tas” “a”, “guas” “dos” “ri”, portamento ascendente em “ri”, <i>apoggiatura</i> descendente em “os”, vibrato em “re”, “a”, “guas”, “ri” Sonoridade de “z” no “s” entre as vogais em “a _s águas”
Quem tentar seguir seu rastro	Inspiração sonora em “quem”, vibrato em “ras”, mordente em “tro”,
Se perderá no caminho	articulação acentuada em “per”, “de”, “ra”, “no”, “ca”, “mi”, portamento descendente em “mi”, <i>apoggiatura</i> em “nho”
Na pureza de um limão	qualidade de voz nasal em “de um limão”, vibrato em “li”, “mão”
Ou na solidão do espinho	<i>apoggiatura</i> com portamento em “ou”, vogal aberta “so”, vibrato em “pi”, “nho”, dinâmica decrescente em “espinho”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem da segunda estrofe para última, antes do vocalise, entra uma parte instrumental orquestrada (2’20”), e só depois volta o tema do vocalise inicial da canção que, dessa vez, é cantado juntamente com o solo do instrumento de sopros desde a primeira repetição.

A Tabela 13 traz a descrição de alguns gestos observados na terceira estrofe da canção “Faltando um pedaço”.

Tabela 13: Descrição dos gestos vocais da terceira estrofe de “Faltando um pedaço”

O amor e a agonia	Articulação acentuada em todas as sílabas, portamento em “ni”, <i>apoggiatura</i> em “a”
Cerraram fogo no espaço	vibrato em “pa”, qualidade de voz nasal, nota curta “ço”
Brigando horas a fio	Portamento em “ho” “ras”, “a”, “fi” e “o”
O cio vence o cansaço	Inspiração sonora em “o”, vibrato em “sa”, qualidade de dinâmica piano em “sa” e “ço” <i>apoggiatura</i> em “ço”
E o coração de quem ama	Inspiração sonora em “e”, vogal aberta em “co”, vibrato em “a”, mordente na última sílaba “a”, qualidade de voz nasal em “ama”
Fica faltando um pedaço	Inspiração sonora em “fi”, articulação acentuada, nota curta “ço”
Que nem a lua minguando	Inspiração sonora em “que”, vibrato em “guan”, qualidade de voz nasal em “quando”, articulação acentuada
Que nem o meu nos seus braços	Inspiração sonora em “que”, qualidade de voz nasal, <i>apoggiatura</i> em “bra”, vibrato em “ços”, articulação acentuada

Fonte: Elaborado pelo autor.

No último vocalise da canção, observa-se mais uma mudança na qualidade de registro. Dessa vez, Djavan inicia com o registro M2 com a voz leve, aparentemente com a qualidade da “voz de falsete” na primeira repetição e, logo no início da segunda vez, emite a voz com qualidade de registro de peito.

Se torna proveitoso notar como a qualidade sonora muda completamente com essas mudanças de registro. Na primeira vez que o vocalise é executado nesse trecho final da canção, predomina uma sonoridade mais leve, evocando uma sonoridade com ar, remetendo inclusive à sonoridade do ruído do vento como se fosse um canto ao ar livre. Quando, então, o vocalise começa a ser repetido já temos, nas primeiras notas, a voz soando com dinâmica de emissão forte, como qualidade mais nasal. Como consequência, a finalização também fica mais brusca, com os cortes da pressão de saída de ar mais nítidos. Depois dessa alteração na última metade da repetição, o cantautor volta a cantar com a registro M2 deixando a voz novamente mais leve.

3.3.3. Análise Musical

A canção "Faltando um pedaço" de Djavan se encontra na tonalidade de Mi maior. Observa-se que na introdução e interlúdios interpretados com vocalises prevalece a relação da dominante resolvendo na tônica, enquanto nas estrofes prevalece uma condução que se repete sempre entre o III° e o IV° grau indo apenas no final da estrofe para a dominante, que resolve na tônica, como pode ser visto na Figura 26⁵¹:

Figura 26: Partitura da primeira parte de “Faltando um pedaço”

E I A 7M/C# IV

O a - mor é um gran - de la - ço um pas - so pru - ma - ar - ma

G#m 7/D# III A 7M/E IV

di - lha um lo - bo cor - ren - do em - cir - cu - lo pra a - li - men - tar a ma -

G#m(11)/D# III A 9/C# IV A(add9)/C#

ti - lha com - pa - ro su - a che - ga da com a fu - gã de u - ma i -

G#m 7/D# III A 7M/E IV B7(4)(9) V

lha tan - to en - gor - da quan - to ma - ta fei - to des - gos - to de fi -

E I B7(4)(9)/E V

lha de fi - lha

Fonte: Elaborado pelo autor.

Analisando a articulação entre o significado da letra com a condução da harmonia e os gestos interpretativos podemos considerar que Djavan emite o canto com uma sonoridade de lamento.

No primeiro vocalise, ele canta sobre a condução das vogais “e”, “i” e “a”, e na estética desse cantar podem ser percebidas similaridades com o choro. Isso fica mais evidente

⁵¹ Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

principalmente considerando a emissão da voz sempre com leveza, com qualidade de dinâmica em piano em uma melodia marcada por frases finalizadas em notas longas, além das finalizações dessas frases com execução de portamentos descendentes.

Sobre a condução do vocalise pode ser observada uma execução em saltos na melodia, principalmente na segunda metade do vocalise, na qual ocorre primeiro um salto de 8^o ascendente e depois um salto de 5^a e outro de 6^a descendente (ver Figura 27⁵²), enquanto o ritmo é majoritariamente conduzido com semicolcheias sucessivas. Essa junção ritmo-melódica acaba podendo ser mais um elemento a ser comparado com a sonoridade do choro de uma criança, principalmente característico pelas repetições desses saltos melódicos somados com os portamentos e as variações dos mecanismos.

Figura 27: Saltos nos vocalises

Fonte: Elaborado pelo autor.

Analisando a letra da canção podemos perceber a indicação de uma constante dualidade entre o prazer do amor e a dor que esse amor também pode causar. Djavan afirma “o amor é um grande laço, um passo pra uma armadilha”. Na apresentação do amor como uma emboscada, nesse caso uma armadilha, o compositor parece estar dando um aviso, como se falasse “tenha cuidado com o amor pois ele pode te fazer sofrer”. Essa condição pode ser relacionada desde a apresentação do próprio título da canção “Faltando um pedaço” à ideia de existir uma divisão onde uma parte fica ausente, um pedaço que não está mais ali, ou seja, o todo não está completo.

⁵² Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

Figura 28: Melodia da primeira estrofe em “Faltando um Pedaco”

E A 7M/C#

O a-³mor é um gran-de la - ço um pas-so pru-³ma ar-³ma

G#m7/D# A 7M/E

di - lha um lo-bo ³cor-³ren-do em cir - cu- lo pra a -li-men- tar a ma-

G#m(11)/D# A 9/C# A (add9)/C#

ti - lha com-pa-ro su - a che-ga da com a fu-ga ³de u - ma ³i-

G#m7/D# A 7M/E B 7(4)(9)

lha tan-to en-gor-da quan-to ma - ta fei-to des-gos-to de fi-

E B 7(4)(9)/E

lha de fi - lha

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na condução harmônica das três estrofes (conferir na Figura 28⁵³) vemos a repetição dos acordes de IIIº e IVº graus onde a harmonia parece estar sendo conduzida numa relação moderada de tensão e repouso, que se estabelece no final da estrofe da canção. Sobre esses acordes, Djavan canta usando figuras de linguagem fazendo correlações com o amor.

Primeiro ele apresenta a ideia do amor como uma emboscada, usando as expressões “grande laço” e “passo pra uma armadilha” depois utiliza a expressão “um lobo correndo em círculo pra alimentar a matilha”. A figura do lobo correndo em círculo pode trazer a sensação do desespero, a ansiedade, procura, a tentativa por um meio sem solução, pois quando se corre em círculo subentende-se estar percorrendo o mesmo caminho, o mesmo trajeto, ou seja, um ciclo repetitivo e esgotado, que ganha ainda mais força quando se observa o objetivo de toda essa procura do lobo, “alimentar a matilha”.

Nesse contexto do lobo pode-se observar a presença da fome, a dependência da matilha, o desespero cego do lobo ao correr em círculo, um ciclo vicioso sem solução e a falta de perspectiva de resolução de um problema. Pode-se entender que Djavan apresenta a imagem de

⁵³ Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

um amor que, comparado com uma armadilha, se conecta com um ciclo vicioso, onde há fome, desespero, dependência e isso tudo sem solução.

Na execução interpretativa vocal há também a presença dos portamentos descritos no vocalise inicial como acontece em “-ilha” na palavra “armadilha”, e também em “-ti” e “-ilha” da palavra “matilha”. Também se observa que há uma mudança na qualidade da emissão em “-tilha” da palavra “matilha”, uma variação no timbre com mais leveza e aparentemente com uma mudança de registro com voz mista reforçando mais uma vez a sensação de lamentação.

Pode também ser notado nesse trecho a presença do vibrato, que sugere a sensação de uma voz trêmula como também acontece no choro. Outro parâmetro que pode ser observado é a sonoridade de corte abrupto em algumas finalizações nas emissões das palavras, o que soa como a execução do canto com um rápido fechamento da glote, como se a garganta apertasse, tal como acontece na sonoridade do choro.

Ainda sobre a condução harmônica dos acordes de G#m7 e A7M variando apenas nos baixos e inserindo diferentes tensões, Djavan propõe outra figura de linguagem para falar de uma dualidade do amor, ele compara a chegada do amor com a fuga de uma ilha que tanto engorda quanto mata. Num campo especulativo, podemos levantar uma série de possibilidades que essa relação entre a chegada do amor e a fuga da ilha poderiam provocar: a relação de liberdade ao fugir de uma ilha, que pode estar ligada ao fim de um aprisionamento, bem como a possibilidade de fracasso que uma fuga também pode ter. Assim, poderíamos entender que o amor também traz uma espécie de liberdade que pode ou não ser bem-sucedida, um amor que levaria à continuidade e abundância da vida ou até mesmo a morte pelo fracasso após a tentativa. Resumindo, podemos especular e compreender que para Djavan o amor também teria essa dualidade, ou seja, o amor “tanto engorda quanto mata”.

Associando ideias podemos entender também que o cantautor apresenta o amor como um elemento de prazer, que alimenta, nutre, mas que também pode causar a dor. Assim ele ainda compara essa dor com “desgosto de filha” o que poderia remeter a uma decepção, trauma e por tanto infelicidade e tristeza, sobre uma progressão harmônica que sai do IV grau para o V grau dominante em “desgosto” e repousa na tônica Mi maior no final da palavra “filha” (ver Figura 29⁵⁴).

⁵⁴ Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

Figura 29: Finalização da primeira estrofe de “Faltando um pedaço”

Com - pa - ro su - a che - ga - da com a fu - ga de u - ma fi -
 - lha tan - to en - gor - da quan - to ma - ta fei - to des - gos - to de fi -
 - lha de fi - lha

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na execução interpretativa desse trecho pode-se observar que o ruído da inspiração sonora também está mais intenso e presente. O que pode ser associado com a imagem de uma inconstância respiratória do choro também, existe um incômodo, uma aceleração dos batimentos cardíacos o que gera essa respiração mais ofegante e sonora. Essa aceleração pode ser exemplificada pela articulação mais acentuada em toda o verso “Tanto engorda quanto mata”. E a finalização com a junção da inspiração sonora em “des” com os portamentos descendente em “des”, “gos”, “to”, “de”, “lha” no verso “desgosto de filha” seguido com vibrato e *apoggiatura* em “fi” e “lha” e expiração sonora “lha”. Sugerindo também essa sonoridade de lamento como já havíamos citado anteriormente.

Depois dessa primeira estrofe, a melodia da primeira metade do vocalize é executada com saxofone, o cantautor apenas volta a cantar na segunda metade. Não se observa grandes alterações dos gestos interpretativos em relação à primeira execução, pois continua sendo marcada por uma qualidade de execução leve e piano, no mecanismo M2 e com as finalizações com portamentos descendentes e vibrato. Na harmonia desse trecho também não se observa alterações e continua prevalecendo a relação de dominante e tônica sobre a nota pedal Mi no baixo.

Na segunda estrofe, ainda executando praticamente as mesmas notas da primeira estrofe e com os mesmos acordes, Djavan faz outras associações com figuras de linguagem para descrever essas particularidades do amor. Primeiro descreve o amor como um raio que abre fendas cobre

vales e revolta as águas dos rios, assim o cantautor indica que aquele que segue o rastro do amor, irá se perder no caminho, seja na pureza de um limão ou na solidão do espinho. Interessante notar que mais uma vez o autor apresenta o amor como um viés duplo. Pode-se compreender que por um lado o amor chega forte, avassalador, provocando mudanças, revoltando a própria existência e os desejos. Assim, mesmo que exista beleza e pureza nesse sentir, também existe a dor, o sabor azedo tal qual é o sabor de um limão, que mesmo que puro e aparentemente inofensivo, pode ferir já que no limoeiro também existem os espinhos. Assim, observa-se que o autor utiliza imagens bem características e fortes para defender a sua percepção do amor. Os gestos escolhidos pelo autor também são similares aos executados na estrofe anterior, o que acaba sendo extremamente coerente já que a melodia e a harmonia são praticamente as mesmas.

Logo após a segunda estrofe observa-se um interlúdio instrumental que logo é somado com a execução da vocalise no qual a voz continua bem próxima das características do vocalise inicial da canção que já foi descrito anteriormente. Nesse trecho também continua prevalecendo os mesmos acordes anteriores, porém com uma outra melodia na qual pode-se destacar uma condução ainda marcada por arpejos e saltos longos.

Na terceira e última estrofe o cantautor conclui o seu pensamento falando do amor em sua fase mais crítica, quando a agonia ganha espaço. Pode-se entender que esse seria o momento em que a razão briga e compete com a emoção, isso pode ser observado nos versos “O amor e a agonia cerraram fogo no espaço, brigando horas a fio, o cio vence o cansaço”. Aqui podemos perceber um estágio do amor em que tudo parece estar confuso, saindo do ciclo do encantamento puro e passando a enfrentar os conflitos que chegam, entretanto o poeta destaca esse momento em que mesmo depois dos enfrentamentos o prazer ainda consegue ser triunfante.

Assim, nos últimos versos essa afirmação parece ser comprovada quando o poeta conclui que depois de todos esses estágios do amor, no final após cerrar fogo no espaço o amor e a agonia, só resta ficar faltando um pedaço no coração daquele que amou, que viu o amor chegar, florescer, que seguiu o rastro, que sentiu prazer, mas no fim ainda se perdeu no caminho.

Sobre os gestos emitidos nessa terceira estrofe, percebe-se que a interpretação segue no mesmo padrão das anteriores, não tendo grandes mudanças. Por exemplo, no verso “o amor e a agonia”, temos uma articulação acentuada com predominância em todas as sílabas, um portamento em “ni” e uma *apoggiatura* no última “a”, enquanto nos versos “e o coração de quem ama” temos uma inspiração sonora em “e”, emissão com a vogal aberta em “co” que é

característico do sotaque nordestino, vibrato em “a”, mordente na última sílaba “a”, qualidade de voz nasal em “ama”.

Vemos assim, três estrofes com uma estrutura melódica e harmônica bem similar, mas com ideias e significados distintos, na primeira estrofe o amor chegando como uma armadilha, na segunda após chegar o amor provoca turbulentas transformações, revolta as águas dos rios e na terceira estrofe o amor vivencia o caos e a dor da separação. Interessante mostrar que mesmo com essas três ideias diferentes em cada estrofe, Djavan nas duas primeiras estrofes parece também anunciar que essa chegada e transformação do amor podem levar a dor como o desgosto de filha, ou como a solidão do espinho. A canção é construída quase como um anúncio da extrema força do amor que no fim não tem outra solução a não ser deixar faltando um pedaço no coração de quem se dispôs a amar.

A maior alteração em termos de dinâmica estaria presente então no último vocalise emitido pelo cantautor, que é iniciado no mecanismo M2 com predominância do registro de falsete, mas que na segunda repetição passa a ser emitido com voz de peito em uma dinâmica de execução forte. Observa-se que os portamentos descendentes feitos nos saltos dos intervalos das notas também ficam mais nítidos, assim o choro e a dor presentes na interpretação da canção, ganham mais força soando quase como um desespero, características interessantes quando somadas a letra da última estrofe da canção quando se destaca a falta de uma parte naquele que se entregou ao amor.

É interessante notar que esse portamento descendente com uma dinâmica forte de execução é um gesto bem característico do cantar de Djavan, ao olhar a análise feita por Hauers (2017) encontramos descrições similares a essa maneira de cantar, na música “Banho de Rio”:

Pequenos golpes vocais de referência a cantadores nordestinos quebrando a “monotonia” e a sustentação das notas longas, e evitando assim uma interpretação do procedimento como exclusivamente de cunho passional. Adquire-se dessa maneira um caráter mais de lamento explicitado na interpretação. Pode ser descrito como um “portamento popular” que acontece na pronúncia alongada da palavra “rio”, dando a impressão de um berrante ou canto lamurioso (uma vez na primeira repetição e por duas vezes na segunda repetição). Além disso, a mesma nota conta com um glissando feito sobre o salto supracitado, trazendo outro caráter de variação de afinação também relacionável ao canto popular [...] (HAUERS, 2017, p. 103).

Vemos nessa descrição o apontamento de um gesto executado nas interpretações de Djavan que chama a atenção por ser fortemente característico de sua singularidade vocal, o que inclusive, ilustra um pouco a sua constante ligação com as suas interpretações em temas de

canções de amor e também com os lamentos. Esse é também um gesto que se assemelha às ambientações sonoras que remetem a uma espécie de choro.

3.4. Estudo prático das canções

O início do processo de ensaios para montar a apresentação do recital se deu no mês de setembro. Foram programados 12 encontros com o violonista e arranjador Victor Ribeiro, que já me acompanha há alguns anos e que também é o produtor musical e arranjador do meu EP autoral.

A escolha de Victor para esse processo se deu principalmente pela possibilidade de mesclar elementos que estão presentes na nossa prática artística e musical. Levei em consideração, nessa escolha, o fato de que, além de ser um excelente músico, Victor também conhece o meu repertório autoral, e já passamos também por alguns processos artísticos tanto em apresentações como na construção de arranjos e produção musical.

Iniciados os encontros o primeiro ponto que levamos em conta foi a necessidade de construir uma performance que empregasse boa parte dos elementos que estão presentes nos fonogramas, que assim seriam a base para, a partir de experimentações somar elementos interpretativos que deixassem as canções com a nossa personalidade. Nesse caso, acho relevante ressaltar, a construção em conjunto nesta etapa, considerando que como cantor estou trazendo elementos do meu fazer musical e ele, enquanto violonista e arranjador, também trouxe seus elementos interpretativos resultantes de toda a sua vivência.

As três primeiras músicas separadas para a experimentação foram as músicas que já estavam escolhidas e analisadas para essa pesquisa: “Ponta de areia” de Milton Nascimento, “Faltando um pedaço” de Djavan e “Oriente” de Gilberto Gil.

3.4.1. Ponta de areia⁵⁵

Iniciamos a prática com a canção Ponta de Areia de Milton Nascimento, por parecer ser a mais simples das três, mas curiosamente foi uma das últimas a ficar pronta. Não mexemos na tonalidade dessa canção, ela foi ensaiada no mesmo tom do fonograma gravado por Milton em 1973.

Em relação aos aspectos da voz, escolhi trazer um pouco mais de nostalgia e lamentação para a primeira estrofe cantada, na versão de Milton. Observa-se que o coro de crianças é quem traz inicialmente uma ambientação que evoca a presença de uma multidão, ou dessas pessoas que vivem ali naquela região. Como não tínhamos esse coro, então resolvemos alterar um pouco o andamento inicial, deixando mais lento, e resolvemos alterar o tempo rítmico, incluindo algumas pausas maiores nas finalizações das quatro primeiras estrofes, o que acabou trazendo uma sensação menos marcada e mais flutuante.

Decidimos iniciar com uma qualidade de emissão em piano no registro M1, porém com bastante leveza, com um pouco de expiração sonora e prolongamento das últimas sílabas do final de cada estrofe como em “final”, “estrada natural” e “ao mar”.

Também escolhemos manter a emissão vocal com a utilização de bastante vibrato nesses trechos. Já em relação aos portamentos, optamos por fazer variações em lugares diferentes, entendendo que nessa construção o objetivo não seria imitar os gestos interpretativos, mas sim reinterpretar as canções e fazer novas escolhas depois de ter estudado as obras.

Depois dessa construção mais lenta nos quatro primeiros versos, a primeira variação com o andamento mais rápido seria executada a partir do quinto verso “Velho maquinista com seu boné”, levando em consideração que também é nesse ponto que a banda completa entra mais efetivamente, então esse seria um ponto de importante transição na estética sonora. Outro fator que é importante destacar é que a partir desse verso também determinamos que utilizaríamos o compasso 9/4 como é feito no fonograma.

É interessante notar que a partir desse ponto, na relação de interpretação, um dos maiores desafios para essa canção são referentes ao controle do tempo das inspirações, pois uma frase está sempre conectada praticamente de forma direta com a outra, restando apenas alguns milésimos de

⁵⁵ Link para performance da canção “Ponta de areia” com Edmundo Vitor cantando e acompanhamento no violão de Victor Ribeiro realizada no recital prático do mestrado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zMDYFYVhleQ&list=PLvAfOPa77cDxundJ9tgDVoWH8JUoy10Ma&index=1>> realizado em 18 de dezembro de 2023.

segundos para respirar. Com esse pouco tempo para restabelecer o fluxo respiratório se torna mais complexo também restabelecer o relaxamento da laringe, uma vez que a emissão está concentrada numa região mais aguda com voz de peito e com dinâmica mais forte.

Outro fator relevante em relação a ser observado na sequência desse trecho, é referente às variações na melodia propostas na interpretação de Milton. Como pode ser visto na análise dessa canção, as variações que acontecem nesse trecho se dão com a emissão de notas mais agudas sustentadas como no vocalise (2'28"), em "Não canta mais" (2'43") e em "Um grito um ai" (2'58"). A dinâmica de execução fica mais forte e vocalmente mais desgastante. Como esse seria o momento mais enérgico e fluido da canção decidimos manter as variações, com uma dinâmica de execução semelhante. A única alteração que foi escolhida foi em relação a inserção de mais um ponto de transição rítmica e de andamento. Levando em consideração a letra da canção ao dizer "Maria fumaça não canta mais", escolhemos colocar mais uma pausa no final do verso, como havia sido feito no início da canção. Com o objetivo de trazer mais uma vez maior sensação de lamentação que dialogasse com o silêncio proposto na letra da canção, a voz faz uma fermata de nota longa seguida de uma pausa em referência ao trem que também parou de passar.

A outra variação que escolhemos para compor a interpretação da canção está no penúltimo verso cantando "Na praça vazia um grito um ai". Para esse trecho também escolhemos fazer uma fermata, com o objetivo de trazer para a sonoridade cantada uma alusão a esse grito de dor, pelo esquecimento e abandono que ali naquela região acabou se instaurando.

Depois das estrofes escolhemos colocar a transição de tonalidade de Si bemol maior para Fá maior, com um vocalise final que passa a ser emitido numa região aguda, naquela mesma tonalidade que o coro de crianças havia executado o fonograma.

3.4.2. Faltando um pedaço⁵⁶

A canção "Faltando um pedaço" foi a segunda peça que começamos a ensaiar. Sobre essa peça vale destacar a forte prevalência da letra e da poesia como elemento chave para a construção da interpretação. Em relação à forma escolhemos não fazer alterações, seguindo basicamente a mesma proposta do fonograma. A tonalidade escolhida foi a mesma cantada por Djavan em Mi

⁵⁶ Link para performance da canção "Faltando um Pedaço" com Edmundo Vitor cantando e acompanhamento no violão de Victor Ribeiro realizada no recital prático do mestrado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e_t9xMr99rk&list=PLvAfOPa77cDxundJ9tgDVoWH8JUoy10Ma&index=5> realizado em 18 de dezembro de 2023.

maior, na introdução permaneceu a emissão do vocalise com predominância do registro M2, com algumas pequenas alterações na emissão vocal em relação a execução no registro da voz de peito e com a voz de cabeça, onde predomina a execução com voz mista no salto de Sol 4 para Lá 3, com o objetivo de conseguir uma afinação mais precisa (0'34" do fonograma).

Na construção dessa canção, os maiores detalhes quanto às transições de registros ficaram mais presentes nos trechos do vocalise, pois nas estrofes da canção ficou prevalecendo a emissão no mecanismo M1. Os desafios nesse trecho ficaram mais relacionados à condução da melodia, separando sempre a sílaba com tonicidade mais forte do fraseado para conduzir a dinâmica do canto ligada.

Interessante notar um movimento circular na condução do canto, marcado por uma constante movimentação das notas em uma dinâmica de repetição ascendente e descendente dos versos. O primeiro verso parte da nota Sol 3 e sobe até a nota Mi 4, e depois desce um pouco até Dó 4 para subir novamente até Mi 4 e então descer para partir de Sol 3 novamente e chegar em Do 4, descendo e subindo novamente até o final da estrofe. Essa constante subida e descida, traz a sensação de uma circularidade para a canção, e na construção do canto fui observando como seria mais proveitoso para executar a dinâmica sem perder o sentido do texto. Essa variação na condução da melodia pode ser conferida na Figura 30⁵⁷.

⁵⁷ Transcrição baseada na versão do Songbook Djavan Volume 2 Almir Chediak

Figura 30: Primeira estrofe com destaques em “Faltando um pedaço”

O a-mor é um gran-de la-ço um pas-so pru-ma ar-ma
 di-lha um lo-bo cor-ren-do em cir-cu-lo pra a-li-men-tar a ma-
 tilha com-pa-ro su-a che-ga-da com a fu-ga de u-ma i-
 lha tan-to en-gor-da quan-to ma-ta fei-to des-gos-to de fi-
 lha de fi-lha

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse movimento circular também pode ser comparado com a lamentação que havia sido descrita anteriormente, tanto nessa parte melódica como na letra.

Assim algumas sílabas de palavras mais relevantes nesse fraseado foram escolhidas para a construir a condução, como exemplo pode ser destacado: “la” da palavra laço, “di” em armadilha, “ti” em matilha, “ga” de chegada, “de uma” em de uma ilha, “ma” em mata, e “fi” em filha. Apesar desses destaques ainda se torna necessário atentar para a articulação em todo o fraseado, para que o texto como um todo também tenha um melhor aproveitamento em seu sentido. Esse mesmo trabalho se repetiu nas outras estrofes da canção, sem grandes problemas. Destacamos na segunda estrofe da canção as palavras: raio, vales, rios, rastro, no caminho, pureza, limão, solidão e espinho. Na terceira estrofe, os acentos da condução ficariam em “agonia, espaço, horas, vence, cansaço, ama, faltando um pedaço, meu e braços.

É importante observar o jogo que é construído na relação entre as palavras como, por exemplo, em “pureza de um limão”, “solidão do espinho”, “amor e agonias”, “fogo no espaço”

“meu nos seus braços”. Por conta da grande utilização de figuras de linguagem e da constante comparação, torna-se necessário dar maior atenção à dinâmica de articulação do texto, e também à tonicidade das palavras em relação a prosódia, amenizando um pouco o efeito das palavras, “passo”, “lobo”, “comparo”, “brigando”, “coração” e “lua”.

Outro fator importante levado em consideração na construção interpretativa da canção está relacionado à transição de mecanismos que é feita na última repetição do vocalize (4”23”), pois no fonograma Djavan optou por emitir algumas notas no registro da voz de peito e outras no falsete. Assim, com o objetivo de construir uma qualidade de execução desse trecho com dinâmica mais forte, optei por também fazer a mesma transição.

3.4.3. Oriente⁵⁸

A terceira e última canção preparada a partir dessa pesquisa foi “Oriente”. Essa acabou sendo a última canção escolhida por conta das adaptações que seriam necessárias para a construção da interpretação. A primeira alteração realizada foi na tonalidade da canção. Como a versão de Gil de 1973 tem nas estrofes algumas notas mais graves, resolvemos subir um tom. Assim o texto seria cantado numa região de maior brilho vocal.

Para essa canção, os pontos que exigiram maior atenção inicialmente foram referentes à relação rítmica, principalmente na junção voz e violão. Isso devido à complexidade que se estabelece a partir das transições de compasso e nas acentuações, antecipações e retardos de algumas entradas.

Como a canção mistura as compreensões de “oriente”, temos no diálogo entre violão e voz um jogo que em alguns momentos remete no violão ao universo mais oriental, enquanto na voz o texto é assertivo, aproximando mais de características pragmáticas e ocidentais.

Depois que levantamos a estrutura da canção relacionando esses aspectos, fomos para a definição da forma da canção. Entendendo que os improvisos realizados por Gil são extremamente característicos e pessoais, optamos por desenvolver improvisos novos que ficassem mais relacionados com a nossa personalidade. A partir dessa definição fomos

⁵⁸ Link para performance da canção “Oriente” com o pesquisador e intérprete Edmundo Vitor cantando e acompanhamento no violão por Victor Ribeiro realizada no recital prático do mestrado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z6LttCl3u58&list=PLvAfOPa77cDxundJ9tgDVoWH8JUoy10Ma&index=3>> realizado em 18 de dezembro de 2023.

desenvolvendo experimentações que trouxessem elementos que também estivessem relacionados com esse universo oriental e assim definimos algumas células base para a execução.

Um fator importante que levamos em consideração nessa construção do vocalize a partir do improviso, foi a manutenção do canto em regiões que favorecessem a transição entre o mecanismo M1 e M2.

No desenvolvimento do canto das estrofes da canção na relação melódica não tivemos grandes dificuldades, pois a tonalidade definida estava dentro de uma faixa de maior brilho. Mantive apenas os cuidados em relação à articulação do texto e às acentuações propostas em alguns trechos como em “Constelação do cruzeiro do sul”, “Constatação de que aranha”, ‘Possibilidade de ir pro Japão”, “Cargueiro do Lloyd lavando porão” entre outros trechos, por justamente possuírem uma condução vocal articulada em paralelo com a condução dos acordes do violão.

Para manter a relação estética da sonoridade também optei por adicionar alguns portamentos e apojaturas, nessas estrofes cantadas, enquanto no improviso ficou com a prevalência de notas longas com algumas movimentações cromáticas e glissandos em algumas finalizações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa nos debruçamos sobre alguns aspectos que foram considerados imprescindíveis para a compreensão e análise dos gestos vocais de três artistas renomados. No primeiro capítulo abordamos a teoria Ator-Rede de Latour (2012) e as reflexões sobre gênero musical apresentadas por Fabri (2017) e Faraco (2003), bem como as considerações de Napolitano (2010) sobre a MPB. Dessa forma, foi possível compreender a MPB como uma instituição cultural complexa, que funciona de forma ampla, abarcando vários gêneros, misturando aspectos relacionados à escuta quanto também a um discurso ou ao comportamento de um grupo de artistas, com aspectos similares e que também estão suscetíveis às transformações que ocorrem com o tempo.

Com as discussões acerca da técnica de canto apresentadas no segundo capítulo e com as observações de Piccolo (2006) e Sandroni (2017) pudemos observar e entender a necessidade de contribuir com uma pesquisa que auxilie no desenvolvimento de ferramentas e metodologias voltadas para o estudo da técnica de canto popular. Assim, compreendendo essa necessidade, buscou-se aprofundar os conhecimentos e somar as ferramentas encontradas com a construção de uma performance.

A partir dos resultados encontrados, chega-se à conclusão de que essa metodologia de análise pode ser usada não apenas dentro da pesquisa acadêmica, mas também como uma ferramenta para auxiliar na construção de uma das possíveis sistematizações de análise e observação no estudo técnico do repertório de canto popular.

Buscamos compreender a definição de gestos musicais apresentadas por Windsor (2011) nas quais pudemos relacionar a identificação dos gestos por meio dos aspectos mais visuais ou pelos aspectos mais sonoros. Depois dessas discussões, nos propusemos a delimitar uma análise que focasse nos aspectos de gestualidade sonora e assim seguimos para a definição dos parâmetros que poderiam ser considerados como mais relevantes para o desenvolvimento das análises nas interpretações das canções.

A partir da definição desses gestos sonoros, fizemos então, um recorte para o entendimento de gestos vocais, considerando aplicações realizadas principalmente por Piccolo (2006) e que foram também discutidas por Barbosa (2023). Dessa forma pudemos entender as complexidades e as técnicas de definição de parâmetros que poderiam ser utilizados para tal

análise e percepção. Compreendemos que diversas são as possibilidades de abordagem e por isso nos limitamos a observar algumas características que foram elencadas como mais relevantes ou presentes no repertório considerado, e assim dividimos a análise a partir de seis parâmetros definidos, que funcionaram como guia para a observação através da escuta.

Na categorização desses seis parâmetros foram definidos os critérios: qualidade respiratória, as variações entre os mecanismos vibratórios laríngeos (MVL), qualidade de emissão, manobras de intensidade, manobras articulatórias, e uma última categoria chamada de efeitos e ornamentos. Com essas definições, desenvolvemos finalmente o capítulo de análise e estudo prático das canções, sobre o qual nos debruçamos para analisar as particularidades envolvidas na interpretação dos três artistas.

Observando os gestos descritos nas músicas analisadas puderam ser encontradas algumas semelhanças e diferenças utilizadas pelos três cantatores que já foram apontadas durante o trabalho, mas que iremos resumir e descrever separadamente a seguir.

Sobre os gestos vocais observados no mapeamento de “Ponta de areia”, verificou-se uma ampla utilização de ornamentos, como os portamentos ascendentes e descendentes, as *apoggiaturas*, a repetição de melismas em algumas finalizações, entre outros. Quanto ao parâmetro correspondente a mudança na qualidade da voz, observou-se uma grande variação entre registros principalmente do M1 para o M2, bem como algumas variações dos parâmetros de produção vocal quanto ao uso da voz, desde uma utilização com a voz mais coberta como também aspectos de uma sonoridade mais anasalada. No geral, pode-se também destacar que na canção “Ponta de areia” Milton acaba utilizando uma qualidade de execução de dinâmica forte e prevalece o uso de vibrato em diversos momentos.

Por meio da observação dos gestos interpretativos destacados na análise da canção “Oriente”, percebemos que, nas estrofes cantadas com letra, temos a predominância de um cantar menos "exibicionista", não se observa a utilização de muitos ornamentos durante as estrofes, nem muitas variações com notas prolongadas. Ou seja, a melodia parece ser objetiva, onde o texto se conecta com o ritmo, e a palavra acaba tendo mais ênfase do que o virtuosismo vocal. Essa observação se torna mais nítida quando paramos para comparar as estrofes com a execução da sequência melódica feita nos vocalises do meio da canção a partir do terceiro minuto (3'00”), pois é nesse momento que surgem mais variações, efeitos, portamentos, *apoggiaturas* e transições de registros. Pode-se destacar que é nessa sequência que Gil demonstra ter mais liberdade para explorar os limites da voz, cantando com maiores variações na qualidade de

dinâmica, e esse é também o trecho onde transita entre os mecanismos M1 e M2. Vale notar que a condução da melodia de toda a letra da canção parece estar sempre atrelada à condução do ritmo feita pelo violão. Voz e instrumentos caminham em paralelo, com acentuações pontuais. Assim, pode-se considerar também que a voz enquanto instrumento acaba sendo usada para dar significado ao texto, seja o texto semântico regido pelas palavras, como é feito nas estrofes, ou seja o texto enquanto matéria comunicativa, como acontece nos vocalises durante os trechos instrumentais da canção.

Sobre os gestos vocais observados no mapeamento da canção “Faltando um pedaço”, observou-se a utilização de inspirações sonoras, portamentos ascendentes e descendentes, *apoggiaturas*, entre outros. Quanto ao parâmetro correspondente à mudança na qualidade da voz, observou-se que também houve uma variação entre registros, principalmente do M1 para o M2 (do registro da voz de peito para o falsete). No geral, pode-se também destacar que nessa canção Djavan utiliza uma qualidade de execução de dinâmica variada, em alguns momentos emite o canto com uma dinâmica mais forte e em outros momentos a emissão é mais leve, como acontece geralmente na execução dos vocalises, verificou-se em alguns momentos a utilização interpretativa de uma qualidade de voz com característica mais tensa e algumas incidências da com características mais anasaladas também. Na interpretação da canção também se observou o uso de vibrato em diversas finalizações.

Sobre a utilização dos vibratos pelos três cantatores, podemos ressaltar um apontamento para resquícios da influência dos cantores da era do rádio, marcantes pelas vozes icônicas, características por terem em suas execuções maiores amplificação sonora natural com uso de bastante vibrato. Assim, destacamos também que os cantatores fazem o uso de transições de registros, já que em alguns momentos ambos cantam no mecanismo M1, prevalecendo o uso do registro de peito e em outros momentos, como por exemplo nos vocalizes cantam no mecanismo M2 onde prevalece a utilização do falsete. Assim, sobre esse aspecto, vale ser ressaltado que nas estrofes das canções interpretadas pelos três cantatores prevalece sempre o uso do registro M1, enquanto nos vocalizes das três canções prevalece o uso do mecanismo M2 e de algumas transições entre os registros. Entende-se que esse não é um padrão para todas as obras desses artistas, mas sim um ponto comum encontrado nesse recorte das três músicas escolhidas. Outros fatores que também foram encontrados nas interpretações dos três artistas foram os portamentos, as inspirações e expirações sonoras, as *apoggiaturas*, variações de dinâmica e os improvisos com vocalises.

Por meio das análises observamos que as três músicas interpretadas apresentam temáticas diferentes, cada uma trazendo elementos característicos da ambientação em que estão inseridas: “Ponta de areia” traz a nostalgia de uma cidade esquecida, “Oriente”, traz as referências da cultura oriental vindas da vivência de Gil em seu exílio e “Faltando um pedaço” traz todo o romantismo e as lamentações de um amor partido. Assim, cada cantautor utiliza o texto como ferramenta necessária e expressiva para ressaltar as complexidades envolvidas em suas temáticas.

Observando os trabalhos descritos ao longo do texto, concluímos que os gestos também podem ser entendidos como elementos representativos da singularidade de cada artista. São muitas as possibilidades de efeitos vocais, adaptações técnicas e ajustes laríngeos que podem ser utilizados e combinados nas performances, interagindo com as características musicais do arranjo, ritmo e estilo da canção.

Assim, é interessante notar também que os gestos musicais, são tão característicos de determinados intérpretes que a sua utilização pode ser rapidamente associada a determinados grupos musicais e estilos, como a compreensão de gestos referentes à MPB, gestos representativos da música pop, gestos característicos do *belting* musical, gestos como representação de uma cultura musical específica. Não nos propomos a estabelecer os limites dessa abordagem durante essa pesquisa, mas fica o desejo de expandir essas discussões, ou pelo menos como um apontamento a ser desenvolvido por outros pesquisadores.

Por meio do recorte aqui realizado de três fonogramas de canções pertencentes à MPB, a partir das quais foi possível aplicar uma metodologia de estudo que somou elementos vindos da pesquisa teórica, da escuta, da observação das particularidades referentes aos gestos vocais e que resultou na construção interpretativa de um recital, buscamos contribuir não apenas com o desenvolvimento do pesquisador intérprete mas também com a pesquisa na área de música voltada para a performance em canto popular. Contudo, nota-se que as possibilidades na área de gestos musicais são extremamente diversas e, portanto, ainda há muito a ser explorado.

REFERÊNCIAS

ARCANJO, Fabrícia do Valle. A voz de Milton Nascimento como parceira das canções?. **Darandina** revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF Vol. 4, n. 1. 2011.

BARBOSA, Rafael Augusto de Lima. **Os gestos vocais de Johnny Alf e Nat King Cole**: uma análise comparativa. Orientador Clifford Hill Korman. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. MG. 2023 Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/370881065_Os_gestos_vocais_de_Johnny_Alf_e_Nat_King_Cole_uma_analise_comparativa> Acesso em: 23 de agosto de 2023

CAMPOS, Beatriz Schmidt. As Minas Gerais nas canções de Milton Nascimento. Revista **TOPUS** Espaço, Literatura e outras artes, Volume 01, Nº 01, p. 58 - 67, 2015. Disponível em:
<<http://www.revistatopus.com.br/en/enviados/20165492951.pdf>>. Acesso em: 14 de jan. 2023.

CÔRTEZ, Almir. Escolhas artísticas de Gilberto Gil na performance musical ao vivo na USP, em 1973: dualismos imbricados em Oriente e Expresso 2222. In: Música Criativa: Performance. Improvisação e Inovação Volume II. **Congresso Pensar Música** - Belo Horizonte - 2022. Disponível em:
<<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2022/12/LIVRO-MUSICA-CRIATIVA-II.pdf>>. Acesso em: 05 de jun. 2023.

DA SILVA, Merlia Helen Faustino: SILVA< Vladimir A. P. O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal. In: ANPPOM, XXIV **Congresso**. 2014. São Paulo. p. 1-8. Disponível em:
<https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3258/public/3258-10045-1-PB.pdf>. Acesso em: 11 de jun. 2023

DINIZ, Sheyla Castro. Denúncia política e contracultura: o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). **Teoria e Cultura**, v. 13, n. 2, 2018. Disponível em:
<<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/13882>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

....., “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). **Música Popular em Revista**, v. 3, n. 2, p. 119–145. 2015.

DOLAR, Mladen. The linguistics of the voice. In: _____. **A Voice and Nothing More**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 13 - 32, 2006.

FABBRI, Franco. **Uma teoria dos gêneros musicais**: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar edições, 2003.

FOLLIN, Andy. What are vocal registers? Vocal Skills, 2023. Disponível em:
<<https://www.vocalskills.co.uk/singing-voice-registers.html>>. Acesso em: 09 de jun. 2023.

GUERALDO, Vinicius José Fecchio. “Ponta de Areia”: Milton Nascimento e a nostalgia do não-lugar. InXXV **Congresso** da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015

HAUERS, F. M. **MPB e voz popular dos anos de 1980**: Hibridismos no álbum Luz (1982) de Djavan. Orientadora: Dr. Adriana Fernandes. João Pessoa. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de

Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br>>. Acesso em: 04 maio. 2023.

LACERDA, Everton Barbosa. **Detecção de frequência fundamental baseada em mecanismos laríngeos**. Orientador Carlos Alexandre Barros de Mello. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife. p. 1 - 30, 2018

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Bauru/Salvador: EdUFBA, p. 11 - 88, 2012

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. **Actâncias vocais**: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. Doutor em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 17 - 58, 2020. Disponível em: <http://acervus.unicamp.br/index.asp?codigo_sophia=1128983>. Acesso em: 20 jan. 2023

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. Orientador: Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit. São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 13 - 56, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/>>. Acesso em: 5 maio. 2022.

MENDES, Flávio. Ponta de Areia - Milton Nascimento - O ARRANJO #63. YouTube, 18 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8niA0c-ccKg>> Acesso em: 25 de jan. de 2023.

MOTTA, Luísa Nemésio Toller. **O uso da voz como instrumento por Milton Nascimento na década de 70**. Relatório Final (Iniciação Científica). Campinas: IA–Unicamp, 2010. Disponível em: <<https://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xviiiicongresso/paineis/071633.pdf>> Acesso em: 17 de jan. de 2023.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 389–402, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/WRKQgz4GdHLx9YhJ7nHN7Ob/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

....., A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002.

NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). 1999.

PICCOLO, Adriana Noronha. O canto popular Brasileiro: A sistematização de seu ensino. In: ANPPOM, XV **Congresso**. 2005. Rio de Janeiro. p. 408-414 Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm>. Acesso em: 3 maio de 2022.

....., **O canto popular Brasileiro**: Uma análise acústica e interpretativa. Orientador. Dr Leonardo Fuks. Rio de Janeiro. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PROGRAMA ENSAIO. Ensaio | Djavan | 1999. YouTube, 26 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=diMdfWo3RgU>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

RODRIGUES, Luiza Dutra. A “Era dos Festivais”: a consolidação da MPB e a oposição à Ditadura Militar (1965-1969). **Anais da Semana de História**, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/33762>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ROUBEAU, B.; HENRICH, N.; CASTELLENGO, M. **Laryngeal vibratory mechanisms**: the notion of vocal register revisited. *Journal of Voice*, v. 23, n. 4, p. 425-438, 2009.

RUBIM, Mirna. **Voz corpo e equilíbrio** - 1ª edição - Rio de Janeiro: Thieme Revinter 2019

SANDRONI, Clara. **O ensino de canto popular no Brasil**: um subcampo emergente. Orientador: Dr. José Alberto Salgado e Silva. Rio de Janeiro. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/10948>>. Acesso em: 04 maio. 2022.

SILVA, Angela Maria Carneiro. **Figurações de Latour - Noel Rosa, um carioca da gema**. Revista Desenredos. Teresina. 2010 Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/05_artigo_-_noel_rosa_-_angela_maria_carneiro_silva.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2022

UFMG, Escola de Música da. Vozes nordestinas no canto popular, com Anne Raelly de Figueiredo e Maria Juliana (UFC) 2023. YouTube, 01 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ik8aVW3bM84>>. Acesso em: 05 de dez. 2023.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. DANTAS, Laura Figueiredo. Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões. Anais do 10º encontro Internacional de Música e Mídia. 2014 Disponível em: <http://musimid.mus.br/10encontro/wp-content/uploads/2/10encontro_2_dantas-valente.pdf>. Acesso em: 18 maio. 2023.

WINDSOR, W. Luke. (2011). Gestures in music-making: Action, information and perception. **New Perspectives on Music and Gesture**. United Kingdom: Ashgate Publishing, 2011. p. 45-66.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

CHICO BUARQUE, MILTON NASCIMENTO. **Cálice**. Universal Music Ltda. 1978. 4min. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0VUgbCK0k8QWGPliEV8YYZ>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

DJAVAN. **Faltando um pedaço**. Seduzir. EMI. 1980. 4.47min. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3Ru1FKNx2VKzOD3TGQCTv6?si=de0faa3b662041b5>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

..... **Luz**. (LP) CBS, 1982. 41.41min. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/3DSPggBtjAU0GtOSdNNn6x?si=szC5qOTZRM603vrAJAZg0w>> Acesso em: 16 de dez. 2023.

GILBERTO GIL. **A Novidade**. Unplugged. WM. 1994. 5.24min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/2zGE5y22Jw8hJnVFnaaOi8?si=4a035118903a4bed>>. Acesso em: 15 fev. 2023.

..... **Cálice**. Gege Produções Artísticas. 1973. 5.59min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/1PARDo3xqFIdJSUkmLD1XI>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

..... **Louvação**. Gege Produções Artísticas. 1967. 3.44min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/3DLROXO3OgoXZyrK5shK3Z>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

..... **Oriente**. Ao Vivo na USP. Gege. 1973. 8.53min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/intl-pt/track/09tNx3VqOVojQIA4NCHhoY?si=894b942ab36e4e76>> Acesso em: 22 jun. 2023.

..... **Oriente**. Expresso 2222. Gege. 1972. 6.01min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/1jXnNH9CZyzVRfYf9enVgu?si=0a9952eb64904bd7>> Acesso em: 15 fev. 2023.

..... **Marina**. Realce. Rio de Janeiro. WEA, 1979. 4.14min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/6rj71NhynREklDQArZZO3k?si=257828b88e0f4281>> Acesso em: 17 jan. 2023.

IVAN LINS. **Aos nossos filhos**. EMI Music Brasil Ltda. 1978. 3.12min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/5OXgBwCgtBzUqPF1cLpusZ>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MILTON NASCIMENTO. **Canção do sal**. Nascimento/Dubas. 1967. 3.16min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/1qxxL8j0wBZoVM817ogQEm>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

..... **Travessia**. Nascimento/Dubas. 1967. 33min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/6MN3vF1tGzG7nkAOLjK0YG>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

..... **Morro Velho**. Nascimento/Dubas. 1967. 4.36min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/6daWYAWyKveBmV2tB2DHKJ>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

..... **Ponta de Areia**. Minas (LP). EMI-Odeon, 1975. 4.32min. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/3dcV8bU38MVHhoKgTcjqCa?si=ec5474c77f9e4297>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

..... **Tristesse**. Pietá. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2005. 6.02min.
Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1KgRdbcTSpDWkWVksq3ki?si=184210044c21409d>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

APÊNDICE



Programa do recital

I - Ponta de areia (Bb) ▶ Ponta de Areia - Milton Nascimento (Ed Vitor)

- Milton Nascimento, Fernando Brant - 1975

II - Oriente (B) ▶ Oriente - Gilberto Gil (Ed Vitor)

- Gilberto Gil - 1972

III - Clube da esquina (E) ▶ Clube da esquina II (Ed Vitor)

- Milton Nascimento, Márcio Borges e Lô Borges - 1972

IV - Faltando um pedaço (E) ▶ Faltando um pedaço - Djavan (Ed Vitor)

- Djavan - 1980

V - Lamento Sertanejo (Em) ▶ Lamento Sertanejo - Gilberto Gil (Ed Vitor)

- Gilberto Gil e Dominginhos - 1977

VI - Águas de Calor ▶ Águas de Calor (Autoral) - Ed Vitor

- autoral - Edmundo Vitor - 2022

Canção em homenagem à cidade onde nasci e passei a minha infância, chamada Cipó, no interior do sertão da Bahia, apelidada carinhosamente de “paraíso das águas termais” por sua riqueza em águas medicinais. Uma cidade cheia de cultura e que me inspira imensamente.

VII - Estória de Cantador (G) ▶ Estória de Cantador - Djavan (Ed Vitor)

- Djavan 1978

VIII - Esotérico (Ré) ▶ Esotérico - Gilberto Gil (Ed Vitor)

- Gilberto Gil - 1982

IX - Mal de mim (Am) ▶ Mal de mim - Djavan (Ed Vitor)

- Djavan - 1989

X - Maria Maria! (Ab) ▶ Maria Maria - Milton Nascimento (Ed Vitor)

- Milton Nascimento e Fernando Brant - 1978

Link do recital

https://youtube.com/playlist?list=PLvAfOPa77cDxundJ9tgDVoWH8JUoy10Ma&si=SfHifdp_tORWvyPb