

Escola Superior de Música de Lisboa

**A VOZ INSTRUMENTAL: PERSPECTIVA DOS  
CANTORES DE JAZZ SOBRE A INTERPRETAÇÃO E  
IMPROVISAÇÃO**

Sónia Filipa Jerónimo Oliveira

Mestrado em Música

Janeiro de 2017

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Futre Pinheiro



VERSÃO FINAL



Este trabalho foi elaborado sem aplicação do Acordo Ortográfico de 1990.



*“ A tese é como um porco: não deita nada fora “*

*Umberto Eco*



## **Agradecimentos**

*O meu primeiro agradecimento vai para os professores João Moreira, Gonçalo Marques, Maria João Granha e João Paulo Esteves da Silva, que estimularam em mim curiosidades imensas ao longo dos últimos anos e que acabaram por me impulsionar a fazer este trabalho.*

*Agradeço às cantoras que se disponibilizaram para partilhar comigo a sua experiência pessoal: Rita Martins, Luciana Souza, Sara Serpa e Rebecca Martin.*

*Ao meu orientador Ricardo Pinheiro, que tem sido um exemplo, uma fonte de inspiração e um apoio crucial há já algum tempo.*

*Aos músicos e amigos Carlos Garcia, Yuri Daniel e João Vargas por abraçarem comigo esta ideia e esta música.*

*À Inês Pimenta e Miguel Barroso, por terem captado tão bem em imagens os conceitos que eu lhe expliquei com palavras e sons.*

*Ao Cláudio Conde, por me ter transmitido boa energia e motivação em momentos de grande dificuldade.*



## Resumo

O recurso à utilização da voz instrumental é uma realidade na performance das cantoras de jazz desde os primórdios da tradição jazzística até aos dias de hoje.

Sendo uma estética que se tem modificado ao longo dos tempos, é hoje considerada uma das abordagens com mais liberdade criativa, que se verifica tanto no contexto mais hermético da música escrita, como na música improvisada.

Características de excelência são esperadas dos cantores que se equiparam a outros instrumentos, tanto no domínio técnico e teórico como no campo criativo e filosófico.

Este estudo centrou-se na compreensão do *modus operandi* de quatro cantoras, no sentido de entender como lidam elas com os aspectos da instrumentalização vocal na sua performance. Saber como abordam as peças musicais do ponto de vista teórico, emocional e interpretativo pretendeu ser uma forma de sistematizar esta informação, para que outros cantores possam seguir esse percurso, se assim o desejarem.

Neste processo foi também fundamental compreender o percurso histórico da utilização destes elementos, enumerar recursos e características, compreender o funcionamento do aparelho vocal e estabelecer padrões que ajudem a perceber como se interpreta nestas situações.

Palavras-chave: jazz; voz instrumental; interpretação; improvisação; emoção.



## **Abstract**

The use of instrumental voice is present in the jazz singers' performance since the beginnings of the jazz tradition.

As an aesthetic that has changed with time, it is considered an approach that allows a lot of creative freedom, whether in written or improvised music.

Characteristics of excellence are expected from these singers, who are compared to other instruments, both in the technical and theoretical domain as in the creative and philosophical field.

This study focused on the *modus operandi* of four singers, in order to understand how they deal with aspects of vocal "instrumentalization" in their performance. Getting to know how they approach musical pieces from a theoretical, emotional and interpretive point of view was intended to be a way of organizing this information, so that other singers can follow this path, if they want to.

In this process it was also very important to understand the historical course of the use of the voice as an instrument, to enumerate its features and characteristics, understand the functioning of the vocal anatomy and to establish patterns that help to understand how one interprets in these situations.

Keywords: jazz; Instrumental voice; interpretation; improvisation; emotion.



# Índice

<b>Secção I – Investigação</b>	1
<b>Introdução</b>	3
<i>Contexto da área de investigação</i>	3
<i>Objectivos</i>	5
<i>Objecto (pergunta) de investigação</i>	7
<i>Pertinência e enquadramento da pergunta de investigação</i>	8
<i>Revisão Bibliográfica</i>	9
<b>Metodologia</b>	19
<i>Estratégia de Investigação</i>	19
<i>Considerações Éticas</i>	24
<i>Método de recolha de dados</i>	25
<b>Enquadramento Histórico</b>	29
<b>Análise de Resultados</b>	37
<b>Conclusões</b>	43
<b>Secção II – Prática Musical</b>	45
<b>Introdução</b>	47
<b>Repertório</b>	48
<i>Critérios de escolha do repertório</i>	48
<i>Breve descrição do repertório</i>	49
<i>Músicos Convidados</i>	51
<b>Reflexão Final</b>	52
<b>Referências Bibliográficas</b>	53
<b>Anexos</b>	59
<b>Entrevistas</b>	59
<i>Enquadramento</i>	59
<i>Formulários de Entrevista</i>	60
<i>Entrevista a Rita Martins</i>	63
<i>Entrevista a Luciana Souza</i>	71
<i>Entrevista a Sara Serpa</i>	75
<b>Lead Sheets</b>	85



Relatório de Projecto Artístico

**A VOZ INSTRUMENTAL: PERSPECTIVA DOS CANTORES DE JAZZ  
SOBRE A INTERPRETAÇÃO E IMPROVISAÇÃO**

**Secção I – Investigação**



## **Introdução**

### *Contexto da área de investigação*

Esta investigação vem propor uma análise sobretudo estética, mas também de um carácter musicológico de relevância, sendo que abordará questões muito debatidas subjectivamente entre os músicos de *jazz*, mas pouco analisadas de forma objectiva neste contexto musical. Trata-se do fenómeno da utilização da voz enquanto instrumento, portanto sem recurso a texto (música sem letra, interpretação de melodias apenas), no contexto do *jazz*, tanto em música improvisada como escrita. Apesar de esta ser uma abordagem muito, e de diferentes perspectivas, utilizada na prática performativa, a área de estudo proposta conta ainda com poucos estudos de investigação que explorem toda a sua abrangência.

Sendo este um assunto que está directamente relacionado com a performance, tem, contudo, implicações teóricas importantes, na medida em que se vai impor a questão do estudo musical e do conhecimento abrangente de técnica e sonoridade vocais.

Um dos pontos-chave da investigação será a análise histórica do trabalho realizado até agora, por diversos cantores ao longo da história do *jazz*, tanto em termos de melodia escrita como de improvisação. Procurar-se-á saber como e quando começaram os cantores a utilizar o recurso da voz instrumental e de que modo foi conduzido esse processo. Será também fundamental compreender quais os factores que dão ou tiram “credibilidade” a um cantor quando canta uma melodia sem letra, e porque que esta abordagem é tantas vezes alvo de crítica negativa, num paradigma onde a dualidade cantor-músico não tem, conforme referido por Sella (2015) a mesma validação bilateralmente. Procurar-se-á, também, compreender a vertente comunicacional deste tipo de performance, no sentido de discernir se são transmitidas ideias e emoções ao ouvinte, ainda que sem o recurso à palavra.

Pretende-se, por fim, relacionar a análise histórica com conceitos estéticos da contemporaneidade que permitam compreender as origens e direcções tomadas pela voz enquanto instrumento.

Reunidos estes elementos, pretende-se culminar na composição de música original que, contextualizada à realidade actual e à estética do investigador-performer, traduza os princípios musicais estudados no âmbito da voz-instrumento.

## Objectivos

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

Smith interpreta este tema em acto de solidariedade para com o sofrimento do povo de Cincinnati, após um período de cheias que os havia atormentado grandemente. Tem em si uma interpretação cheia de elementos que conduzem o ouvinte a um ambiente triste e depressivo, como era característico nos blues. As notas prolongadas, o vibrato melancólico, os glissandos exagerados e um “arrastar” do som vocal de nota em nota, quase como se de um choro se tratasse, são algumas das características que distinguem esta gravação.

Partindo do contexto do *jazz* vocal sem letra, podemos enquadrar este trabalho nos seguintes objectivos:

- Analisar historicamente a origem da utilização da voz enquanto instrumento e compreender como a dinamizaram os cantores ao longo dos vários períodos da história do *jazz* até à actualidade;
- Compreender concretamente de que ferramentas dispõem os cantores para utilizar a voz no plano instrumental, sejam elas no plano técnico, estético, emocional, teórico (harmónicas e melódicas) ou prático (recursos performativos);
- Estabelecer possíveis diferenças de abordagem entre a música escrita e a música improvisada;
- Compreender de que modo se comunica neste contexto performativo, discernindo se são transmitidas com mais ou menos subjectividade ideias e emoções ao ouvinte, sem o recurso à palavra;

- Compreender quais os factores que dão ou tiram credibilidade a um cantor quando canta melodia sem letra e porque é que esta abordagem é tantas vezes alvo de crítica negativa;
- Compor música original que traduza as ideias e conceitos estudados;
- Interpretar a música original composta em articulação com música já existente que, não só traduza estes conceitos como tenha, de algum modo, servido de impulsão para a realização do estudo.

### *Objecto (pergunta) de investigação*

Este estudo tem o *jazz* vocal como área geral de investigação. Mais especificamente, irá estudar-se a presença da voz num universo exclusivamente instrumental.

Sendo que a voz parece estar a assumir um papel cada vez mais presente no contexto instrumental, impõe-se a necessidade de compreender esta sua presença e de que forma esta se articula e dinamiza o cantor de *jazz* no contexto instrumental do seu próprio instrumento.

Em termos de investigação, verificam-se ainda algumas lacunas nesta área de conhecimento. Falta, entre outras coisas, saber como lidam os cantores com as possibilidades de comunicação específica de ideias e interpretação de música sem letra; como pensam e agem os intérpretes da voz no momento de improvisar, aliando a intuição ao conhecimento teórico e técnico.

De que forma poderá a voz, à semelhança de outros instrumentos, ter um comportamento exclusivamente instrumental?

Poderá isto acontecer tanto no contexto da música escrita como no da música improvisada? Transmitir-se-ão de facto ideias específicas através da interpretação do cantor, sem recurso à palavra? Ou apenas ideias subjectivas?

### *Pertinência e enquadramento da pergunta de investigação*

Dado que existem cada vez mais cantores que utilizam uma estética vocal-instrumental, começa a ser eminente a compreensão sistemática do seu enquadramento. Esta estética pode ser encontrada em performers tão vastos como Bobby McFerrin, Theo Bleckmann, Sara Serpa, Maria João Grancha, entre muitos outros.

Será esta música apenas um capricho de certos nichos de música mais subjectiva, ou há, de facto, algo que a liga ao público, e a faz ter cada vez mais admiradores?

Há, como é notório, um aumento da compreensão em relação ao que é o “instrumento-voz”, sendo que esta compreensão não parece ainda ser do domínio do chamado “grande público”. Ainda que sejam feitas muitas comparações, como as que verificamos, por exemplo, em relação a Parlato *“Gretchen Parlato's voice is a cello. It's a muted trumpet, a trombone. It's an alto saxophone”*. (GREENLEE, 2009) ou a Spalding *“the delicate sound of Spalding's voice that almost reflects that of a violin”* (BERLANGA-RYAN, 2011), a maioria das pessoas continua a não compreender porque é que os cantores se “tentam parecer” com um instrumento de sopro, ou outro (GOTO, 2014).

Mas, será que isso, de facto, acontece? Estarão os cantores a “imitar” outro instrumento, ou à procura do seu próprio som instrumental? E de que modo esse som instrumental se diferencia do som emitido quando existe letra? E como se fundem esses dois tipos de som em peças que contenham melodias com e sem letra, alternadamente?

As palavras de uma música são um indicador literário e comunicacional do sentido que o compositor lhe quer atribuir. Tal como a fala é a forma mais natural de transmitir uma ideia na oralidade, a existência de letra numa música faz com que a transmissão de ideias, histórias e/ou sentido poético se centre no texto. Ainda assim, cantoras como as já mencionadas Gretchen Parlato ou Esperanza Spalding têm vindo a demonstrar que a carga emocional de uma música pode ser transmitida mesmo que não se recorra à utilização de palavras que propriamente a verbalizem. Conceitos como “quente”, “suave”, “ágil”, “terna”, “simples” e “brilhante” são comumente associados às melodias cantadas, de modo a caracterizá-las e a descrever o que elas transmitem (SELLA, 2015).

## *Revisão Bibliográfica*

Ao longo do meu percurso académico que fui tendo contacto com as várias abordagens que a voz pode ter. Tendo estudado na área do *jazz* e da música improvisada (Licenciatura em Música – Voz *Jazz*, Escola Superior de Música de Lisboa, 2014, e Licenciatura em *Jazz* e Música Moderna, Universidade Lusíada de Lisboa, 2015) tive a oportunidade de perceber várias perspectivas, tanto dos próprios cantores como de outros instrumentistas, que nalguns casos têm também neste campo uma palavra de relevância a dizer. Os professores que mais me influenciaram nesta área foram os trompetistas João Moreira e Gonçalo Marques, que devido à natureza do seu instrumento e à sua sensibilidade musical, transpuseram para a voz (através das aulas de instrumento que me leccionaram) muitos conceitos de interpretação melódica, articulação, opções musicais e estéticas e improvisação.

Rapidamente concluí que o canto, enquanto expressão da voz, é uma área muito específica dentro do meio musical, não porque seja necessariamente diferente na forma como aborda a música, mas porque é o único “instrumento” que não implica uma extensão do corpo humano. Assim, ao contrário de, por exemplo, um guitarrista que necessita de uma guitarra para se expressar ou de um saxofonista que necessita de um saxofone para produzir música (sendo os instrumentos extensões do músico propriamente dito), o cantor já tem em si mesmo o seu instrumento e por isso acaba por lidar com ele todos os dias da sua vida, competindo-lhe a aquisição de competências para que o saiba direccionar para a arte musical versus vida quotidiana.

Assim, o cantor é o único músico que passa pela experiência de apenas ele próprio poder usar o seu “instrumento”, já que este é o seu próprio corpo (SÁ, 1997).

Existem também especificidades na forma como o som é ouvido. Se noutros instrumentos o som produzido é percebido por todos de forma igual, nos cantores o som que estes ouvem emitido por si próprios é drasticamente diferente do som percebido por outros elementos externos. Ninguém se ouve a si próprio como os outros o ouvem, e esse é um

fenómeno puramente físico. Cada qual se ouve sobretudo através de condução óssea, e só muito reduzidamente por condução aérea (SÁ, 1997).

A voz humana consegue transmitir tanto ideias complexas como emoções subtis. Esta característica é evidente logo na fala e pode facilmente ser incluída no grupo da comunicação não-verbal. Através da expressão vocal é possível compreender o estado de espírito de uma pessoa (inferindo, por exemplo se ela está triste ou contente). Desse modo, também a cantar as emoções se transmitem de forma mais ou menos fluida (APPELMAN, 1986). A importância da voz na sociedade moderna não pode ser subestimada: trata-se do primeiro instrumento ao alcance de todas as pessoas, desde que nascem, para projectarem a sua personalidade e influenciar quem as rodeia (SATALOFF, 2006).

Tem a vantagem de ter uma utilização inata enquanto elemento físico, fazendo-se valer de processos fisiológicos relativamente automáticos e de ser, ainda, um elemento personificador de cada individuo, tornando-o único, uma vez que cada voz é diferente e tendencialmente única (SÁ, 1997).

A procura incessante de um conhecimento profundo, dos “como” e “porquê” das coisas, traduz a inquietude intelectual de quem não se satisfaz com as aparências mas, ao contrário, quer ir mais além, ao encontro do saber: de forma de comunicação apurada através do processo evolutivo da espécie humana, a voz vem a constituir progressivamente um meio de expressão dos sentimentos individuais e colectivos cuja forma superior e mais sublime é o Canto (SÁ, 1997).

Enquanto expressão artística, a voz humana faz-nos entrar, através das diferentes formas do canto, num mundo de sensações etéreas, indizíveis, que não propriamente individualizamos ou caracterizamos. Sensações puras e únicas, porque muito embora repetidas são sempre diferentes, uma vez que resultam da interacção do nosso “estado de alma” com a fluidez das sonoridades que nos chegam moduladas pela voz humana através do Canto (SÁ, 1997).

A voz cantada sempre constituiu, mitologicamente, uma forma encantatória que aproxima o ser humano das divindades (SÁ, 1997).

Os cânticos solenes dos Gregos estabeleciam a comunicação com Apolo (figura mitológica que simboliza a beleza) e Dionísio (figura mitológica que simboliza a devassidão), através das melodias e dos poemas que lhes davam a rítmica (SÁ, 1997).

O “canto” foi cultivado, de uma forma ou de outra, por todos os povos que alcançaram um certo grau de organização quotidiana e intelectual. Um exemplo interessante da sistematização primitiva desta arte e do seu ensino encontra-se na obra de Zirýáb que, nos princípios do Séc. IX abandonou a corte do famoso califa de Bagdad e se estabeleceu em Córdoba, então em poder dos árabes. Segundo ele, o professor de canto ensinava simultaneamente a métrica, a melodia e a ornamentação. O aluno passava previamente por certas provas, entre elas entoar em “A” todos os graus de uma escala (SÁ, 1997).

Estando, então, clarificada a especificidade e singularidade da voz humana, a sua projecção no Canto e alguma da história relativa à sua importância ao longo dos tempos, importa saber quais as estruturas físicas principais que estão envolvidas no processo de cantar.

O canto é um mundo bivalente de sensações e de movimentação dos músculos de respiração intercostais, abdominais e estruturas vibratórias a nível dos ressoadores (zona dos dentes incisivos superiores, lábios, cavum, seios maxilares e frontais, entre outros) (SÁ, 1997).

Fisicamente, o “canto” requer: grande ventilação pulmonar (musculatura desenvolvida da parte expiratória e grande capacidade torácica); forte pressão abdominal; bom funcionamento cardíaco; correcto funcionamento endócrino a nível da glândula tiroideia, ovários (no caso das mulheres) e suprarrenais; bons mecanismos de defesa da parte neuromuscular fonatória (GARDE, 1969).

Psicofisiologicamente, o canto é um acto dinâmico de coordenação instantânea entre sensações físicas e respiração (inspiração e expiração), fonação (acto de exteriorizar um som), ressonância (formação de determinada vogal) e articulação (comunicar através da junção de vogais e consoantes).

Esta definição está limitada a elementos psicofisiológicos porque não se considera haver uma definição estética que seja consensual (APPELMAN, 1986).

Cantar é ainda uma experiência conceptual.

Um cantor não consegue cantar uma nota sem primeiro a conceber enquanto sensação. Igualmente, um cantor não consegue estabelecer uma determinada qualidade vocal ou controlar variações de intensidade, antes de compreender estes elementos enquanto sensações (APPELMAN, 1986).

E são essas sensações que nos vão ligar às questões da interpretação.

A interpretação é a meta, o clímax de todo o trabalho vocal.

O objectivo final do canto é a comunicação de ideias, emoções e situações (ALDERSON, 1979), sendo que interpretar é comunicar (SÁ, 1997).

Para se conseguir uma boa interpretação é necessário que o controlo respiratório, a colocação da voz, a articulação, a dicção e o fraseado tenham atingido um elevado grau de perfeição. Só assim se conseguirá o binómio “técnica vocal-emoção”. Por isso o canto é, à semelhança dos processos atravessados por todos os restantes instrumentos musicais, uma arte que só é atingida plenamente depois de anos de estudo e maturação, dado que uma boa interpretação, e conseqüente comunicação de mensagens, não apenas depende da intenção ou sentimento certos, que podem ser relativamente inatos no indivíduo, mas também de um domínio pleno do instrumento, que só é possível adquirir ao fim de alguns anos de experiência (SÁ, 1997).

Assim, podemos verificar que a interpretação e a comunicação estão intimamente ligadas. Detectei, então, a necessidade de compreender como pode ser abordada a questão da comunicação no contexto da interpretação vocal.

Comunicar é um processo em que uma determinada mensagem é passada de um elemento emissor para um elemento receptor (LEVINSON, 2013).

Desse modo, o cantor tem ao seu critério a comunicação de mensagens, podendo decidir que tipo de informação comunicar e de que modo o fazer; esse é o seu processo primeiro de interpretação (LEVINSON, 2013).

Ainda assim, uma coisa é o que o cantor comunica, outra é o que ele transmite.

Se a comunicação é algo intencional e controlado por quem canta, a transmissão de ideias, emoções, etc., quase nunca o é (LEVINSON, 2013).

O que o cantor transmite numa performance permite à audiência inferir ideias sobre o próprio cantor, mas não necessariamente sobre o que o cantor quer que se infira sobre ele. É um processo que tem algo de descontrolado e sem intencionalidade (LEVINSON, 2013).

Assim, enquanto a comunicação é um processo intencional, a transmissão de informação pode ser definida como um fenómeno diferente, que nem sempre está nas intenções do cantor e que tanto pode conter informação sobre o próprio cantor como sobre a música propriamente dita. É esta combinação de fenómenos que dá origem ao produto final que é a interpretação (LEVINSON, 2013).

A interpretação musical é, então, o conjunto de acções tidas em performance, que permitem que se comunique e transmita, dentro de um conceito musical, informação a um determinado receptor (LEVINSON, 2013).

Por definição, o cantor de *jazz* é aquele que, em performance, usa certos elementos *jazzísticos* por si escolhidos: improvisação harmónica ou melódica, sincopa, *swing* e um estilo interpretativo comparável com o de um instrumento musical, (SHIPTON, 2012).

Será que a interpretação é um processo diferente para os cantores de *jazz*, em relação aos cantores de outros estilos?

O termo “cantor de *jazz*” (“*Jazz Singer*”) teve destaque pela primeira vez em 1927 através do filme com o mesmo nome, “*The Jazz Singer*”, com a participação de Al Jolson (SHIPTON, 2012). Assim, e apesar da diferença entre os cantores de *jazz* e os cantores de outros estilos nem sempre estar perfeitamente clara (SHIPTON, 2012), verifica-se que no contexto do *jazz*,

a interpretação tem uma dimensão grandemente pautada pelo discurso vocal na canção, seja esse discurso caracterizado pela presença de letra ou não (LEVINSON, 2013).

De grande influência é a personalidade do cantor e a liberdade com que ele aborda o processo da interpretação (LEVINSON, 2013).

Estas liberdades, que também podem ser vistas como condicionantes porque definem o que será o estilo em que o cantor se insere, são: alterações da métrica, substituição de notas da melodia, substituição de palavras, alterações rítmicas rearranjo estilístico (por exemplo, no arranjo de uma balada, convertê-la para um ritmo de *swing* ou bossa nova, ou apenas fazer essas alterações em determinados momentos do tema), variações do tempo, entre outras (LEVINSON, 2013). À semelhança do que acontece com os outros instrumentos, a utilização destes recursos vai depender da experiência prévia do cantor, do seu sentido estético, das suas habilidades técnicas e do seu estado de espírito (LEVINSON, 2013).

O *Jazz* vocal inclui liberdades de interpretação que lhe permitem pôr a melodia em evidência, juntamente com o texto e o seu significado, bem como fazer uso de recursos que habitualmente pertencem aos instrumentistas, como a exploração do som musical em si mesmo (abdicando do recurso da letra) e o afastamento da melodia original (LEVINSON, 2013). Importa também referir que antes da voz se basear nos recursos instrumentais, já os instrumentos se baseavam nos elementos da voz. Esta característica vem desde os primórdios da música africana, em que os instrumentos musicais emulavam a voz humana para transmitir determinada interpretação; esta técnica veio a estender-se ao *jazz*, incluindo também os instrumentos de percussão (GIOIA, 2011).

Perante esta abordagem da música pelos cantores, somos transportados para a possibilidade da improvisação.

Qualquer músico que dê início ao percurso da improvisação, sabe que está perante um dos maiores desafios que lhe podem ser propostos, e que este exige toda a musicalidade que lhe seja possível (CROOK, 2002).

Devido à natureza complexa da improvisação, muitos músicos escolhem não considerar a enorme variedade de informação disponível, em prol de uma abordagem mais intuitiva. Isto é uma verdade para instrumentistas e para cantores, tendo mais incidência nos últimos, uma vez que se o seu instrumento é, como referido anteriormente, um recurso do corpo humano que começa a ser utilizado de forma natural e intuitiva, pelo que é também natural que a primeira (e mais fácil) tendência em ambiente musical seja também usar a ferramenta da intuição (KELLER, 2012).

O caminho da intuição tem algumas vantagens óbvias, começando logo por evitar que se pense demais, uma vez que há tanto em que pensar. De facto, este é o método muitas vezes preconizado como sendo o ideal para se improvisar, uma vez que é isento de um pensamento teórico demasiado elaborado, que pode tornar o fraseado demasiado artificial (CROOK, 2002). Assim, quando, por exemplo, um solista usa uma escala para improvisar numa determinada harmonia, tendo em conta apenas a escala e não imprimindo nenhuma emoção ou intuição no seu solo, o seu solo vai provavelmente soar apenas à escala utilizada e não a uma frase melódica com um sentido musical e uma direcção estética.

Sendo a intuição um dos métodos utilizados, esta tem, contudo, o problema de ser francamente limitada, já que necessita do factor “sorte” para acontecer em pleno sucesso. Noutras palavras, talvez a intuição do músico lhe permita em determinado momento criar algo valioso e criativo, interessante e estimulante, ou então talvez nada disso aconteça (CROOK, 2002).

Assim, torna-se vital que o músico não apenas pratique intuitivamente a improvisação, através da utilização de notas que lhe pareçam soar bem em determinado contexto harmónico, de forma quase aleatória, mas defina um método de estudo que lhe permita ter mais opções musicais e estéticas, não deixando o resultado final à mercê da sorte.

Improvisar de acordo com determinadas regras é um processo mais difícil, mas também mais desafiante, que requer disciplina e precisão, e que cria capacidades musicais dentro das limitações específicas que são impostas (CROOK, 2002).

Para improvisar o cantor necessita, então, de englobar características como a boa musicalidade e intuição, mas também conhecimentos teóricos de música (como os conhecimento de harmonia e *voice leading*) e técnica (dinâmica, volume, articulação), bem como articular o uso criativo das suas características vocais pessoais (timbre, cor, tessitura) (MADURA, 2015).

Quando improvisa, o cantor de *jazz* tende a não usar palavras, ou seja, o cantor usa a sua voz apenas para cantar melodias, à semelhança da abordagem feita por qualquer outro instrumento. Contudo, há outras abordagens possíveis, como a utilização de palavras escolhidas no momento, ou sílabas que façam lembrar determinado dialecto ou língua (STOLOFF, 1998).

Uma das primeiras questões que surgem quando um cantor começa a usar a sua voz instrumentalmente é “que sílabas devo usar?”. Cantores mais experientes caem muitas vezes na situação de se considerarem demasiado repetitivos e aborrecidos (STOLOFF, 1998). Apesar de os cantores “tradicionais” da época do scat usarem sílabas muito características, hoje em dia considera-se que esse deve ser um caminho pessoal de liberdade e espontaneidade, que permita ter resultados relativamente imprevisíveis (STOLOFF, 1998). Faz tudo parte de um processo de experimentação em que cada cantor vai descobrindo o que melhor resulta para si, em termos sonoros e estéticos (STOLOFF, 1998).

Alguns cantores, como Bobby McFerrin no tema “*thinkin about your body*” (Pertencente ao álbum “*Spontaneous Inventions*”, de 1986) usam ainda sílabas percussivas e cantam linhas de baixo para simular ritmos. Este é um exemplo particular de um “*one man band*”, que utiliza a voz de forma autónoma e explora todos os recursos possíveis desta; outros exemplos desta utilização encontram-se particularmente em grupos *acappella*, que procuram estabelecer, com linhas de baixo e de percussão, um determinado ritmo, (STOLOFF, 1998), como é o caso do grupo vocal brasileiro Ordinarius.

Em resumo, todos os elementos anteriormente descritos (instinto, conhecimento musical, técnica vocal, articulação de vogais com consoantes, sílabas percussivas) são consideradas ferramentas que o cantor tem à sua disposição para utilizar a voz na perspectiva

instrumental (SELLA, 2015). Seja a cantar uma melodia escrita ou a improvisar, alguns cantores de *jazz* da contemporaneidade são cada vez mais definidos como instrumentos em si mesmos (SELLA, 2015). E este não é um fenómeno de hoje. No seu tempo Louis Armstrong já era descrito como um cantor que cantava da mesma forma que tocava trompete, as notas graves de Sarah Vaughan comparadas a um saxofone barítono e Chet Baker conhecido pelo seu som vocal “mutado”, como se do trompete se tratasse, e no qual parece ter adquirido grande parte da sua estética sonora como cantor (SELLA, 2015). São estéticas vocais de abordagem musical que incluem elementos de instrumentalidade, e que por isso se tornam ainda mais singulares (SELLA, 2015).

Situação que se verifica, contudo, é a da necessidade de validação estética do trabalho instrumental realizado pelos cantores. Tanto da parte dos críticos como, e especialmente, da parte dos músicos, parece não haver a aceitação de que a voz tem a capacidade de trazer uma musicalidade fresca e criativa, especialmente em situação de improvisação (SELLA, 2015). Assim, dando o exemplo específico de Esperanza Spalding, uma cantora e baixista contemporânea, o facto de ela tocar contrabaixo é visto como sinal de conhecimento, criatividade e inovação, enquanto o facto de ela cantar é relacionado com intuição, tradição e teatralidade, sugerindo que as características de que usufrui no instrumento não são usados pela voz, mesmo se tratando de diferentes elementos integrados na mesma pessoa (SELLA, 2015).

O que é facto é que cada vez mais os cantores usufruem de um rol de opções que lhes permite fazer quase tudo com o seu instrumento. Desde os recursos naturais, como a intuição e toda a condição fisiológica inata da sua voz, possuem com grande solidez características musicais como qualquer outro instrumentista, que os localiza no mesmo patamar de todos os outros músicos. Há, aliás, muitos cantores descritos como “músicos”, no sentido académico da expressão. Com uma tradição e vivência de aprendizagens musicais e domínio dos conceitos complexos da teoria e improvisação que, em última instância, lhes dão escolha. Escolha para se expressarem através do seu instrumento num misto de humanidade com técnica, conhecimento, linguagem, criatividade e emotividade.



## **Metodologia**

### *Estratégia de Investigação*

Este estudo insere-se no paradigma da fenomenologia, dado que foi utilizada uma amostra pequena, os dados gerados são qualitativos, subjectivos, mas plenos de significado e há um interesse em gerar teoria decorrente do estudo. Pretende compreender como é, na actualidade, utilizada a voz enquanto instrumento, não descuidando, contudo, o percurso histórico deste tipo abordagem.

A fenomenologia é um movimento que provém dos filósofos existencialistas alemães, franceses e holandeses na segunda metade do século XIX e do século XX. Visa descobrir como é que o mundo é constituído e como o ser humano o experiencia através de actos conscientes (FORTIN, 1996). O que a diferencia relativamente a outros métodos qualitativos, é o facto de procurar descobrir a essência dos fenómenos, a sua natureza intrínseca e o sentido que os humanos lhe atribuem (MAANEN, 1990).

Um estudo fenomenológico é aquele que se propõe estabelecer numa base liberta de estereótipos para todas as ciências. (GIL, 1999). Deste modo, este estudo parte de princípios tidos como verdadeiros, possibilitando chegar a conclusões em virtude da sua lógica. Será tendencialmente um estudo descritivo, mas irá englobar também características de estudo exploratório.

A maior parte dos estudos descritivos limita-se a caracterizar o fenómeno pelo qual alguém se interessa, projectando um perfil adequado de pessoas, eventos ou situações.

Os estudos descritivos fornecem uma descrição dos dados, quer seja sob a forma de palavras, de números, ou de enunciados descritivos de relações entre variáveis (FORTIN, 1996). Os estudos deste género visam denominar, classificar, descrever uma população ou conceptualizar uma situação.

Assim, engloba-se aqui a forma como foi abordada a temática, dado que foram observadas performances e entrevistadas cantoras (maioritariamente no âmbito do *jazz*), sendo que será exposta a descrição dos dados recolhidos.

Além disso, aplicam-se a esta investigação características de estudo exploratório, uma vez que se pretende também aprofundar conhecimentos neste tópico, produzindo elementos teóricos numa área que engloba muito saber empírico, mas em que este aparenta não se encontrar sistematizado nem organizado formalmente.

Os métodos de recolha de dados são variáveis, podendo estes ser estruturados ou semi-estruturados (FORTIN, 1996).

Os métodos de análise dos dados variam consoante o tipo de estudo, a técnica de amostra e o grau de complexidade dos métodos de recolha dos dados utilizados. Se os métodos de recolha de dados são qualitativos, sejam semi-estruturados ou não estruturados, recorrer-se-á à análise de conteúdo (HUBERMAN e MILES, 1991), como acontece neste trabalho.

Com a ajuda da análise de entrevistas não estruturadas é possível extrair conclusões sobre a experiência dos participantes, de modo a relacionar os seus comportamentos com as ideias impressas na literatura (FORTIN, 1996).

De acordo com Fortin (1996), as entrevistas não estruturadas convêm às abordagens qualitativas, tais como a abordagem fenomenológica.,

Este estudo pode também ser classificado como qualitativo.

Os estudos qualitativos têm como ponto de partida:

- Hipóteses;
- Fenómenos;
- Situações específicas.

Como fenómeno inicial podemos aqui considerar o facto de os cantores já terem um âmbito de actividade em que utilizam o seu instrumento de forma instrumental, ou seja, cantando apenas melodias, sem recurso a letra.

Como características principais têm:

- O facto de serem tipicamente indutivos (partindo da observação para chegar a uma teoria) – neste estudo começou por se observar o que acontece na realidade do *jazz* em relação a este fenómeno que é o do cantor “instrumental”.
- Uma recolha e análise de episódios individuais – foram analisadas várias performances e feitas entrevistas no sentido de compreender a experiência individual de cada cantor neste campo.
- Análise de dados tendo como objectivo desenvolver uma perspectiva teórica mais ou menos global (holística) – já que se analisaram as perspectivas de cantores de vários países, que se acredita serem significativos a uma escala global para esta temática.
- Imersão na realidade a ser observada – uma vez que ao realizar o estudo procedi não só a uma contextualização profunda no assunto, mas à concretização performativa destes conceitos, através dos conteúdos a ser revelados no recital final.
- Modo de análise que não segue uma lógica linear (a -> b) – dado que cada realidade observada é específica e singular, por ser tão privada na perspectiva de cada cantor.

Dentro dos objectivos do estudo englobam-se a descoberta de novas ideias que permitam teorizar a prática, e assim obter explicações para os fenómenos para lá das hipóteses ou teorias originais; produzir uma descrição clara e ampla sobre o fenómeno da voz instrumental; entender porque os cantores reagem de determinadas formas, tomam determinadas decisões ou fazem certas escolhas, quando neste contexto estético.

Os dados foram analisados tendo em conta a forma como os participantes pensam em relação ao assunto proposto, bem como a sua resposta emocional aos fenómenos referidos.

Este estudo apresenta também um carácter etnográfico: um método descritivo da antropologia. Apoia-se no conceito de cultura e procura compreender um sistema cultural do ponto de vista daqueles que partilham essa cultura (AAMODT, 1991).

É o estudo da experiência humana na perspectiva do contexto cultural e social onde se insere com o objectivo de construir uma “teoria local”, ou uma interpretação de um aspecto ou de toda uma cultura.

A noção de “temas culturais” é central neste método: são expressões que surgem de forma recorrente nos discursos dos membros de um grupo cultural e que representam os princípios organizadores do sistema cultural. Tende-se, no entanto, a abandonar esta abordagem de cultura, preferindo-se frequentemente abordar a cultura como um sistema de significações (GEERTZ, 1973).

O investigador age de forma particular: recolhe informação em primeira mão, envolvendo-se directamente com os participantes e/ou informantes. A sua investigação resulta da interacção com outros seres humanos, tanto por meio de conversas e/ou entrevistas como através da partilha de experiências emocionais e/ou rituais.

A codificação das unidades de significações faz-se então segundo o método interpretativo herdado da hermenêutica ou ainda segundo diversos métodos retirados da análise de textos literários (FORTIN, 1996). Nesta perspectiva, os conhecimentos são apreendidos em relação com a experiência e não separados dela (SAILLANT, 1988).

Os estudos etnográficos procuram estudar a realidade tal como acontece no seu meio ambiente ‘natural’ : o investigador procura ‘entrar’ no contexto que é objecto de investigação. Assim, considera-se que só é possível investigar a realidade social e cultural em acção, dado que a complexidade da vida humana e da interacção social não podem ser reduzidas a um estudo experimental conduzido em laboratório.

Existe, ainda, um carácter etnomusicológico no presente estudo, pela natureza particular dos participantes – cantores de *jazz*, em que será feita uma observação “no terreno”. A Etnomusicologia é o estudo antropológico para a compreensão da música dentro de um contexto sociocultural, através do envolvimento do investigador um meio que o possibilite estar em pleno contacto com o seu objeto de estudo (FORTIN, 1996).

Uma tendência de quem ouve o termo pela primeira vez é pensar que o etnomusicólogo estuda, tendencialmente, música específica de determinados nichos aborígenes, de partes remotas do planeta, facto que aconteceu nos primórdios desta ciência. Esse facto acontece, apesar de haver também já muita investigação centrada na música produzidas pelas diversas “tribos” urbanas.

Pela sua abrangência, a etnomusicologia tem uma abordagem interdisciplinar, usando ferramentas da teoria e análise musicais, musicologia comparada, acústica, antropologia, sociologia, folclore, linguística, história, psicologia, ciências políticas, economia, entre outras disciplinas (FORTIN, 1996).

O cantor de *jazz* é definido como aquele que, em performance, utiliza alguns, ou vários, elementos do *jazz*: improvisação, ritmo sincopado e *swing*, bem como um estilo de interpretação facilmente comparável ao de um qualquer instrumentista de *jazz*. Sendo esta definição passível de alguma flexibilidade e discussão conceptual, a caracterização do papel dos cantores de *jazz* tem vindo a mutar-se ao longo dos anos, conforme a própria história do *jazz* tem vindo a revelar (SHIPTON, 2012).

## *Considerações Éticas*

Qualquer investigação efectuada junto de seres humanos levanta questões morais e éticas, e o estudo realizado junto de cantores não foi excepção. A própria escolha do tipo de investigação determina directamente a natureza dos problemas que se podem colocar (FORTIN, 1996). A partir do momento em que se fizeram perguntas sobre os pensamentos da pessoa em performance ou sobre a forma como dirigiu o seu percurso profissional, entrou-se no campo da privacidade e intimidade.

A ética, no seu sentido mais amplo, é a ciência da moral e a arte de dirigir a conduta. Para os especialistas, a ética significa a avaliação crítica e a reconstituição dos conjuntos de preceitos e de leis que regem os julgamentos, as acções e as atitudes no contexto de uma teoria no âmbito da moralidade (FORTIN, 1996).

Neste trabalho houve o cuidado de tomar todas as medidas necessárias para que os envolvidos vissem protegidos os seus direitos e liberdades, tendo sido considerados os cinco princípios fundamentais aplicáveis aos seres humanos determinados pelos códigos de ética: o direito à autodeterminação, o direito à intimidade, o direito à protecção contra o desconforto e o prejuízo e, por fim, o direito a um tratamento justo e leal (FORTIN, 1996). Foi dada a hipótese de sigilo, que nenhuma das entrevistadas requereu. Apesar de, pela natureza artística e subjectiva do estudo, o percurso profissional poder cruzar-se com o pessoal, não foram expostos elementos da vida pessoal das artistas entrevistadas que estas considerassem invasivos.

### *Método de recolha de dados*

Os dados foram recolhidos em várias fases. Primeiramente (e de forma paralela com a revisão bibliográfica) foi realizada uma análise histórica, com base no recurso à literatura e discografia envolvidos no processo evolutivo da voz enquanto instrumento.

Após compreendido o percurso histórico da voz enquanto instrumento, importou saber como é abordado esse processo nos dias de hoje.

Foi feita uma análise do trabalho desenvolvido por alguns cantores e cantoras contemporâneos que usam a voz enquanto recurso instrumental e que, numa perspectiva de improvisação, têm inovado tanto em termos técnicos (qualidade do som) como interpretativos.

Sendo este assunto indissociável do contexto do *jazz*, este foi também o centro estilístico da investigação: foram analisados apenas cantores de *jazz*.

Além disso, quando possível, além da análise performativa (feita pela observação de concertos ao vivo ou de vídeos), foram feitas entrevistas a algumas cantoras que têm vindo a desenvolver esta estética na sua carreira, de modo a compreender “por dentro” a sua abordagem ao instrumento.

A recolha de dados em Ciências Sociais implica sempre algum tipo de observação, já que tudo o que não é possível observar ou identificar, também não é possível estudar. Uma das vantagens da observação é que o investigador consegue colher dados sobre o seu objecto de estudo tal e qual como ele decorre, ou seja, no seu contexto natural, o que lhe confere maior autenticidade em relação às observações feitas em contexto “laboratorial” (FORTIN, 1996).

Para este estudo em particular, foi importante poder observar performance sem que os cantores sentissem que estavam a ser observados (no caso de concertos ao vivo) e analisar também de que modo se comportam (em relação aos elementos a estudar) no seu ambiente

natural. O investigador não interferiu em nenhum momento dos acontecimentos (investigador não participante).

A entrevista é um modo particular de comunicação verbal, que se estabelece entre o investigador e os participantes, com o objectivo de colher dados relativos às questões de investigação formuladas (FORTIN, 1996).

As entrevistas variam em função de dois parâmetros: o grau de liberdade deixado aos interlocutores e o grau de profundidade da investigação.

De um modo geral, distinguem-se três tipos de entrevistas: a entrevista estruturada (ou uniformizada) e a entrevista não estruturada (ou não uniformizada) e a entrevista semi-estruturada (FORTIN, 1996).

O tipo de entrevista realizada neste estudo foi a entrevista não estruturada, ou seja, aquela em que a formulação e a sequência das questões não são predeterminadas, mas deixadas à livre disposição do entrevistador. É o tipo de entrevista mais utilizado quando o entrevistador pretende compreender a significação dada a um acontecimento ou a um fenómeno na perspectiva dos participantes (FORTIN, 1996). Assim, foi criada uma linha orientadora para as entrevistas, mas deixou-se que estas se configurassem na forma de conversas mais ou menos informais, de modo a que não se perdesse informação nem se impedisse o aprofundamento de temáticas que as entrevistadas considerassem relevantes para si. Desde modo foi possível captar a individualidade de cada cantora e o que cada uma teve de especial a acrescentar à investigação.

Foi feita uma transcrição regular da entrevista, em que o investigador se limitou a incluir a informação principal, seleccionando-a à medida que transcreveu; foi simplificada a linguagem de modo a torna-la perceptível, e foi retirada ou adicionada informação de modo a facilitar a compreensão.

As cantoras entrevistadas foram Rita Martins, Sara Serpa, Luciana Souza e Rebecca Martin. A selecção das cantoras a entrevistar baseou-se no trabalho que têm vindo a desenvolver ao

longo dos anos, que é para mim relevante na área da voz instrumental, uma vez que este tem sido um dos focos das suas carreiras enquanto performers.

De notar que, além das características instrumentais e improvisacionais, foi também cerne da investigação compreender a forma de transmissão de ideias e emoções através da performance vocal instrumental, isto é, sem recurso à palavra.

Na sequência da realização das entrevistas supra mencionadas houve ainda um momento para pôr alguns dos conceitos abordados em prática, através da realização de algumas experiências vocais.



## Enquadramento Histórico

Correndo-se sempre o risco de esquecer nomes importantes para a história ou de, inversamente, se sobrevalorizarem outros, segue-se uma resumida abordagem histórica que pretende mencionar os traços gerais dos acontecimentos musicais que levaram o *jazz* vocal no seu caminho ao longo dos tempos. É importante que se tenha uma abrangente compreensão do caminho percorrido desde os primórdios da história, para se perceber a actualidade, e posteriormente levar a cabo uma reflexão sobre o que poderá ser o futuro da voz na música.

No início do século XX a voz tinha no *jazz* um papel que se revestia de diversos elementos que lhe conferiam especial singularidade (MARTIN, 2005).

No início do *jazz* vocal (primeiros anos 20) este caracterizava-se por frases melódicas dotadas de uma certa liberdade. Assim, por vezes, determinada frase iniciava-se no tempo, outras vezes no contratempo, em diferentes momentos do compasso, em contraste com o tipo de performance “sempre a tempo” que era cantado em contexto não jazzístico (MARTIN, 2005).

Anos depois, e com uma grande influência do *blues*, foram definidas algumas características baseadas em registos como a performance de Bessie Smith no tema “*Back Water Blues*” (1927), que se verifica ter uma construção frásica relativamente livre, uma colocação sincopada de notas e letra, notas *offbeat*, uso de *slides*, e outros ornamentos vocais (MARTIN, 2005). No entanto, o cantor tinha o seu papel limitado à interpretação de melodias com letra, não tendo uma função improvisadora. Apesar disso tinha bastante destaque, uma vez que com a popularização do *blues* nos anos 20, e do *swing* nos anos 30, as músicas cantadas tinham grande relevância no negócio do entretenimento, mantendo os cantores no centro das atenções (*ibid.*, 2005).

O som instrumental-vocal (também mencionado na literatura como instru-vocal) foi muito celebrizado por vários grupos que utilizavam as vozes para criar harmonias, e começavam discretamente a recriar o som de instrumentos ao longo dos arranjos das músicas. Começava também a haver espaço para pequenas variações improvisadas nas linhas

melódicas. São disso exemplo as Boswell Sisters (grupo activo entre 1925 e 1936) e as Andrews Sisters (com carreira activa entre 1937 e 1967) (STOLOFF, 1996). Estes grupos vocais femininos usavam sons instrumentais, cantando vários arranjos que continham melodias sem letra, e recorriam a harmonias fechadas, que faziam lembrar um ensemble de metais, tanto no som criado, como na configuração rítmica, que muitas vezes se caracterizava por integrar uma pontuação típica de *big band* (GRIDLEY, 2003).

O scat é a vocalização de sons e sílabas que são musicais mas não têm tradução literal e, conseqüentemente, não têm qualquer significado (STOLOFF, 1996).

Têm sido utilizadas várias abordagens, que podem assemelhar-se com diversos dialectos, apesar de o significado se manter nulo (GRIDLEY, 2003).

A escolha das sílabas é relativamente aleatória, com a excepção de que determinadas sílabas, quando juntas, podem ajudar a criar frases com características específicas, como a articulação, o glissando, ou mesmo uma espécie de sintaxe em si mesmas (GRIDLEY, 2003).

O scat tem a mesma idade do *jazz*, mas acabou por se definir essencialmente como um idioma do *bebop* (STOLOFF, 1996).

O elemento impulsionador do chamado *scat singing* foi Louis Armstrong (1901-1971) (STOLOFF, 1996). Figura incontornável do *jazz* tanto enquanto trompetista, como enquanto cantor, era originário de Nova Orleães, mas desenvolveu a maioria da sua carreira musical em Chicago (STOLOFF, 1996).

O primeiro scat acontece quase por acidente quando, durante a sessão de gravação do tema "*Heebie Jeebies*", o papel onde estava escrita a letra da canção que interpretava cai inesperadamente e, sem conseguir ver a letra, Armstrong opta rapidamente por, em vez de parar a gravação, continuar a cantar a melodia como se a estivesse a tocar no trompete. Apesar de não haver testemunhas oculares deste episódio e de, por isso, haver quem questione a sua veracidade, é possível ouvir ainda hoje a gravação dessa sessão (editada em 1926, pela OKeh), sendo que Armstrong foi, certamente, o primeiro a gravar *scat*, e merece reconhecimento por o ter transformado numa forma de arte (STOLOFF, 1996).

A solução funcionou tão bem que acabou por se tornar uma das imagens de marca do cantor e trompetista, que começou a desenvolver uma linguagem própria em que misturava as letras dos temas com linhas de scat ao estilo do trompete, em fraseado que podia ser cómico, sensual, obsceno ou mesmo imperativo. Como resultado destas características, muitas das gravações não foram inicialmente utilizadas, pelo facto de as editoras as acharem impróprias para o grande público (STOLOFF, 1996). Cantores de todo o mundo e de todas as gerações ficarão para sempre em dívida a Louis Armstrong por este trazer a voz para o patamar do *jazz* instrumental (STOLOFF, 1996).

Em Armstrong, a tendência era que o seu scat se parecesse, em articulação e fraseado, ao trompete, uma vez que era o seu instrumento base. Nessa mesma linha tendencial, outros cantores houve que adoptaram as características sonoras do baixo, da guitarra, do trombone ou mesmo da bateria (STOLOFF, 1996).

Além do *scat* propriamente dito, o estilo vocal de Louis Armstrong influenciou muitos cantores populares, como Louis Prima, Billie Holliday e Bing Crosby. Deste modo, Armstrong acabou por deixar um legado que se estendeu largamente além das fronteiras do universo *jazzístico* (GRIDLEY, 2003).

No início dos anos 40 do século XX, começaram a notar-se os efeitos dos intensos estudo, dedicação e criatividade dos músicos que haviam atravessado a era do *swing*. Começava a insurgir-se uma geração de músicos chamados “modernos” que se afastavam do conceito tradicional do entretenimento que a música *Swing* articulava e que criaram o *bebop* (ou apenas *bop*) (GRIDLEY, 2003). Com características que os afastavam do conceito *mainstream* de entretenimento, estes eram grupos musicais pequenos (contrastando com as *big bands*), com menos ênfase nos arranjos, que tocavam com um tempo médio mais alto que o habitual até então e que punham na linha da frente a improvisação e o virtuosismo dos solistas (GRIDLEY, 2003).

Enquanto estilo musical, o *bop* tendia a ser menos popular: os músicos tinham uma aparência séria, menos convidativa do que os fãs do *jazz* estavam habituados. Eram músicos que tocavam pelo prazer da música e não com o objectivo de entreter as audiências

(GRIDLEY, 2003). O bop não era visualmente apelativo, e a música também não era fácil de ouvir para a maioria das pessoas (MARTIN, 2005). Enquanto os combos de *swing* tinham por regra cantores (e até bailarinos), nos combos de bop raramente havia cantores, pelo que, quando existiam, eram cantores dotados de características especialmente diferenciadoras (GRIDLEY, 2003).

Da mesma forma que os músicos do bebop mudaram o rumo da música, uma linha vocal específica também começou a surgir, envolvida nesse contexto (GRIDLEY, 2003).

Ella Fitzgerald (1917-1996) cresceu a ouvir Louis Armstrong e Connie Boswell. Iniciou a sua ascensão profissional nos anos 30 do século XX e com 17 anos ganhou um concurso de talentos que deu o impulso inicial ao que viria a ser a sua carreira (MARTIN, 2005). Começou por cantar músicas populares no grupo de Chick Webb, mas foi com o seu próprio grupo "*Ella and Her Bop Boys*" que veio, nos anos 40 do século XX, a evidenciar-se como uma virtuosa do estilo "bop scat". Na década seguinte cantou praticamente tudo o que havia para cantar, passando pelo repertório de Cole Porter, Irving Berlin, os Gershwins, Halord Arlen, Richard Rogers e Lorenz Hart, Duke Ellington e Billy Strayhorn. A sua voz era um instrumento leve e ágil e a sua extensão vocal impressionante (MARTIN, 2005). Sem sacrificar o significado das linhas melódicas dos compositores que interpretava, Ella ornamentava frequentemente os temas com interessantes improvisações e *riffs blues*. O ênfase que dava ao conteúdo musical era tal que passou, a certa altura, a ser considerada uma solista como qualquer um dos outros músicos (STOLOFF, 1996).

Ella Fitzgerald trouxe originalidade e diferenciou-se nas suas interpretações da música do Cancioneiro Norte Americano, adicionando características pessoais sem alterar a integridade da melodia e a "voz" dos compositores (STOLOFF, 1996).

Como vocalista de scat era absolutamente incomparável, sem rivais.

Ella adoptou o idioma instrumental do bop e adaptou-o à voz humana. A sua improvisação e musicalidade eram musical e verbalmente criativas.

Ella Fitzgerald e Louis Armstrong são considerados os grandes representantes da essência do scat (STOLOFF, 1996).

Uma das cantoras mais importantes a emergir também da era bop foi Sarah Vaughan (1924 – 1990). Gravou com instrumentistas de topo como Dizzy Gillespie, Tadd Dameron e Clifford Brown. Tinha um controlo vocal invulgar, conseguindo fazer uso dos recursos vocais tanto do *jazz* como da música clássica (muitas vezes usava técnicas que são típicas da ópera) (GRIDLEY, 2003). Era uma pianista exímia, conhecedora da harmonia e excelente improvisadora. Contudo não tinha o hábito de improvisar ao vivo, num estilo scat. Em vez disso mantinha-se fiel à letra das canções e fazia antes alterações improvisadas da melodia, prolongando ou encurtando palavras, usando-se de liberdades que eram mais ornamentos para a melodia original (GRIDLEY, 2003).

Outro nome incontornável é o de Betty Carter (1929 – 1998).

Vista como uma das mais aventureiras cantoras de todos os tempos, idiossincrática na abordagem estilística e incansável improvisadora, usou até ao limite os recursos melódicos e harmónicos, como qualquer outro solista de bebop.

Era uma cantora fascinada pela diferença, que se posicionava num espectro de abstracção e subjectividade, combinadas com sofisticação. Chegava a fazer solos de 20 minutos, recorrendo a um scat rápido e preciso, ou, alternativamente, a uma linguagem de gemidos e suspiros *bluesy* (BAUER, 2002).

Muitos outros nomes foram relevantes para a improvisação vocal até este período. Podemos referir Billie Holiday e o seu sentido de liberdade rítmica e de fraseado; Joe Williams que vem estabelecer um modo de cantar rico em conteúdo e timbricamente suave; Eddie Jefferson e a introdução do *Vocalese* (técnica de introduzir letra em solos de *jazz* já existentes); Lambert, Hendricks & Ross com a sua genial combinação de texturas vocais de *big band*, *vocalese* e *scat*; Anita O'Day e os seus sentidos de ritmo, dinâmica e melodia que posicionaram a sua improvisação entre os pioneiros do bop (EELLS, 2004).

Nos anos 60 do século XX o *jazz* teve um acentuado decréscimo na sua popularidade. Com o movimento experimental do *free-jazz* e, em simultâneo, o surgimento das bandas de rock, tornou-se difícil para a maioria dos músicos manter a sua carreira, e muito poucos se mantiveram num patamar confortável, profissionalmente (STOLOFF, 1996).

O *scat*, que pouca ou nenhuma expressão teve no *free jazz*, começa a reaparecer noutros contextos.

Al Jareau (n.1940) foi uma das primeiras e mais destacadas estrelas do *jazz* vocal da década de 70 do século XX. A sua inovação vocal afirmou-se de tal forma que foi premiado diversas vezes com *Grammy's* de performance vocal, nos estilos *jazz*, *pop* e *R&B*. Outro exemplo são os Manhattan Transfer, um quarteto vocal cujo repertório inclui *scat* e *vocalese* numa variedade de temas do *jazz* e da música popular, com arranjos específicos para o ensemble.

Começaram a instalar-se os movimentos musicais associados às artes performativas.

John Cage (1912-1992), compositor, teórico musical e escritor americano, instalou de forma crucial a vanguarda artística, tendo sido um pioneiro da música aleatória e da música electroacústica. Usou como ninguém instrumentos não convencionais, ou instrumentos convencionais de forma não convencional (SILVERMAN, 2010). Influenciou também os cantores, nos usos alternativos da voz, como é o exemplo de Meredith Monk (n. 1942) e a sua abordagem multidisciplinar da arte, da qual surge a *Extended Vocal Technique*. Esta envolve arranjos complexos e algo tensos, com a inclusão de gritos, uivos, respirações associadas a movimentos tússicos e suspiros, para a criação de um efeito homogéneo descrito como “uma cantora folk combinada com um pássaro bebé” (MARRANCA, 2014).

É o tempo e o espaço em que a voz deixa definitivamente de imitar outros instrumentos para se comportar como um instrumento específico em si mesmo (MARRANCA, 2014).

No final dos anos 70 do século XX são de destacar os cantores europeus Urszula Dudziak e Lauren Newton, e os americanos Jay Clayton e Bobby McFerrin, enquanto impulsionadores de um conceito de *scat* expandido, integrando elementos do folk, sons pouco convencionais e técnicas vocais inovadoras (STOLOFF, 1996).

Bobby McFerrin (n.1950) veio a ser o mais conhecido e influente instru-vocalista de *jazz*. Tendo ficado conhecido pelo grande público com o lançamento do hit “Don’t Worry, be Happy”, tem em si características vocais, auditivas e conhecimento musical de enorme amplitude (STOLOFF, 1996). Tem seguidores em diversos espectros de público, desde o *jazz*, a música *pop* e a música clássica (GRIDLEY, 2003).

Dono de uma extensão vocal do baixo ao soprano, McFerrin estabeleceu os padrões da técnica instru-vocal como ela é praticada nos dias de hoje (STOLOFF, 1996), tendo posto em prática o conceito de *vocal bass*, na medida em que, nos seus concertos a solo, se acompanha a si próprio, conseguindo fazer soar uma linha de baixo em relativa simultaneidade com a linha melódica principal. Além disto ainda adiciona elementos percussivos, através de palmas ou pequenas pancadas no peito ou outras partes do corpo. Tudo isto veio mudar a forma como pensamos na ideia de “*one man band*” para sempre (GRIDLEY, 2003).

Numa perspectiva da contemporaneidade, podemos ainda verificar cantores que (alguns tendo já iniciado as suas carreiras há várias décadas) continuam a trazer inovação no campo vocal, a percorrer um caminho de descoberta e a inspirar os cantores que hoje estudam e desenvolvem a sua performance.

Como exemplo podemos verificar as asiáticas Youn Sun Nah (n. 1969) e Jen Shyu (n.1978), os americanos Theo Bleckmann (n. 1966), Lalah Hathaway (n. 1968) e Gretchen Parlato (n. 1976), e as portuguesas Maria João Grancha (n. 1956) e Sara Serpa (n. 1979).



## **Análise de Resultados**

No âmbito da presente investigação tentou estabelecer-se contacto com diversos cantores, que considero terem uma palavra pertinente a dizer sobre o assunto estudado. Dos contactos efectuados, apenas quatro deram feedback e aceitaram ser entrevistados.

As cantoras entrevistadas foram: Rita Martins, Sara Serpa, Luciana Souza e Rebecca Martin. Entre os cantores que não foi possível entrevistar encontram-se: Jacob Collier, Gretchen Parlato, Becca Stevens, Theo Bleckman, Lalah Hathaway e Maria João Grancha.

Rita Martins foi entrevistada presencialmente, enquanto que Sara Serpa e Luciana Souza responderam por escrito às questões da entrevista. Rebecca Martin foi entrevistada via Skype, e foi a escolha mais controversa nesta selecção de cantores, uma vez que o seu trabalho não se centra na exploração da voz instrumental. Por esse motivo, algumas das questões formuladas foram ligeiramente diferentes das feitas às restantes cantoras. Ainda assim, veio a confirmar-se que tem uma perspectiva musical muito interessante a acrescentar ao estudo realizado. Esta entrevista, obviamente feita em inglês, aparecerá juntamente com as restantes, já traduzida para o português, no sentido de manter a coerência expositiva do trabalho.

As entrevistas foram realizadas entre Junho e Outubro de 2016.

Para o decorrer das entrevistas foi criado um formulário orientador, de modo a que se usufrísse de uma certa organização de ideias e foco no caminho em direcção à resposta da pergunta de investigação.

Contudo, foi deixado espaço para subtópicos e desenvolvimento de conversas mais ou menos informais, de modo a captar toda a individualidade de cada cantora e recolher qualquer informação extra que pudesse surgir e tornar-se pertinente.

Os formulários da entrevista foram redigidos em duas línguas, português e inglês, de modo a facilitar a comunicação com todos os possíveis interlocutores.

Cada entrevista começou pela procura de uma contextualização estética, demográfica e cultural, no sentido de compreender onde se inserem as cantoras entrevistadas, para saber como surgiu na sua carreira o conceito da utilização da voz como instrumento. De um modo geral, este conceito surge da combinação de dois elementos: parte da forma inata com que surge a necessidade natural do músico, enquanto criança, ser propenso à experimentação da sua voz; ou no contexto do ensino da música e da influência dos pares e das referências musicais. Também questões com a letra foram apontadas, nomeadamente a dificuldade em assimilar e articular letra numa língua estrangeira, tendendo a preferência a focar-se na ausência de letra, enquanto solução.

A voz é vista pelas cantoras entrevistadas como um instrumento em si mesmo.

A maioria é unânime em afirmar que o processo de cantar instrumentalmente carece sempre de um princípio de imitação: da mesma forma que as crianças imitam os adultos para aprender a falar, ao aprendermos música imitamos os músicos mais experientes para entrar na linguagem musical. No entanto, todo o processo é individual e rapidamente se foca na sua singularidade, pelo que a voz ganha uma dimensão própria, em termos de som e personalidade, tal como os outros instrumentistas fazem com o seu instrumento (MONSON, 1996).

É também unânime entre as entrevistadas que o facto de haver ou não letra muda a forma como a música é abordada. Contudo, parece ser o som o objectivo final, em qualquer dos casos. Se com a letra está facilitado o processo de comunicação (pelo menos de uma forma mais automática), sem letra ganha-se a liberdade de articular sem ter de pensar nos detalhes da linguagem; passa a estar implícita a responsabilidade extra de emocionar/interagir com o público, recorrendo apenas à melodia. Procura-se a coerência sonora através das camadas texturais da voz e a sua relação com os outros instrumentos (também de uma perspectiva da teoria musical) para uma comunicação eficaz.

Para a reunião destes elementos, uma das fontes principais é o estudo musical em geral, e o do *jazz* em particular. O *jazz* parece conferir uma ferramenta de liberdade e interacção com outros elementos a estas cantoras. Permite-lhes estar confortáveis em diferentes âmbitos, segundo descrevem. Características como o ouvido treinado ou os conhecimentos de

harmonia são nomeados como bases para a forma como agem em performance. Contudo é preciso considerar a importância da experimentação e da intimidade criada entre o cantor e a música, mesmo quando ela pertence a uma tradição musical que não o *jazz*. Todas as fontes musicais podem ser consideradas recursos possíveis, dependendo de como o cantor as aborda e as usa a seu favor em performance.

Todas as entrevistadas concordam que é possível transmitir emoções sem recurso a letra, sendo que a maioria o faz regularmente.

Os recursos que utilizam para o fazer são vários: o estudo das arquitecturas melódica e harmónica, para compreender de que modo elas se movem e a partir daí ganhar liberdade para criar algo novo (em vez de repetir o que já foi feito e refeito tantas vezes noutras versões); o percurso e a característica pessoal de cada cantor, que lhe permite agilidade perante contextos musicais complexos; a capacidade técnica, requerida pela profundidade musical que o momento pede, a nível teórico, de conhecimento, de recursos auditivos e também a um nível poético; e a sensibilidade para dar à música aquilo que ela precisa no momento, para transmitir uma ideia.

Relativamente aos caminhos percorridos durante a improvisação, impõe-se sempre primeiramente a questão da intuição. Sendo a voz um instrumento integrado dentro do corpo do cantor (“vivemos no nosso instrumento!”), a sua utilização é intuitiva logo na fala, durante o crescimento, e claro, a cantar.

Depois impõe-se o conhecimento. Saber harmonia, interagir ritmicamente, e saber ouvir o que se passa à nossa volta é fundamental. Memorizar a harmonia do tema ajuda a ganhar independência em performance, e os conhecimentos teóricos, que também são uma linguagem, tornam-se cada vez mais fluentes à medida que os praticamos, de modo a que chegamos a uma situação de os articular com uma naturalidade comparável à intuição.

No campo comunicacional propriamente dito, o mais importante é contar a história.

Não devemos esquecer que as palavras podem restringir demasiado o sentido musical. Uma coisa é o que nós dizemos, outra é o que queremos dizer, e outra dimensão ainda é a das coisas que nós dizemos e não queremos dizer, que acontece sobretudo por comunicação

não-verbal. Assim, a ausência de palavra providencia liberdade, mas acarreta a necessidade de maior controlo nos elementos não-verbais da comunicação.

Também na questão de opinião sobre a credibilidade dos cantores, as respostas das entrevistadas se complementou, apesar de esta poder ser uma experiência muito pessoal, tratando-se da visão pessoal de cada uma.

Logo para começar, é consensual o facto de cada cantor sentir na pele a discriminação em relação a outros músicos. Primeiro na escola de música, muitas vezes não lhes é exigido o mesmo que aos outros: *“É fundamental uma mudança de atitude nas escolas em relação aos cantores: deve ser-lhes exigido o mesmo que aos outros alunos instrumentistas, mas também se deve reconhecer que a voz é um instrumento singular e fomentar/desenvolver o espaço para os cantores crescerem/ aprenderem de uma forma inclusiva e criativa”* (SERPA, 2016).

*“ (...) Os cantores têm que perceber que se querem fazer uma carreira de instrumentistas vocais, têm de dominar um conjunto de linguagens e teorias onde se vai basear a sua prática. É isso que fazem todos os outros músicos. Tudo o que seja menos que isso irá ser criticado de forma severa, porque está simplesmente desenquadrado do contexto onde se pretende inserir. Cantar instrumentalmente não se limita a debitar notas aleatórias em cima de um conteúdo. É preciso que haja uma compreensão a um nível profundo do que está a acontecer”* (MARTIN, 2016).

A partir do momento em que o trabalho base for bem feito pelos cantores, o resto segue-se-lhe.

*“Cantores competentes e profissionais não sofrem problemas de credibilidade”.* (SOUZA, 2016).

*“ (...) é sempre útil interrogarmo-nos sobre qual é o papel da voz no jazz e como podemos continuar a evoluir como instrumento, em vez de nos tentarmos incluir num contexto pré-definido* (SERPA, 2016).

*“Independentemente do público, (...) para quem está interessado em entrar nesse processo [de cantar instrumentalmente], é essencial que o possa fazer. (...) O que é fundamental é que*

*existam espaços e comunidades que preservem a possibilidade de vivência desta necessidade (...). Porque esta necessidade (...) essencial, está relacionada com a própria necessidade de criação. É um acto que me parece crucial para o desenvolvimento humano, musical, intelectual, artístico e de interacção com o outro, que não se pode perder.*

*Portanto, desde que se preservem esses espaços, penso que faz sentido e vai sempre existir publico.*

*Pode não ser é a quantidade de público que nós, enquanto artistas, desejaríamos, mas que, ainda assim, se junta em festivais ou outros momentos, e que acredito que vai continuar a existir ao longo do tempo” (MARTINS, 2016).*

*“O público está sempre preparado (...) e é mais inteligente do que os promotores (...) normalmente assumem” (SERPA, 2016).*



## Conclusões

De acordo com os dados recolhidos, podemos concluir que:

- Para muitos cantores a voz entra no plano instrumental de forma inata, partindo do princípio da necessidade natural que cada criança tem em experimentar utilizar a sua voz, ou no contexto escolar do estudo do *jazz*, da influência dos pares e das referências musicais. Apesar de esta ser uma premissa comum com os outros músicos, nos cantores evidencia-se a tendência a que se perpetue a predominância da sensibilidade em relação ao estudo musical, pela natureza do seu instrumento;
- A voz é vista, pelas cantoras entrevistadas, como um instrumento em si mesmo, que apesar de poder encontrar inspiração noutros instrumentos, não pretende imitá-los;
- É unânime que o processo de cantar instrumentalmente carece sempre de um princípio de imitação: ao aprendermos música imitamos os músicos mais experientes para entrar na linguagem, só depois criamos a nossa própria linguagem (MONSON, 1996);
- Ao criamos a nossa própria linguagem a voz ganha uma dimensão própria, em termos de som e personalidade (BERLINER, 1994);
- Haver, ou não, letra muda a forma como a música é abordada. Contudo, o som é o objectivo final, em qualquer dos casos: procura-se coerência sonora através da exploração de camadas texturais da voz e a sua relação com os outros instrumentos;
- A coerência sonora é, de acordo com as entrevistadas, uma combinação entre o timbre pessoal de cada cantor, a forma como este trabalha a técnica vocal e o seu modo de se posicionar musicalmente na interacção com outros músicos;
- Para a reunião destes elementos, uma das fontes principais é a aquisição de influências (que darão pistas para que se defina qual o som específico que cada cantor procura emitir), o estudo técnico da voz (muscular e respiratório), musical, e os conhecimentos específicos de *jazz*;
- É preciso considerar a importância da experimentação e da intimidade criada entre o cantor e a música, mesmo quando ela pertence a uma tradição musical que não o *jazz*. A relação estabelecida pode ser muito particular. Como exemplo temos as

diferenças encontradas em várias interpretações do mesmo tema, que são tão vastas como o número de cantores que as interpretam. Como exemplo das inúmeras possibilidades interpretativas temos o tema “*Summertime*” gravado por Ella Fitzgerald e Louis Armstrong (Álbum “*Porgy & Bess*”, 1958), por Janis Joplin (Álbum “*Big Brother & the Holding Company*”, 1967), e ainda a gravação de Lalah Hathaway e Marcus Miller (Álbum “*Live & More*”, 1998), entre tantas outras possibilidades;

- É possível transmitir emoções sem recurso a letra, sendo que as cantoras entrevistadas afirmam fazê-lo regularmente, através dos elementos que incluem na sua interpretação;
- Durante o caminho a percorrer para a improvisação impõe-se sempre primeiramente a questão da intuição e só depois o conhecimento, pelo facto da intuição já estar presente quando o conhecimento surge;
- Alguns cantores sentem-se discriminados na sua performance em relação a outros músicos;
- “*Cantores competentes e profissionais não sofrem problemas de credibilidade*” por parte dos seus pares ou de outros elementos da indústria. A competência e o profissionalismo são vistos pelas cantoras entrevistadas como a aplicação de características inerentes a qualquer instrumentista (ler e escrever música, exercer a sua musicalidade também com base em premissas teóricas);
- “*(...) é sempre útil interrogarmo-nos sobre qual é o papel da voz no jazz e como podemos continuar a evoluir como instrumento, em vez de nos tentarmos incluir num contexto pré-definido;*
- “*Vai sempre existir publico*”;
- “*O público está sempre preparado*”.

Relatório de Projecto Artístico

**A VOZ INSTRUMENTAL: PERSPECTIVA DOS CANTORES DE JAZZ  
SOBRE A INTERPRETAÇÃO E IMPROVISAÇÃO**

**Secção II – Prática Musical**



## Introdução

A música instrumental sempre me inspirou.

Desde muito cedo os discos de Miles Davis me chamaram a atenção, especialmente pelo tipo de som e articulação conseguidos pelo trompete, que permitiram trazer diversos elementos à minha abordagem enquanto cantora.

O estudo realizado sobre o carácter instrumental da voz foi uma necessidade que senti após vários anos de escuta e pesquisa musicais; um caminho que trilhei de forma individual e muito natural.

Começar a escrever música que se enquadrasse nesta linha estética foi, portanto, um processo lógico para mim.

Em 2013 fiz a primeira experiência concreta, tendo escrito um tema para quinteto, onde a melodia é partilhada entre a voz e o vibrafone, que coabitam numa simbiose melódica.

Ao longo do último ano recomecei a compor nessa óptica, explorando hipóteses de ligação musical entre várias instrumentações, sempre excluindo a possibilidade de letra nas melodias vocais.

Desde processo fizeram também parte a escrita de arranjos para temas já existentes.

Este trabalho de investigação e percurso musical será concluído com um recital final onde serão tocados os temas trabalhados, bem como expostos os conceitos estudados. A performance incluirá música cantada sem letra, tanto com melodia escrita como através de improvisação vocal. Trabalhar-se-ão também questões da interpretação, no sentido da transmissão de emoções ao público.

## Repertório

### *CrITÉRIOS de escolha do repertório*

Para a selecção do repertório para recital o primeiro critério foi, naturalmente, escolher músicas sem letra (ou que, tendo letra, esta não fosse utilizada), de modo a poderem-se explorar os arranjos para a voz instrumental.

Seleccionaram-se temas do universo do *jazz* contemporâneo e da música brasileira, não tendo estes de incluir forçosamente cantores nas suas gravações/versões originais.

Incluíram-se também temas originais.

Os temas escolhidos foram:

1. Merge (Jorge Ramos)
2. Música das Nuvens e do Chão (Hermeto Pascoal)
3. Maracatu (Yuri Daniel)
4. Lights (Sónia Oliveira)
5. Aceitação (Sónia Oliveira)
6. Lamento Para o Meu Menino (Sónia Oliveira/Carlos Garcia)

## Breve descrição do repertório

### **MERGE**

“Notas de programa:

*Esta composição surge por via de uma encomenda da cantora Sónia Oliveira. A ideia proposta era uma tentativa de ligar/unir (merge) o mundo clássico-erudito com o mundo jazzístico, usando os instrumentos propostos. Assim sendo, procurei estudar características do jazz (já que era a área que tinha estudado menos) para depois relacioná-las com as técnicas clássicas-eruditas. Um exemplo disso é o suposto walking bass (normalmente associado ao jazz) que aparece no decorrer da peça, progressivamente transformado pelo erudito.” Jorge Ramos, 2015.*

Nesta peça foi possível explorar diversas texturas da voz; sendo que se movimenta do registo grave até ao agudo, requer bastante agilidade técnica e muita precisão na leitura da notação musical.

Também características de uma escuta cuidada são aqui exploradas, uma vez que o cantor apenas interage com outro instrumento, tendo este um registo que em si mesmo se afasta muito do vocal.

### **MÚSICA DAS NUVENS E DO CHÃO**

Tema original de Hermeto Pascoal, editado no álbum “Cérebro Magnético” em 1980, pela editora Warner Music Group.

A *lead sheet* usada como referencia pertence ao livro “Tudo é Som”, elaborado por Jovino Santos Neto, que juntou neste livro (uma espécie de “*Real Book*”) as principais composições de Hermeto Pascoal.

Este tema foi escolhido pela sua variedade de ambientes.

Através da exploração da mesma melodia, o tema desenvolve-se primeiramente numa secção em *Rubato*, passando depois para uma estrutura em 7/4. Esta diversidade pode ser relacionada com as palavras-chave do título, “nuvens” e “chão”, que representando imagens quase opostas, são também assinaladas por momentos musicais antagónicos.

O desafio para a voz foi integrar estas ideias ajudando a transmiti-las ao público.

## **MARACATU**

Este tema, original do baixista Yuri Daniel, pertence ao segundo álbum do mesmo, *“Ritual Dance”*, editado em 2015.

Tive contacto com a sua música através do concerto de apresentação de *“Ritual Dance”*. Estando as melodias a cargo do trompetista Johannes Krieger, para mim foi óbvia a sua “cantabilidade”. Rapidamente decorei grande parte das melodias do disco (ao escutá-lo algumas vezes) e gostei muito do processo informal de adaptar para a voz as articulações sugeridas pelo trompete. Funcionou como um exercício de evolução técnica, ao mesmo tempo que me divertia a apreciar a música.

*“Maracatu”* diferenciou-se por ser o meu tema favorito deste disco.

## **LIGHTS (original)**

Escrito em 2013 como exercício criativo sugerido pelo professor Nuno Costa (guitarrista, na época a leccionar a disciplina de “Introdução ao Estudo da Música Popular”, pertencente ao Curso de Licenciatura em Jazz e Música Moderna da Universidade Lusíada).

A inspiração para a composição foram as luzes nocturnas da cidade de Lisboa. Tem uma estrutura de A+B+B+C+A+B+B, sendo que para as partes A e B a imagem é observar luzes enquanto de anda a pé, e no C a observação das mesmas luzes se formos, por exemplo, de carro, em que estas ganham “rastros” e “movimentos”.

## **ACEITAÇÃO (original)**

Escrito em 2016, representa o caminho irregular que pode representar a aceitação de um facto que, não se podendo controlar nem mudar, está presente e vai contra a nossa própria natureza.

## **LAMENTO PARA O MEU MENINO (original)**

Escrito em colaboração com o pianista Carlos Garcia.

Pode ser ouvido como um murmúrio que pretende passar uma mensagem de pedido de desculpas, entre o mundo dos vivos e o mundo desconhecido dos mortos.

### *Músicos Convidados*

Para colaborar neste trabalho foram convidados o compositor Jorge Ramos, o pianista Carlos Garcia e o guitarrista José Miguel Vieira, que desde a génese do projecto têm vindo a trabalhar comigo as dimensões do som vocal instrumental, bem como a composição e a improvisação nesta óptica.

Estes músicos colaboraram tanto na composição de temas como na elaboração de arranjos. Carlos Garcia e José Miguel Vieira trabalharam de perto nos arranjos da minha música original, tendo sido elementos chave na ligação da voz com outros instrumentos; a colaboração com Jorge Ramos foi mais no sentido da exploração do som vocal propriamente dito.

Surgiu também a oportunidade de colaborar com o baixista Yuri Daniel, através de composição conjunta e realização de arranjos.

Os músicos presentes no recital serão:

Carlos Garcia – piano

Yuri Daniel – baixo eléctrico

Bruno Pedroso – bateria

João Vargas – Contrabaixo

## Reflexão Final

A elaboração deste trabalho permitiu-me sobretudo passar a abordar a performance com mais liberdade: em primeiro lugar, porque o aumento de conhecimentos de natureza histórica e contextual me dotou de um maior conforto sobre uma temática que para mim estava envolta de muita subjectividade, já que a interpretação e a transmissão de emoções são conceitos bastante relativos e até com um carácter que pode assumir configurações muito pessoais; em segundo, porque percebi que muitos dos instintos que tinha em performance eram válidos, não havendo nada de errado com eles; apenas precisavam de ser trabalhados e aprofundados.

Foi um processo de estudo que me obrigou a contactar mais aprofundadamente com o universo da voz instrumental, o que me estimulou artisticamente para compor e interpretar nesta óptica.

Ter conversado aberta e descontraidamente com várias cantoras foi uma importante experiência. Muitas vezes já as tinha observado e assumido determinadas premissas. Contudo, o contacto directo com as suas perspectivas deu-me uma visão mais abrangente sobre como a música se processa para estas pessoas, justificando o modo como se comportam em performance. Além de música falou-se de vida, de crença e de visão, tendo-se dado relevo a assuntos que nem sempre estão em destaque no meio musical, como é o caso do tema da soberania masculina.

Na minha opinião, e concluindo, a honestidade constitui um ponto central na forma como a música (e toda a arte) deve ser abordada: cada músico fazer a música que o eleva artisticamente, dedicando-se totalmente a ela e não poupando esforços para a fazer com competência e dignidade.

## Referências Bibliográficas

Allcoat, N. 2006. *Improvisation III: Romanticism in Improvisation*. Organists Review, 69-72;

Alperson, P. 2010. *Symposium: Musical Improvisation*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 68:3, 273-299;

Appelman, R. 1967. *The science of vocal pedagogy*. United States of America, Indiana University;

Beaty, E., Smeekens, A., Silvia, J., Hodges, A., Kane, J. 2013. *A first look at the role of domain-general cognitive and creative abilities in jazz improvisation*. Psychomusicology, Music, Mind, and Brain 23, 262–268;

Beaty, R. 2015. *The neuroscience of musical improvisation*. Neuroscience and biobehavioral reviews, 51, 108-117;

Bell, D. 2013. *What Do They Need? Exploring the art of teaching vocal jazz improvisation*. Canadian music educator, 38-42;

Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite art of Improvisation*. Chicago. The University of Chicago Press;

Bissell, P. 2008. *Improvising Attitudes*. American music teacher, 18-21;

Bock, D. 2000. *Pedagogies for scat singing*. Scott Music Publications, 1-41;

Conti, D. & Naranjo, F. 2015. *Singing BAPNE: Body percussive and voice as a didactic element*. Procedia – Social and Behavioral Sciences, 197, 2498-2505;

Cortès, A., 2013. *Vocal psychotherapy: Connecting to the Self via the voice*. Canadian music educator, 39-41;

Cozzutti, G., Blessano, E., Romero-Naranjo, J. 2014. *Music, Rhythm and movement: A comparative study between the BAPNE and Willems Methods*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 152, 1128-38;

Duffau, H. 2013. *Jazz Improvisation, Creativity, and Brain Plasticity*. *World Neurosurgery*, 3:4, 508-510;

Eco, U., 2014. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Barcarena, Queluz de Baixo.

Fisher, J. & Bicknell, J. 2013. *Making a Space for Song*. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 1-11;

Fortin, M. 1996. *O Processo de Investigação: Da concepção à realização*. Loures, Lusociência;

Friedwald, W. 1990. *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: C. Scribner's Sons;

Gacyk, T. & Kania, A. 2011. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. *Book Reviews*, 100-112;

Gil, C., 2002. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Vozes;

Gioia, Ted. 1997. *The History of Jazz*. Oxford University Press, Oxford;

Goto, M., 2014. *Singing Information Processing*. National Institute of Advanced Industrial Science and Technology (AIST), 2431-2438;

Greenlee, S. 2009. *Jazz singer Parlato mesmerizes with dream-like voice*. *The Boston Globe*. (<http://www.boston.com/ae/music/articles/2009/10/16/parloto/>);

Gridley, M. 2003. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey, Upper Saddle River

Horton, J. 2013. *The Unheard Voice in the sound Film*. *Cinema Journal*, 52:4, 3-24;

- Kahneman, D. 2011. *Thinking, fast and slow*. New York, NY: Farrar, Strauss and Giroux;
- Keller, J. 2012. *Improvisation and You (Yes, you...)*, Part2. VdGSA News, 12-15;
- Kernfeld, Barry, (ed.) 1988. *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2 vols. New York;
- Kim, R. 2012. *John Cage in Separate Togetherness with Jazz*. *Contemporary Music Review*, 31:1, 63-89;
- King, D., 2011. *Breathing is Believing*. *Canadian Musician*; Jan/Feb2011, Vol. 33 Issue 1, p32;
- Levinson, J. 2013. *Jazz Vocal Interpretation: A Philosophical Analysis*. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 71:1, 35-43; Macmillan Press Limited;
- Madura, P. 2011. *What is the best vocal repertoire?*. *Repertoire & Standards*, 53:9, 53-55;
- Madura, P. 2014. *Developing Improvisation Skill and the Confidence to Teach It*. *Repertoire & Standards*, 55:1, 59-61;
- Madura, P. 2014. *The choral Music Teacher as Artist: Vocal Jazz and Improvisation as Expressions of Artistry*. *Repertoire & Standards*, 55:11, 47-49;
- Martin, H. and Waters, K. 2005. *ESSENTIAL JAZZ: The First 100 Years*. USA, Belmont, CA
- Matheson, J. 2000. *The metaphysics of jazz*. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 58:2, 125-133;
- Naranjo, A., Berrocal, J., Naranjo, F. & Cárdenas, A. 2014. *Therapeutic benefits of body percursion using the BAPNE method*. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 152, 1171-1177;
- Norgaard, M. 2013. *Introduction to the Special Issue Of Improvisation*. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 23:4, 207-209;

Norgaard, M. 2013. *Introduction to the Special Issue on Jazz Improvisation*. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 23:4, 207-209;

Norris, M. 2008. *Esperanza Spalding: Voice of the Bass*. NPR: All Things Considered. (<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90478162>);

Nottebohm F. & Liu W. 2013. *The Origins of vocal learning: New sounds, new circuits, new cells*. *Brain & Language*, 115, 3-15;

Osteen, M. 2010. *Jazzing the Gift: Improvisation, Reciprocity, Excess*. *Rethinking Marxism*, 22:4, 569-580;

Ott, C. 2000. *Connection, Communication & Context: Improvisation in a Choral Setting*. *Choral Journal*, 56:1, 38-45;

Prince, T. & Schmuckler, 2009. *Pitch and Time, Tonality and Meter: How Do Musical Dimensions Combine?* *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 35:5, 1598–1617;

Quarello, A., Pezzuto, E. & Naranjo F. 2014. *Analytical path on voice BAPNE method handling attention levels using a voice- music- movement association*. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 152, 2-6;

Read, M. 2014. *What coaches can learn from the history of jazz-based improvisation: A conceptual analysis*. *International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring*, 12:2, 10-22;

Robson, C. 2011. *Real world research*. Cornwall, UK;

Salamone, F. 2014. *Boppin' along with Johnny Mercer*. *The journal of popular culture*, 47:3, 654-661;

Sella, T. 2015. *She's not just a singer – voices, instruments and musicality in jazz*. Ethnomusicology review (<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/“she’s-not-just-singer”-voices-instruments-and-musicality-jazz>);

Shepherd, J. et al, 2003, *Jazz Singer*. Continuum encyclopedia of popular music of the world, part 1, Performance and production, (p.101-103). Continuum;

Sibley, T. 2008. *Vocal Jazz. Repertoire & Standards*, 118-121;

Spradling D. & Binek, J. 2014. *Pedagogy for the Jazz singer*. Choral Journal, 55-11, 6-17;

Stearns, Marshall W. 1972(1956, 1970). *The Story of Jazz*. London: Oxford University Press;

Stoloff, B. 1996. *SCAT!: Vocal improvisation techniques*. Brooklyn, NY;

Subramanian, U. & Reddy, A. 2015. *Singers’ and Nonsingers’ Perception of vocal vibrato*. Journal of voice, 29:5, 603-610;

Terrés, J., Naranjo, F., Martínez, A., & Colomino, N. 2014. *Perceptions towards wellness and life quality through body percussion – BAPNE Method and cognitive stimulation in elderly people*. Procedia – Social and Behavioral Sciences, 152, 1108-1113;

Tirro, F. 1993. *Jazz: A History*. New York: Norton Print;

Tomlinson, G. 2003. *Musicology, Anthropology, History - In The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. New York: Routledge;

Wilbrecht, L. & Nottebohm, F. 2003. *Vocal learning in birds and humans*. Mental retardation and development disabilities research reviews, 9: 135-148;



## **Anexos**

### **Entrevistas**

#### *Enquadramento*

Dos diversos contactos efectuados, as cantoras que aceitaram ser entrevistadas foram: Rita Martins, Sara Serpa, Luciana Souza e Rebecca Martin.

As entrevistas foram realizadas entre Junho e Outubro de 2016, presencialmente, via *Skype* ou por escrito.

Os formulários da entrevista foram redigidos em duas línguas, português e inglês, de modo a facilitar a comunicação com todos os possíveis interlocutores.

## Formulários de Entrevista

### Formulário em português:

1. Quando, no teu percurso, é que sentiste o apelo/necessidade de usar a voz num contexto exclusivamente instrumental? Isto é, cantar coisas sem letra, o que te levou a isso?
2. Nesse contexto, sentes que a tua voz se comporta à semelhança/imitação de outros instrumentos, ou consideras que a tua voz é um instrumento em si mesmo? Porquê?
3. Quais são os elementos estéticos (timbre, clareza, ar na voz) que procuras quando cantas instrumentalmente? É diferente de quando cantas com letra? Se sim, o que é que é diferente?
4. Quais os recursos que utilizas? Onde os vais buscar? O *jazz* ajudou-te a ter esses recursos?
5. Consideras que ter o recurso da palavra (letra da música) é essencial para transmitir uma ideia?
6. Que recursos utilizas para transmitir uma ideia quando não há letra?
7. E a improvisar, tens noção de qual o percurso cognitivo que percorres, ou segues um caminho intuitivo? Em que pensas? Tentas seguir uma ideia conceptual? Uma estética musical? Ambas? Nenhuma?
8. Verifiquei pela minha investigação e prática performativa, que nem sempre o canto instrumental é levado com grande credibilidade quando lado a lado com outros músicos. Qual a tua opinião sobre a credibilidade dos cantores no plano instrumental? Achas que já estão afirmados na cena *jazz*, ou ainda estamos a atravessar um processo? E o público em geral, está preparado para estes conceitos?

Formulário em Inglês:

1. When did you feel the need to use your voice in a purely instrumental context? I mean, singing without words, what made you go for that?
2. In this context, do you feel your voice as an imitation of other instruments, because it has their influence, or you think about your voice as an instrument by itself? Why?
3. What are the aesthetic elements (tone, clarity, smoothness, etc.) you're looking for when you sing instrumentally? It's different when you sing with lyrics? If so, what is different?
4. What kind of resources do you use? Where do you get them? Does *Jazz* music help you to have these resources?
5. Do you think that words are essential to convey an idea? Why?
6. How do you convey a specific idea when there are no words to say/sing?
7. About improvisation, do you follow a mental/cognitive path, very rational, or is it mainly an intuitive thing? What are you thinking in the moment? Do you try to follow a conceptual idea? A musical aesthetic? Both? None?
8. I found through my research and performative practice that not always the instrumental singing is taken with great credibility when alongside with other musicians. What is your opinion about the credibility of the singers in the instrumental scene? Do you think singers are already stated in the *jazz* scene side by side with everybody else, or are we through the process? And the audience, are they prepared for these concepts?



1. *Quando, no teu percurso, é que sentiste o apelo/necessidade de usar a voz num contexto exclusivamente instrumental? Isto é, cantar coisas sem letra, o que te levou a isso?*

Começa como uma necessidade natural, penso que não só minha, mas geral.

A ideia de não estarmos propriamente presos a conceitos que não estão associados a palavras, mas a partir de um ponto de vista intuitivo começamos a traçar melodias sem palavra. Desde criança. Acho que é uma coisa que nos diz respeito a todos. Tentei respeitar um bocadinho isso, eu estudei música formalmente mas nunca quis seguir um caminho formal (risos). Eu sempre gostei de fazer música e depois as coisas aconteceram nesse sentido. Agora, penso que essa vontade e apelo surgiram de forma mais premente quando estava na adolescência, por volta dos 14 anos.

Aliás, começou a manifestar-se de forma mais consciente a partir dos meus 13/14 anos. Isto porque eu trabalhava a música a partir de uma perspectiva formal e um pouco rígida. Tinha ido para a escola aprender, mas efectivamente ligava-me às coisas de forma muito intuitiva (sempre foi assim), por isso mantive sempre uma certa luta interna, por manter a liberdade natural de criança em relação à música e inclusivamente em relação à improvisação, que acho que é a coisa mais intuitiva que nós temos, musicalmente, desde uma idade tenra. Portanto, entre os 13 e os 14 anos o que aconteceu foi o aparecimento da música improvisada na minha vida, primeiro sobre uma perspectiva auditiva, em que me foi possibilitada a hipótese de ir conhecendo grupos através do meu irmão, que é um pouco mais velho que eu e andava a ouvir coisas diferentes na altura, e aquilo fascinou-me. Deixou-me num sítio muito diferente do que eu tinha estado até aí musicalmente e, como ele tocava, começámos a tocar juntos.

O meu irmão começa por fazer um grupo de música improvisada com músicos um pouco mais velhos, inclusivamente com um músico que tocava sitara e essa experiência foi para

mim como o abrir de um universo onde a música improvisada era uma forma de comunicação, através da música de influência indiana. O que nós tentámos fazer foi a aproximação possível àquilo que nós entendíamos ser o espírito de abertura para a música improvisada. E foi aí que surgiu a necessidade de eu conseguir expressar-me um pouco mais objectivamente dentro de um contexto de música sem palavras. E aí valia a mensagem que a música trazia.

Tentei sempre incluir-me num contexto musical pelo seu todo, houvessem ou não, coisas para dizer no plano verbal.

*2. Nesse contexto, sentes que a tua voz se comporta à semelhança/imitação de outros instrumentos, ou consideras que a tua voz é um instrumento em si mesmo? Porquê?*

Há uma parte que me parece essencial na imitação. É como aprender a falar: a aprendizagem de qualquer linguagem implica uma certa imitação. Sem dúvida que me revejo na ideia e na acção de imitar instrumentos, no sentido de satisfazer a minha curiosidade em entender a música na primeira pessoa, e não cingindo o seu sentido à significação verbal. Eu ouvia a música e pensava: “como é que eu hei-de reproduzir este som?”. E tentava imitar isso. Tentava imitar todos os instrumentos de uma música que eu gostava. E começou um pouco por aí a ideia de que a música não é “só” uma melodia principal, conduzida por uma voz que pode ter ou não palavras, ou por um instrumento lead. Mas por tudo o que faz a música, eu quero entender cada parte importante e quero reproduzir essa parte (e a sua importância), tentando transpor isso para o meu instrumento.

Em relação à minha voz enquanto instrumento em si mesmo, se em tempos houve a teoria de que os instrumentos imitavam a voz, e posteriormente a teoria de que a voz imita os instrumentos, eu sinto que qualquer uma das visões é válida, e até que se influenciam mutuamente. Existe uma bilateralidade, e não uma relação que eu privilegie dentro desta equação.

Sinto que a voz é como qualquer outro instrumento. Associo o meu processo de identidade em relação à voz, à busca da minha própria de identidade. Portanto, esta busca da minha

voz dentro da minha própria voz é um processo que eu acredito que vai demorar a vida inteira, e isso acontecerá de forma muito progressiva. Vou-me apropriando de elementos, nomeadamente através da imitação, tendo em conta tanto a palavra como a voz enquanto instrumento. A palavra foi importante para a minha descoberta, mas não se sobrepôs à voz propriamente dita, que consegue reproduzir sons que não têm de estar necessariamente subjugados a uma significação verbal.

*3. Quais são os elementos estéticos (timbre, clareza, ar na voz) que procuras quando cantas instrumentalmente? É diferente de quando cantas com letra? Se sim, o que é que é diferente?*

Inevitavelmente a minha proposta altera-se consoante exista, ou não, letra. Se procuro algum som específico, se faço um trabalho de procura de textura... quando estou a improvisar ou a cantar seja o que for sem utilizar palavras, essa procura é muito mais atenta. É a procura de um som que se adegue às necessidades do momento. Ou seja, quando improviso não procuro definir-me especificamente numa textura, não tenho necessidade de me unificar através de uma proposta. Penso antecipadamente nalguns elementos (se quero, por exemplo, mais ar, ou um som mais nasal) tendo em conta o contexto estético. Só por uma questão de ser mais coerente é que escolherei determinados elementos específicos, porque sei que esses elementos se enquadram dentro do contexto estético, e portanto cinjo-me a eles, sendo que estes elementos podem, ou não, incluir estas questões texturais.

Portanto há aqui dois elementos muito importante para conciliar: não apenas a parte da textura e do trabalho do som do meu instrumento, mas também o conteúdo “teórico” musical em que me incluo. Juntando estas duas perspectivas, tento chegar a um resultado final em que defino a minha identidade vocal e pessoal.

4. *Quais os recursos que utilizas? Onde os vais buscar? O jazz ajudou-te a ter esses recursos?*

A fonte principal de recursos é, para mim, toda a música, seja ela *jazz*, ou não. Encontro recursos em todas as tradições musicais. Quando seguimos uma determinada linha escolástica acabamos por nos inserir mais nesse contexto, porque estamos a estudá-la profundamente e temos que nos apropriar dela para termos sucesso, pelo que começamos a ganhar esses recursos. Mas o que faz com que eu sinta a minha voz própria é fazer uma síntese daquilo que eu sou como elemento da tribo humana. E nessa perspectiva eu não pertenço só ao *jazz*, mas pertenço a tudo o que está à minha volta. Nós somos portugueses e inevitavelmente a nossa absorção do *jazz* é completamente diferente de qualquer pessoa que viva na América do norte. E esse é só um exemplo, até porque os próprios americanos o farão de forma diferente entre si. O que eu considero é que cada tradição também passa por esse processo de ter em si mesma a improvisação como fonte criadora. Portanto podemos ir buscar recursos a todas as tradições. Olhando especificamente para o meu background eu vou pensar sempre primeiro na música indiana, porque essa foi a minha primeira influência sólida a nível de improvisação.

5. *Consideras que ter o recurso da palavra (letra da música) é essencial para transmitir uma ideia? E que recursos utilizas para transmitir uma ideia quando não há letra?*

Eu sempre tive o problema oposto. A questão das palavras e na interpretação sempre foram a grande barreira, porque eu não me sentia ligada a elas. Sempre senti que havia uma restrição muito grande do espectro de possibilidades potencialmente interessantes a dar a uma determinada melodia, que se perdia pelo facto de eu ter de utilizar palavras. Estas podiam não ter o significado ou o conteúdo emocional melódico que se pretendia, seja por influência da progressão harmónica ou do que a condução melódica me levava a sentir. Para mim, expressar sentimentos objectivos (ou subjectivos) é um caminho que interessa explorar do ponto de vista textural, com todos os recursos que a voz nos oferece: *vibrato*, ar, tensão, entre outras possibilidades.

O mais difícil não é, então, transmitir um sentimento (ainda que com toda a sua subjectividade) sem um palavra, mas transmitir um sentimento associado a uma palavra que pode não significar exactamente o que se quer dizer. Ainda que te ligués emocionalmente à melodia, parece-me muito mais difícil que o oposto. As palavras restringem-te demasiado. Uma coisa é o que nós dizemos, outra é o que queremos dizer, e outra dimensão ainda é a das coisas que nós dizemos e não queremos dizer, que acontece sobretudo por comunicação não-verbal.

*6. E a improvisar, tens noção de qual o percurso cognitivo que percorres, ou segues um caminho intuitivo? Em que pensas? Tentas seguir uma ideia conceptual? Uma estética musical? Ambas? Nenhuma?*

Existem vários estádios que têm a ver com a nossa maturidade musical, e isso vai ter uma influência enorme sobre a capacidade de dar à música aquilo que ela necessita. Acho que há várias componentes aqui muito importantes. A primeira é a nossa capacidade técnica de poder dar à música o que ela precisa no momento. E esta pode, ou não, ser uma questão. Há quem não tenha tanto domínio técnico mas que tenha uma sensibilidade acima da sua média técnica que lhe permite interagir com o momento, dando-lhe aquilo que é necessário e não aquilo que o ego precisa. Há esta questão da pertinência, o analisar do sentido de determinados “malabarismos” em certos momentos. Será que eles representam alguma coisa a nível musical e de conteúdo emocional? Pode não representar, mas é um momento técnico que permitiu ao cantor passar por aquele momento musical com determinada validação.

Na minha experiência, quanto mais trabalhas com músicos pertencentes ao contexto da música improvisada, (e isto não tem que passar necessariamente pelo *jazz*) mais te confrontas com este tipo de questões, que eu considero interessantes e essenciais para todo e qualquer músico. Ou seja, não restringir o seu nível improvisatório a uma estética específica, ainda que se possa ir buscar a essa estética os recursos para obter uma sonoridade característica.

Resumindo, em primeiro lugar considero importante a capacidade técnica; depois vem a sensibilidade para dar ao momento musical aquilo que ele requer de nós, sem cair em exacerbações de ego; e depois, além do facto de termos ou não a capacidade técnica, é-nos requerida a profundidade musical que o momento pede, a nível teórico, de conhecimento, de recursos auditivos e também a um nível poético. Chegamos a um momento em que já não se resume a quantas escalas sabemos ou se sabemos utilizar a tensão ou arpejo X, mas sim a nível poético como é que podemos lidar com aquele momento, ainda sem falar no plano das palavras; sem qualquer significado verbal implícito.

Outra coisa que eu gostava de acrescentar, apesar de nos estarmos a focar na ausência de palavras, é a possibilidade da presença de palavras na improvisação. Uma coisa não tem de excluir, necessariamente, a outra. Ou seja, considerar a própria exploração de fonemas e palavras, também como abordagem de improvisação. Esta é uma área de grande interesse para mim e que considero não estar de todo explorada, a não ser pelas facções do *hip hop*, do *spoken word*, ou então por certos reflexos da cultura popular, como o fado à desgarrada ou os despiques na madeira, que estão cingidos a uma comunidade/cultura pequenas. No caso do *hip hop* não estamos a falar de uma cultura pequena, mas tem as suas limitações a nível improvisatório. No *spoken word* já encontramos um pouco mais desta abordagem: eu dar ao momento aquilo que ele precisa a nível verbal, mas que isso tenha também uma implicação musical, poética, etc.

*7. Verifiquei pela minha investigação e prática performativa, que nem sempre o canto instrumental é levado com grande credibilidade quando lado a lado com outros músicos. Qual a tua opinião sobre a credibilidade dos cantores no plano instrumental? Achas que já estão afirmados na cena jazz, ou ainda estamos a atravessar um processo? E o público em geral, está preparado para estes conceitos?*

Inicialmente, quando comecei a improvisar, eu pensava que isto era uma coisa que interessaria a toda a gente. Era esse o meu pensamento ingénuo, talvez por estar tão aberta ao mundo, como característica da minha adolescência, que pensei que toda a gente estaria

interessada nas mesmas coisas que eu. Acho que para os adolescentes tudo é interessante, ou pelo menos deveria ser. Naquela altura eu achava que toda a gente teria interesse em ouvir improvisações e que aquilo era extremamente estimulante e interessante. Mas aos poucos fui percebendo que não. Efectivamente as pessoas não estão assim tão interessadas. Portanto, neste momento o que é essencial para mim é o processo. Independentemente do público estar interessado ou não, para quem está interessado em entrar nesse processo, é essencial que o possa fazer. Na minha perspectiva, o que é fundamental é que existam espaços e comunidades que preservem a possibilidade de vivência desta necessidade essencial. Porque esta necessidade a que chamo essencial, está relacionada com a própria necessidade de criação. É um acto que me parece crucial para o desenvolvimento humano, musical, intelectual, artístico e de interacção com o outro, que não se pode perder.

Portanto, desde que se preservem esses espaços, penso que faz sentido e vai sempre existir publico.

Pode não ser é a quantidade de público que nós, enquanto artistas, desejaríamos, mas que, ainda assim, se junta em festivais ou outros momentos, e que acredito que vai continuar a existir ao longo do tempo.

Em relação à credibilidade, a questão é mais sensível, porque pode ser uma questão de mera opinião, ser subjectiva e variar muito.

Há elementos formais que nós podemos questionar se se enquadram ou não, e esses são observáveis. Desde que se conheça a linguagem pode dizer-se “isto faz sentido” ou “isto não faz sentido”, sob um ponto de vista formal. É, para mim, uma avaliação muito superficial, tendo em conta o que constitui depois a improvisação dentro de um tema. Esse é um processo que, para mim, implica muito mais do que uma mestria dos elementos técnicos e teóricos. Deve extravasar isto, completamente. Mas, num publico especializado, o que acontece é que as pessoas estão preocupadas especificamente com a questão estética. Haverão sempre adeptos e detractores. E eu com isso vivo bem. Acho é que por respeito à estética, temos de conhecer os elementos, para dar credibilidade à articulação que fazemos dos mesmos, para que a comunidade valide a nossa participação. E, novamente, isto não se

aplica só ao *jazz*. Se não entras nesse padrão, serás, tendencialmente, alvo de crítica. Mas para mim, isso é parte do que faz a música estar viva: conseguir extravasar das questões técnicas e trazer a minha identidade para a minha forma de cantar, haja ou não validação por parte de quem ouve.

## *Entrevista a Luciana Souza*

- 1. Quando, no teu percurso, é que sentiste o apelo/necessidade de usar a voz num contexto exclusivamente instrumental? Isto é, cantar coisas sem letra, o que te levou a isso?*

Eu cresci numa família de músicos. Meu pai, Walter Santos, era compositor e cantor autodidata. Minha mãe, Tereza Souza, letrista e poeta. Em nossa casa, muita música e muitos músicos sempre. Meu padrinho, Hermeto Pascoal. Cantar sem letra, como vocalise, sempre foi uma coisa orgânica, natural. O que é a melodia? É uma sequência de tons em movimento... Essa sempre foi a minha ideia... Não foi extrair a letra, mas sim cantar a melodia.

- 2. Nesse contexto, sentes que a tua voz se comporta à semelhança/imitação de outros instrumentos, ou consideras que a tua voz é um instrumento em si mesmo? Porquê?*

Não penso na voz como imitação de outro instrumento. Claro, às vezes, me inspiro num instrumento quanto a articulação ou produção do som, mas a ideia de imitar instrumentos não me atrai. Cada voz é individual então é um instrumento.

- 3. Quais são os elementos estéticos (timbre, clareza, ar na voz) que procuras quando cantas instrumentalmente? É diferente de quando cantas com letra? Se sim, o que é que é diferente?*

É muito diferente cantar com letra e sem letra. Sem a letra, não nos preocupamos tanto com a dicção, com a divisão silábica desejada para cada palavra e a comunicação emotiva da letra. Sem letra, podes frasear de forma diferente. Mas também tens a responsabilidade de contar a história da canção sem as palavras - tens que emocionar com o som. Isso te dá liberdade mas também requer uma atenção diferente. Eu me preocupo muito com o som, clareza, afinação, timbre, *vibrato*... as questões técnicas tem que ser resolvidas durante o

processo de aprendizado da melodia sem letra (claro que o mesmo é verdade para as canções com letra). Até hoje, aos cinquenta anos, faço aulas de técnica vocal com minha grande professora em *Nova Iorque*, Jeannie Lovetri.

4. *Quais os recursos que utilizas? Onde os vais buscar? O jazz ajudou-te a ter esses recursos?*

Eu me considero uma cantora de *Jazz* quando canto qualquer tipo de música. A experiência *jazzística* me oferece a liberdade de criar, de improvisar e de estar presente com os músicos de forma diferente a cada momento, interagindo. Eu busco participar de projetos que inspirem a honestidade e a emoção. Eu acredito que cantores devem passar muito tempo fazendo *ear-training*, que é na verdade a familiarização do cantor com os aspectos da música, de forma auditiva pura. O reconhecimento de melodias, harmonias, ritmo; a escuta profunda; a análise da forma da canção (com letra ou sem) ... A responsabilidade do cantor é de comunicar da forma mais humana - a voz humana - o sentimento e o tema da peça musical. O cantor, através do *ear training*, consegue ter intimidade com a música, gerando liberdade.

5. *Consideras que ter o recurso da palavra (letra da música) é essencial para transmitir uma ideia?*

Não. Como disse acima, penso que a melodia comunica. Também, é claro o ritmo e a harmonia. Mas como falamos da voz, acredito ser possível comunicar emoção sem necessariamente ter letra.

6. *Que recursos utilizas para transmitir uma ideia quando não há letra?*

Penso na arquitetura da melodia e sua relação com o ritmo e a harmonia. Quais são as formas da melodia? Linear? Ascende, descende? Os intervalos musicais, como são? A

melodia é diatônica ou atonal? É cromática? Tudo isso me informa e vou criando uma história sobre a melodia. Busco a Gestalt da melodia toda e dos episódios que a formam. Há repetição, contraste? Do que é feita essa melodia. Uso esse método de questionar para tudo que canto - com letra ou sem. Esse quebrar a estrutura de forma a dissecar o que o compositor nos apresenta - esse processo para mim é fundamental. É a única forma de ser genuinamente criativo e pessoal quando se canta. Senão, passas a repetir tudo o que todos fizeram antes.

*7. E a improvisar, tens noção de qual o percurso cognitivo que percorres, ou segues um caminho intuitivo? Em que pensas? Tentas seguir uma ideia conceptual? Uma estética musical? Ambas? Nenhuma?*

O intuito da improvisação vocal, para mim, é o de contar histórias - compor sobre o tema oferecido. Eu uso os recursos de *available chord scales* (que escalas funcionam nos acordes) e também a intuição, é claro. Eu busco improvisar de forma musical e vocal - não instrumental. Eu não sou um saxofonista e não acredito que minha responsabilidade seja de cantar como um, ou improvisar como um. O que tento fazer é compor uma melodia que faça sentido sobre a harmonia no contexto da composição oferecida. Faz sentido?

*8. Verifiquei pela minha investigação e prática performativa, que nem sempre o canto instrumental é levado com grande credibilidade quando lado a lado com outros músicos. Qual a tua opinião sobre a credibilidade dos cantores no plano instrumental? Achas que já estão afirmados na cena jazz, ou ainda estamos a atravessar um processo? E o público em geral, está preparado para estes conceitos?*

Acredito que cantores competentes e profissionais não sofrem problemas de credibilidade. Cantoras como Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, faziam seu *scat singing* e eram admiradas por músicos pela capacidade que tinham de improvisar. Acho que os músicos de hoje em dia estão muito ligados no potencial de cantoras que cantam sem letra. Através dos tempos temos exemplos de grandes músicos de *Jazz* que usam a voz em seus *ensembles* -

Pat Metheny, Maria Schneider, Wayne Shorter... A lista é grande. Acredito que o público sabe reconhecer qualidade em um cantor quando este canta com letra ou sem ela.

1. *Quando, no teu percurso, é que sentiste o apelo/necessidade de usar a voz num contexto exclusivamente instrumental? Isto é, cantar coisas sem letra, o que te levou a isso?*

Quando entrei na Escola do Hot Clube, deparei-me com um novo contexto para fazer música. Primeiro, eu vinha do Conservatório Nacional, onde aprendi piano durante 10 anos e onde cantei num coro desde os 8, e fui treinada desde cedo para ler e interpretar música “erudita”, mas nunca para improvisar. No meu primeiro ensemble de *jazz*, foram-me dadas “*leadsheet*” de *standards* de *jazz* onde havia pouca informação, comparando com o que eu estava habituada. Uma melodia simples, cifras de acordes por cima e nada mais. Era um mistério para mim como é que os músicos de *jazz* usavam aquele tipo de informação, e não querendo ser excluída como cantora/ músico, comecei a aprender harmonia para ser capaz de improvisar. Quando descobri temas do Charlie Parker ou quando comecei a ouvir instrumentos de sopro (trompete/saxofone) a improvisar, foi tentador imitar o que eles faziam, talvez também por o registo ser semelhante. Foi sempre um processo muito intuitivo, mas que era um desafio para mim. Finalmente, o facto de nessa altura não me conectar muito com as letras em Inglês dos *standards* de *jazz*, fez também que procurasse cantar mais música instrumental. Eu vinha de um ambiente em que era tratada como instrumentista, e queria continuar nesse lugar, não desejava ter o *spotlight* só para cantar a melodia com letra e depois não participar no processo de criar música do ensemble, que era o que era esperado que uma cantora fizesse. Nessa altura a arte de cantar um *standard* com letra ainda não era totalmente clara para mim.

2. *Nesse contexto, sentes que a tua voz se comporta à semelhança/imitação de outros instrumentos, ou consideras que a tua voz é um instrumento em si mesmo? Porquê?*

Creio que esta pergunta é ambivalente: sim, a minha voz comporta-se como outro instrumento num ensemble, sou mais um som no colectivo, quer cante com letra ou sem letra, e por isso é também um instrumento. A minha voz é um instrumento, e o meu corpo é

o meu instrumento. Se inicialmente havia uma ambição de imitar outros instrumentos, para aprender novo vocabulário, entender improvisação, articulação, ritmo e harmonia e encontrar o meu lugar nesta música, hoje em dia interessa-me o som da minha voz e assumi-lo como único. O trabalho de entender/ aprender a música é contínuo.

3. *Quais são os elementos estéticos (timbre, clareza, ar na voz) que procuras quando cantas instrumentalmente? É diferente de quando cantas com letra? Se sim, o que é que é diferente?*

Não penso muito nos elementos estéticos, mas sim no que cada música que tenho que cantar requer ou pede. Canto música muito distinta, por vezes totalmente instrumental, por vezes com letra, tradicional ou contemporânea, com letra e sem letra, com pequenos e grandes *ensembles*. Tento ter uma abertura em relação ao que pode acontecer e aceitar as emoções que aparecem no acto de cantar. Se posso falar de alguma coisa que procuro é outra vez som, ressonância, e que o meu corpo e ouvido estejam disponíveis para comunicar com os músicos que me acompanham e com os ouvintes.

4. *Quais os recursos que utilizas? Onde os vais buscar? O jazz ajudou-te a ter esses recursos?*

Esta pergunta não é muito clara: recursos que utilizo para quê? Praticar, entender o que o compositor quer/ouve e estar o mais confortável possível com a música que tenho que cantar- penso que são recursos universais para quem faz música profissionalmente, independentemente do género. Com a experiência, o mais importante é a rotina, viver com a música diariamente, nem que seja por pouco tempo.

5. *Consideras que ter o recurso da palavra (letra da música) é essencial para transmitir uma ideia?*

A nossa voz é usada em múltiplas situações, seja em comunicação verbal ou não verbal. Não creio que seja essencial usar letra para transmitir uma ideia: chorar, rir, gritar são exemplos de formas de usar a voz sem ter letra, e são universalmente compreendidas. A letra ajuda a definir uma ideia, uma emoção, uma história, permite uma comunicação mais directa.

*6. Que recursos utilizas para transmitir uma ideia quando não há letra?*

Depende muito da situação. Não ter letra permite uma interpretação mais flexível. A própria melodia ou harmonia da composição que canto podem ser já suficientemente fortes para transmitir uma ideia. Gosto sempre de pensar que as ideias podem nascer no público e que cada um pode ouvir ou entender imagens distintas- permitir a imaginação de quem ouve e de com quem toco.

*7. E a improvisar, tens noção de qual o percurso cognitivo que percorres, ou segues um caminho intuitivo? Em que pensas? Tentas seguir uma ideia conceptual? Uma estética musical? Ambas? Nenhuma?*

Mais uma vez, depende da situação em que estou a improvisar. O ouvido é fundamental, mas se tenho uma harmonia concreta para improvisar, tenho que saber onde estou, que notas estou a cantar. O ideal é ter a harmonia interiorizada/ memorizada, para que numa situação de performance possa estar independente de ler a música no papel e interagir melhor com quem estou a cantar. Saber harmonia, interagir ritmicamente, e saber ouvir o que se passa à minha volta é fundamental. Há também opções relativas a registo (grave ou agudo), cantar muito/pouco, dinâmicas... Praticar sozinha e tocar com outros músicos são contextos diferentes, que requerem abordagens diferentes.

*8. Verifiquei pela minha investigação e prática performativa, que nem sempre o canto instrumental é levado com grande credibilidade quando lado a lado com outros*

*músicos. Qual a tua opinião sobre a credibilidade dos cantores no plano instrumental? Achas que já estão afirmados na cena jazz, ou ainda estamos a atravessar um processo? E o público em geral, está preparado para estes conceitos?*

Eu senti na pele esse preconceito e por isso trabalhei sempre no sentido de respeitarem o meu trabalho: escrevo e leio música, improviso e interajo com outros músicos, e canto música diversa, minha e de outros compositores, como líder e como *side-woman*. É fundamental uma mudança de atitude nas escolas em relação aos cantores: deve ser-lhes exigido o mesmo que aos outros alunos instrumentistas, mas também se deve reconhecer que a voz é um instrumento singular e fomentar/desenvolver o espaço para os cantores crescerem/ aprenderem de uma forma inclusiva e criativa. O *jazz* é uma música que está em constante mudança, e cuja própria definição é controversa, mas não se pode esquecer ou ignorar o papel fundamental da voz desde os *blues* até hoje em dia. Cada grande cantora de *jazz* afro-americana trouxe uma abordagem muito individual e personalizada a esta música, e sempre foram respeitadas e admiradas pelos músicos que as ouviam. Penso que os cantores devem também, durante o processo de aprendizagem, ser expostos a vários tipos de música e situações de performance. Creio que é sempre útil interrogarmo-nos sobre qual é o papel da voz no *jazz* e como podemos continuar a evoluir como instrumento, em vez de nos tentarmos incluir num contexto pré-definido. O público está sempre preparado, nada disto é novo, e o público é normalmente mais inteligente do que os promotores (ou quem quer que seja que define “etiquetas/ estilos”) normalmente assumem.

1. *Quando, no teu percurso, é que sentiste algum tipo de apelo/necessidade de usar a voz num contexto exclusivamente instrumental? Isto é, cantar coisas sem letra, o que te levou a isso?*

A minha terra natal é um local rural, onde eu cresci em contacto com a natureza. Tudo fluía com muita naturalidade, tanto no meu crescimento, como na forma como me relacionava com a música. Quando vim para Nova Iorque, cerca dos 21 anos, toda a realidade era muito diferente. Acabei por me ver rodeada por um grupo de músicos de *jazz*, que não tinha nada a ver com as minhas origens, tanto em termos de vivência e crescimento pessoal, como musical. Na sua essência o *jazz* não fez propriamente parte do meu desenvolvimento, mas acabei por sentir o desejo de o aprender e me relacionar com ele para me adaptar.

Sempre me interessou a forma de expressão através de canções com letra, por oposição à ausência de letra.

Eu sempre associei a utilização da voz sem letra ao *scat*, e o *scat* nunca foi o que eu quis fazer. Não significa nada para mim. Essa palavra é, a meu ver, uma forma de catalogar um modo de cantar que tem em si muito mais do que “*shubidus*”, como tantas vezes ele é descrito, e isso é quase ofensivo, a meu ver. É uma palavra que pretende catalogar uma acção que pode perfeitamente ser descrita no contexto de “um cantor integrante de um agrupamento...” sem ter de haver essa especificação da técnica que utiliza, como também não é habitual estar a descrever as técnicas utilizadas pelos outros músicos quando se fala deles de forma relativamente superficial.

Seja como for, um dos poucos momentos em que faz sentido para mim a utilização da voz de forma puramente instrumental, é quando estou a escrever melodias, a compor as minhas canções.

E essa é uma fase muito inicial da composição, onde ainda não há muitas condicionantes e onde acabo por ter espaço para improvisar. Improviso até ao momento de tomar decisões sobre a definição da melodia, ou mesmo da harmonia. Para mim, cantar sem letra, surge então como uma necessidade no momento em que pego na guitarra para compor, numa fase de experimentação e indefinição que, se tudo correr bem, definir-se-á de seguida.

Outro momento em que canto sem letra é ao vivo. Ao ouvir outros instrumentistas a solar, vou captando trechos dos solos e criando melodias a partir daí. Não para construir um solo meu, mas mais para acentuar o que eles estão a fazer. Isso é bastante importante para mim porque me ajuda a criar texturas ao vivo, que são essenciais na minha música.

*2. Nesse contexto, sentes que a tua voz se comporta à semelhança/imitação de outros instrumentos, ou consideras que a tua voz é um instrumento em si mesmo? Porquê?*

Para mim a voz é um instrumento em si mesmo e muito específico. Trata-se do único instrumento que consegue dizer palavras enquanto emite também uma nota, e isso faz dela uma coisa única. Quer dizer, mais nenhum instrumento o consegue fazer!

E eu gosto de expressar mensagens usando essa ferramenta completa: mais do que só emitir um som, gosto de poder dizer palavras. Ou seja, na verdade vou cantando a melodia e uso as palavras para a definir, no sentido do que quero que a interpretação seja, bem como para contar a minha história.

*3. Quais são os elementos estéticos (timbre, clareza, ar na voz) que procuras quando cantas? É diferente cantar com e sem letra? Se sim, o que é que é diferente?*

Sim, é muito diferente. As palavras têm sentidos e significados que nunca poderiam existir se elas não estivessem lá.

Esteticamente, o que estou sempre a tentar fazer é criar um sentido de coerência nas frases, e faço-o usando várias texturas da minha voz. O meu registo vocal é bastante grande, e às vezes uso, por exemplo, notas de um registo agudo sem me preocupar se elas estão super ligadas ao registo grave. São elementos da chamada “perfeição” que não me interessam. Ou se há alguma rouquidão, ou se a minha voz fica mais agressiva em certo registo... não é o objectivo que a minha voz soe perfeita ou suave, mas sim que soe redonda, no sentido da coerência do som.

Quando canto sem letra, o meu som não fica completo, do meu ponto de vista.

Porque, como uso a letra para definir a melodia, se canto melodia sem letra é como se esta estivesse de certo modo indefinida, ou inacabada. A própria articulação não sai como eu quero. Não resulta para mim.

#### *4. Quais os recursos que utilizas para compor? Onde os vais buscar?*

A educação musical nunca foi uma grande fonte de recursos para mim, porque nunca me adaptei à escola. Tentei, mas a minha forma de abordagem era tão diferente que acabei por nunca conseguir fazer o que me pediam em ambiente académico. Desenvolvi, sim, uma relação de grande intimidade com a guitarra, e daí vieram muitos recursos que uso para compor.

Sempre fiz o meu percurso muito mais pela experiência, a fazer coisas, do que a aprendê-las teoricamente. Experimentar foi, de facto, a chave. Cometi muitos erros em publico, é certo, mas valeu a pena.

Além disso sempre li muito... os meus recursos são, sem dúvida, a experiência de vida, os livros, a curiosidade e ouvir outros, percebendo que nova música está a acontecer no meu ambiente.

5. *Que recursos consideras serem fundamentais para transmitir uma ideia quando não há letra?*

Apesar de eu não me dedicar a fazê-lo, tenho que dizer que sinto que outros o fazem e isso é muito inspirador. De algum modo, certos músicos como Brad Mehldau, Kurt Rosenwinkel ou Bill McHenry, conseguem transmitir-me ideias e sentimentos que me transportam para espectros de reflexão que são muito profundos e poderosos para mim. É um bocadinho misterioso perceber porque é que certos músicos conseguem fazer isso e outros não, mas também acredito que isso acontece de forma diferente de pessoa para pessoa (no meu caso são esses músicos, noutras pessoas serão outros...). Terá certamente a ver com uma estética pessoal de cada um.

6. *E a compor (onde improvisas), tens noção de qual o percurso cognitivo que percorres, ou segues um caminho intuitivo? Em que pensas? Tentas seguir uma ideia conceptual? Uma estética musical? Ambas? Nenhuma?*

No meu caso, não estou a pensar em nada, de todo, nunca. A compor gosto de me transportar para um certo espaço onde posso fazer tudo. Não há barreiras, nem publico para me julgar, por isso nada com que tenha realmente que me preocupar. É um trabalho laboratorial muito seguro e privado.

De uma perspectiva mais teórica, acho que “falar improvisação”, pode ser visto como falar uma língua estrangeira: primeiro aprendes toda a teoria e depois, com a prática, o diálogo começa a ser tão fluente que acabas por conseguir ser intuitivo no processo. E a estética musical está implícita porque é o teu contexto.

Interessa sobretudo que nos expressemos no nosso instrumento. E como cantores temos um instrumento tão intuitivo e natural, que expressarmo-nos é tudo o que precisamos, mesmo que por vezes achemos que isso não é suficiente.

7. *Verifiquei pela minha investigação e prática performativa, que nem sempre o canto instrumental é levado com grande credibilidade quando lado a lado com outros músicos. Qual a tua opinião sobre a credibilidade dos cantores no plano instrumental? Achas que já estão afirmados na cena jazz, ou ainda estamos a atravessar um processo? E o público em geral, está preparado para estes conceitos?*

Para mim, a primeira coisa que tem de acontecer é os cantores perceberem que vivem dentro do seu próprio instrumento. Começamos logo por um grande trabalho de aceitação, porque cada voz é diferente, única e genuína e é difícil criar padrões vocais que agradem a toda a gente, e a nós próprios também. Esse é o primeiro e mais importante trabalho a fazer.

Depois, os cantores têm que perceber que se querem fazer uma carreira de instrumentistas vocais, têm de dominar um conjunto de linguagens e teorias onde se vai basear a sua prática. É isso que fazem todos os outros músicos. Tudo o que seja menos que isso irá ser criticado de forma severa, porque está simplesmente desenquadrado do contexto onde se pretende inserir. Cantar instrumentalmente não se limita a debitar notas aleatórias em cima de um conteúdo. É preciso que haja uma compreensão a um nível profundo do que está a acontecer. Mas isso é tudo relativamente óbvio...

À parte disso, eu considero que mesmo para as cantoras que estão num bom patamar enquanto instrumentistas, têm sempre de ter a oportunidade de se integrar numa banda, ou então criar a sua própria banda, escrever a sua música. De um modo geral há poucas oportunidades. Infelizmente também tendo a relacionar isto com a cultura machista em que vivemos. Eu tive a experiência pessoal de me ser dito por um cantor homem que se eu quisesse realmente cantar jazz teria de ter o dobro das capacidades dele. Só porque sou mulher. Mas esse, apesar de me ter marcado, pode muito bem ter sido um caso isolado e nós não temos que compactuar com essa mentalidade. Temos é que saber onde queremos chegar com a nossa música e o que fazer com a nossa voz. E já agora, rodearmo-nos de músicos que nos respeitem e vejam as coisas da mesma perspectiva que nós, que para mim é a única forma de trabalhar com outras pessoas: numa base de respeito e admiração mútuos.



***Lead Sheets***