



A improvisação de Filó Machado: análise dos improvisos vocais na gravação de *O samba da minha terra* de Dorival Caymmi

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Martina Martins Marana

Universidade Estadual de Campinas – martina.marana@gmail.com

Regina Machado

Universidade Estadual de Campinas – reginamachado@uol.com.br

Resumo: A partir da observação e análise da gravação de Filó Machado da música *O samba da minha terra*, de Dorival Caymmi, presente no cd *F to G* (2003), faremos uma descrição detalhada dos procedimentos de improvisação vocal utilizados pelo intérprete, no intuito de perceber os elos entre a realização vocal e a construção de um estilo de improvisação que se relacione com a música brasileira.

Palavras-chave: Improvisação. Improvisação vocal. Canto popular. Filó Machado. Música brasileira. Música Popular

The Vocal Improvisation of Filó Machado: Vocal Improvisation Analysis in the Track of Dorival Caymmi's Song Named *O samba da minha terra*.

Abstract: We will analyse Filó Machado's recording of the song *O samba da minha terra* (D. Caymmi) from his cd *F to G* (2003). Thorough description of his vocal improvisation procedures will be made in order to find the relationship between vocal performance and the creation of an improvisational style connected with Brazilian music.

Keywords: Improvisation. Vocal improvisation. Popular singing. Filó Machado. Brazilian music. Popular Music.

1. Filó Machado

Filó Machado nasceu em Ribeirão Preto, SP, em 3 de fevereiro de 1951 em uma família de músicos. Aos dez anos iniciou sua carreira como *crooner* em caravanas de rádio e bandas de baile de sua cidade, cantando um repertório que variava do samba à música italiana. Gravou seu primeiro disco em 1968, com o grupo de rock *The Black Falcons* e em 1978 o primeiro LP solo. Em 1989 viajou para a França, onde residiu por dois anos e conheceu um de seus grandes parceiros: Michel Legrand. Ao retornar ao Brasil fixou-se na cidade de São Paulo, onde passou a trabalhar em boates e casas noturnas. Dentre seus principais trabalhos destacam-se a produção do show *Bailarina*, de Fátima Guedes, a parceria com Djavan na canção *Jogral*, o *jingle* do guaraná Dolly, além de vários shows e programas de TV e rádio no Brasil, Japão, EUA e Europa. Até o presente momento, o músico já gravou 12 discos, entre CD's e LP's.

Desde o começo de sua carreira o canto aparece, muitas vezes, desvinculado da palavra, através de combinações silábicas sem significação lexical – os *scats*¹ – realizados de diversas maneiras e em momentos diferentes da música. Em seu terceiro disco, *Canto Fatal* (1984), todas as faixas apresentam algum improviso vocal. Todavia, o uso instrumental da voz não se limita a seus próprios improvisos. Há também, em suas gravações, duetos de *scats* com outros cantores, vozes produzindo ruídos e conversas², temas instrumentais em execução vocal³, coros, linhas melódicas, dobradas ou não com instrumentos, finais ou introduções, contracantos, improvisos sobre uma sequência de dois a quatro acordes e modulações. Todas estas ocorrências mostram uma consciência da voz enquanto instrumento cuja função vai além da mediação através das palavras – mais que portadora delas, é também importante fonte sonora, podendo substituir um instrumento de sopro, de percussão ou mesmo um naipe de cordas, quando em coro. Em seu disco *F to G* (2003) seus improvisos são criados, em sua maioria, a partir da estrutura da música, assim como no *jazz*.

Cavarero (2011: 19), em referência ao conto *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino⁴, aborda a voz cantada como “puro elemento vocálico, em detrimento ao semântico”. Neste conto, a atração de um rei pelo som de uma voz desconhecida sugere uma momentânea ressignificação existencial do personagem: ao ouvi-la ele se desconecta da frieza de seu reino, passando a explorar um universo de prazeres e emoções. As sensações provocadas pelo contato com aquela voz trazem à tona o ardor de uma vivência desconhecida. Cavarero se refere à voz cantada como “gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som, revelando-se como *único*.”, conferindo-lhe vivacidade. Ressalta, ainda, a ausência da palavra, cuja importância não se faz relevante neste momento de involuntária conquista.

A visão de Cavarero sobre a voz cantada como detentora de uma significação não-verbal nos apoia nas análises dos improvisos vocais de Filó Machado nos quais, como dito anteriormente, não há conjunção de palavras e, sim, vocalizações silábicas. Acreditamos que Filó, ao fazer escolhas técnicas e interpretativas para suas improvisações, provoca no ouvinte sensações que podem induzi-lo a uma compreensão musical específica. Ao mesmo tempo, estes improvisos vocais acontecem no contexto cancional, em que há uma letra e, portanto, significação verbal. Buscamos, neste trabalho, os aspectos significativos de origem essencialmente sonora.

2. Improvisações vocais

Kenny & Gellrich (2002: 117)⁵ se referem à improvisação como um conceito que abrange uma variedade de práticas, mas que apresenta, em todas elas, um traço comum: a criação em tempo real. Neste trabalho consideramos improviso ou improvisação a criação espontânea de melodias e ritmos em junções silábicas – os *scats* segundo a concepção de Stoloff (1998). Focaremos os dois improvisos mais longos, por considerar que quanto maior o tempo de que o músico dispõe para desenvolver o improviso, maiores serão as oportunidades para apresentar recursos diferentes na criação. O primeiro chamaremos de *Improvisação 1* e é uma sequência de 22 compassos⁶ entre 01'09" e 01'32", iniciado na parte A da música e estendido em uma nova sequência harmônica. O segundo chamaremos de *Improvisação 2* e consiste em 52 compassos, entre 02'16" e 03'12".

3. Metodologia

Kenny & Gellrich (2002: 129), apontam para a dificuldade dos músicos em atender simultaneamente, durante o improviso, às demandas motora e musical (harmonia, ritmo, etc). Os autores explicam a ineficiência de entrevistas para se obter informações sobre os pensamentos de um músico durante a improvisação, visto que sua melhor performance ocorre no momento em que ele se desvincula do estado de plena consciência mental. Porém, estes mesmos autores citam o estudo de Pashler & Johnston (1998), em que músicos entrevistados afirmam monitorar apenas um tópico por vez. Esta informação sugere que enquanto um aspecto musical ou motor é utilizado de maneira consciente, outros se articulam de forma inconsciente. Conduziremos nosso olhar para os improvisos de Filó a partir desta visão.

O comportamento vocal de Filó Machado será observado também através da perspectiva de Machado (2012: 49), segundo a qual os cantores da música brasileira possuem uma “inteligência técnica”: a habilidade de controle de sua voz a serviço da estética e de sua intenção interpretativa. Esta competência se desenvolve através de manobras técnicas e de acordo com a fisiologia de cada voz e pode ser dividida em três níveis: físico, técnico e interpretativo. O nível interpretativo considera o modo como o cantor manipula sua voz em favor de uma interpretação específica, através de recursos técnicos permitidos por sua fisiologia e de suas escolhas musicais, como andamento e escolha de tonalidade. Daremos prioridade a este nível por acreditar na intenção interpretativa como fator que delimita os recursos técnicos e fisiológicos

que serão utilizados, e não o contrário.

4. Improvisação 1

Filó inicia seu improviso com uma mudança de tonalidade, passando de SOL para RÉ. Sua extensão perpassa duas oitavas – FA# (2) a FA# (4). A modulação acontece durante um breque, portanto, sem o apoio da harmonia, o que revela a consciência musical do cantor para desenvolver melodias através da voz, mesmo sem o acompanhamento de um instrumento. A modulação gera surpresa e cria uma nova atmosfera para a música, evitando uma repetição harmônica previsível e uma possível sensação de monotonia no ouvinte. Sendo ele o próprio violonista acompanhante, a criação se torna ainda mais livre, permitindo a Filó desenvolver não só as melodias mas, também, a harmonia.

Observamos neste primeiro trecho o monitoramento dos aspectos rítmicos. Filó repete a melodia da parte A da música, com pequenas variações rítmicas:

Voice



pa pa__pu dé bu dé ba ti qui du bi do ba pé__pu du bi da ba da pe ta po do ta pa pa__pu dé bu

da ba do pe da pi du bó__pa pa__ba don pa ba do pe da pi de ba pa pa__pu le bu

da ba do pa da be do__ba pe da pe da__ba do pe da bo dó ba pa pa__pa na bu

Em seguida, cria uma nova melodia, através de semicolcheias e suas respectivas pausas e a síncopa semicolcheia-colcheia-semicolcheia, ligada à primeira semicolcheia do próximo tempo.



da ba da ba da pu de bó pa da ba du pe ru dún ta na na pe da bi du ba pa pa ne ba da ba

da ba da pe na bi du pa__ba be__pi ui__na lo__na ua__na lo__na ua__na lo__no

Neste trecho, Filó mantém o padrão rítmico e passa a focar a criação melódica. As figuras são características do gênero da canção – samba – e Filó explora sua dicção em busca de precisão. Para finalizar, a variação melódica caminha para duas novas modulações: FA# e LÁ e o

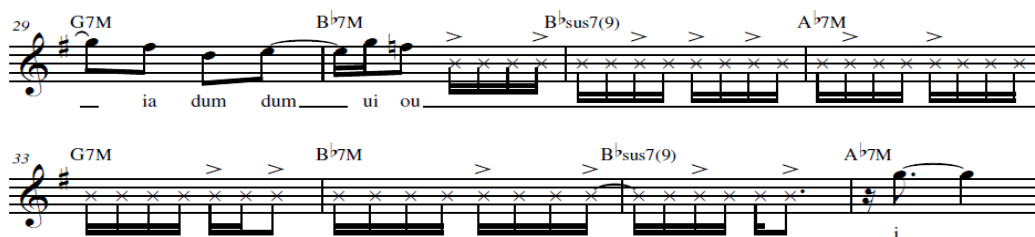
cantor finaliza o improviso, voltando para a segunda parte da música, cantando a letra nesta nova tonalidade.

Observamos que este improviso pode ser dividido em duas partes: a primeira, em que o foco incide na rítmica e a segunda, na interpretação melódica. Não à toa, Filó realça estes dois aspectos através das sílabas que constituem seu *scat*, fazendo uso, portanto, do recurso que Machado (2007: 59) define como *articulação rítmica*: “a maneira como o cantor articula frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto (letra), fundindo ou dissociando esses elementos, destacando ou minimizando a maneira como aparecem na composição”.

Na primeira parte do improviso, o cantor escolhe fonemas que interrompem o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, dentes ou língua, como [p], [d], [t], [k]⁷. O ataque provocado por esta oclusão torna as consoantes mais precisas e, portanto, mais percussivas que vogais ou outras consoantes não oclusivas, como, por exemplo, [n] ou [l], que Filó utiliza no momento em que passa a fazer as variações melódicas e ligaduras.

5. Improvisação 2

Este segundo trecho é realizado na tonalidade de SOL. Filó inicia resgatando a mesma ideia do improviso anterior, repetindo uma frase melódica com algumas variações rítmicas. Todavia, ele cria agora uma nova melodia – e não utiliza uma extraída da canção original, como no primeiro caso – que ele repete em 20 compassos. Posteriormente, passa a misturar frases melódicas com figuras rítmicas, agora sem definição de altura⁸, como quem imita uma bateria ou um instrumento de percussão. Para este improviso rítmico escolhe, principalmente, a figura de quatro semicolcheias.

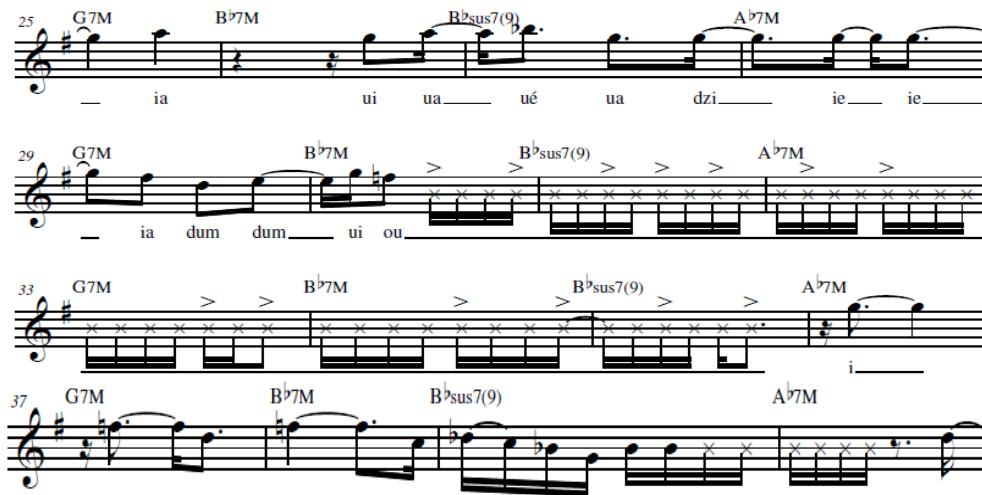


29 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 ia dum dum ui ou

33 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 i

Esta é uma novidade que se soma às ideias apresentadas no improviso anterior e que ele alterna com a criação melódica. Assim, seu foco varia em poucos compassos: ora melodia, ora rítmica, novamente explorando as quatro semicolcheias, com acentos diferentes. Esta

variação se evidencia nos compassos 26 ao 30 e 36 ao 38, quando o cantor usa figuras pontuadas e notas ligadas.



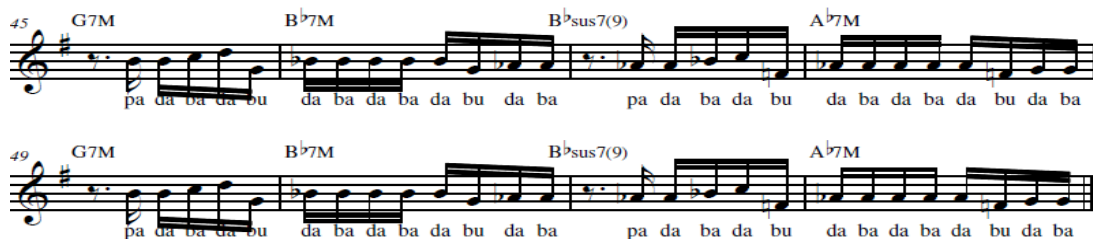
25 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 — ia ui ua ué ua dzi ie ie

29 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 — ia dum dum ui ou

33 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 i

37 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M

Além das figuras rítmicas, Filó insere em seus improvisos uma outra novidade a partir do compasso 21: a exploração do timbre. Esta prática é utilizada para imitar instrumentos de percussão e para realizar frases melódicas. As acentuações observadas nos compassos 30 a 35 reproduzem levadas de instrumentos de percussão típicos do samba, como a caixa ou o tamborim. Por fim, ele volta à ideia inicial de criar uma nova melodia que se repetirá, nos compassos 45 ao 52.



45 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 pa da ba da bu da ba da ba da bu da ba pa da ba da bu da ba da ba da bu da ba

49 G7M B^b7M B^bsus7(9) A^b7M
 pa da ba da bu da ba da ba da bu da ba pa da ba da bu da ba da ba da bu da ba

Consideramos, anteriormente, o nível interpretativo responsável pelas escolhas técnicas do músico. Assim, a articulação escolhida neste segundo trecho responde às necessidades da intenção musical. Durante uma melodia mais estática, com maior movimentação rítmica, as sílabas iniciam por consoantes oclusivas. Posteriormente, contudo, adquirem um efeito um pouco mais ligado, terminando com consoantes nasais e estendendo a nota para que seja executada toda sua duração. Observa-se também, nos compassos 25 ao 30, o uso de vogais para contribuir com esse efeito ligado.

6. Conclusão

No contexto interpretativo dos *scats* de Filó Machado, a escolha pelas sílabas e o modo como ele as articula, o andamento rápido, a estrutura rítmica e a variação timbrística são fatores que caminham juntos para a criação de um sentido musical. Aqui, a voz, como coloca Cavarero (2011), é som detentor de sentido e, a despeito do que diz, tem significado musical. O canto se expande para explorar seus limites sonoros, saindo da região corriqueira da limpa voz cantada e atravessando a fronteira do inesperado. Tonalidade, dicção e tessitura são elásticas, bem como devem ser os movimentos do aparelho fonador. As acentuações das estruturas rítmicas remetem a figuras de instrumentos de percussão típicos do samba, o que nos possibilita considerar seus improvisos como característicos de um *scat* brasileiro.

Podemos, por fim, inferir que Filó cria um estilo de improviso através do canto, explorando o universo rítmico brasileiro e ampliando o espectro de possibilidades técnicas de sua voz, construindo significação no nível interpretativo.

Referências

- CALVINO, Ítalo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1995.
- CAVARERO, Adriana: *Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EDWARDS, Brent H. Louis Armstrong and the Syntax of Scat. *Critical Inquiry*. Spring, v. 28, n. 3., p.618-649, 2002.
- KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin: Improvisation. In: PARNCUTT, Richard & MCPHERSON, Gary E. (Ed.): *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Cap. 8.
- KERNFELD, Barry – ed.: *The New Grove Dictionary of Jazz – volume 3*. 2^a edição. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- MACHADO, Regina: *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Campinas, 2007. 114f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- MACHADO, Regina: *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo, SP, 2012. 192f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2012.
- O SAMBA DA MINHA TERRA. Dorival Caymmi (Compositor). Filó Machado (Intérprete, voz e violão), Guennoshin (pandeiro). São Paulo, 2003. Compact Disc. Filó Machado e Guennoshin - F to G.
- PASHLER, Harold & JOHNSTON, James, C.: Attentional limitations in dual-task performance. In: PASHLER, Harold (Ed.), *Attention*. East Sussex: Psychology Press, 1998, Cap. 4.
- PROGRAMA ENSAIO - Filó Machado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o3xbE3tsR4A>> São Paulo, SP: TV Cultura, 31/ 05/ 2015.

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

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

Notas

- ¹ Kernfeld (2002), define de modo sucinto o *scat singing* como uma técnica no canto de *jazz* em que são usadas onomatopéias ou sílabas sem sentido em improvisações melódicas. Segundo o autor, o primeiro caso de um *scat singing* remonta a Louis Armstrong em uma gravação de 1926 da música *Heebie Jeebies*. Porém, Edwards (2002) polemiza esta e outras definições por ele apresentadas, questionando a condição de “sem sentido” (*nonsense*) dada às sílabas do *scat*. Segundo este autor, é possível encontrar elementos de significação extra-linguísticos tanto no *scat*, quanto em um improviso instrumental. Stoloff (1998), por sua vez, define o termo como uma vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas não tem tradução literal. Neste trabalho não pretendemos fechar uma definição, mas ficamos com a deste último autor, levando em consideração as questões expostas por Edwards.
- ² Os exemplos citados podem ser ouvidos na faixa *Arco-Íris*, de seu disco *Canto Fatal*.
- ³ As músicas *Água viva* e *Salsa no fubá*, são exemplos de melodias executadas pela voz. Em ambas a melodia é cantada em *scats* e as únicas palavras executadas são as que dão o título à música.
- ⁴ CALVINO, Ítalo: *Sob o sol-jaguar*. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1995.
- ⁵ “*Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors and practices. A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself.*”
- ⁶ Considerando a anacruze, que aparece na transcrição como compasso 1.
- ⁷ Os sons destes fonemas podem ser exemplificados, respectivamente da seguinte maneira: **p** (oclusão de lábios) como em *pá*, **d** (oclusão de língua e dentes) em *dá*, **t** (oclusão de língua e dentes) em *tu* e **qu** (oclusão de língua) em *que* ou **c** em *cá*. Disponível para audição em http://www.fonologia.org/fonetica_consoantes.php
- ⁸ Devido à dificuldade em se identificar suas sílabas com precisão, optamos por não fazer a transcrição silábica destas figuras rítmicas.

Anexos - Transcrições completas dos trechos analisados

Voice



pa pa pu dé bu dé ba ti qui du bi do ba pé pu du bi da ba da pe ta po do ta pa pa pu dé bu

da ba do pe da pi du bô pa pa hadon pa ba do pe da pi de ba pa pa pu le bu

da ta do pa da be dô ha pe da pe da ba do pe da bo dó ha pa pa pu na bu

da ba da ba da pu de bó pa da ba da pe ru dun ta na na pe da bi du ba pa pa re ba da ba

da ba da pe na bi du pa ba be pi ui na lo na ua na lo na ua na lo no

Improvisação 1 – 01'09" a 01'32"

Voz



gu da qui ben da gum ba ga pa da cum ben da ga ba ga

cac ca in da ga ba ga pa da cum ben da ga ba ga

cu dem da cum da ga ca da cum ben da cum da ga

qui um in da ga ca da cum ben da cum da ga

qui ben de gum da ga ca da cum ben da cum da ga

na ni na ne né ni dzi so so

na dum dum ui ou

Improvisação 2 – 02'16" a 03'12"