

## **A silabação no canto popular brasileiro: Caminhos para uma improvisação vocal original**

**Ilessi Souza da Silva<sup>1</sup>**  
UNIRIO/PROEMUS  
Mestrado Profissional  
*Música Popular*  
contatoilessi@gmail.com

**Resumo:** A improvisação vocal no Brasil ainda é uma área pouco explorada pelos pesquisadores de canto popular brasileiro. Existem trabalhos acadêmicos que pesquisam determinado artista e sua relação com a improvisação, ou mais voltados para a improvisação livre. Mas pouco se produziu na área acadêmica sobre improvisação vocal idiomática. No entanto, se nos voltarmos para a obra de cantores, cantautores e instrumentistas brasileiros que usam a voz como instrumento, podemos constatar a forte presença da improvisação vocal. Esta presença se dá de forma muito original e diversificada, no que se refere a gêneros, estilos musicais, etc. Uma das marcas da improvisação vocal no Brasil é a particularidade da silabação utilizada pelos músicos, cuja sonoridade é muito característica da língua portuguesa falada no Brasil. O resultado é uma infinidade de sons e fonemas, resultado da multiculturalidade característica do país. O presente trabalho pretende apresentar um breve panorama da silabação explorada na improvisação vocal na música popular brasileira, que se caracteriza por apresentar caminhos sonoros muito originais, sem necessariamente recorrer, por exemplo, a silabação mais comumente explorada no jazz, através do *scat singing*, ou no samba, nos refrões sem letra. Pretende-se investigar a possibilidade de sistematizar os diversos caminhos de silabação utilizados pelo cantor popular brasileiro.

**Palavras-chave:** Improvisação Vocal; Silabação; Canto Popular Brasileiro; Improvisação Idiomática; Improvisação Livre.

### **The Syllabation in Brazilian Popular Singing: Paths To an Original Vocal Improvisation**

**Abstract:** Vocal improvisation in Brazil is still an area little explored by researchers in Brazilian popular singing. There are academic works that research a certain artist and its relationship with improvisation, or more focused on free improvisation. But little has been done in the academic field on idiomatic vocal improvisation. However, if we turn to the work of Brazilian singers, singers and instrumentalists who use the voice as an instrument, we can see the strong presence of vocal improvisation. This presence takes place in a very original and diverse way, with regard to genres, musical styles, etc. One of the hallmarks of vocal improvisation in Brazil is the particularity of the syllabation used by musicians, whose sound is very characteristic of the Portuguese language spoken in Brazil. The result is an infinity of sounds and phonemes, the result of the country's multicultural character. The present work intends to present a brief overview of the syllabation explored in vocal improvisation in Brazilian popular music, which is characterized by presenting very original sound paths,

---

<sup>1</sup> Orientador: Cliff Korman.

without necessarily resorting, for example, to the most commonly explored syllabism in jazz, through *scat singing*, or in samba, in choruses without lyrics. It is intended to investigate the possibility of systematizing the various syllabation paths used by the popular Brazilian singer.

**Keywords:** Vocal Improvisation; Syllabation; Brazilian Popular Singing; Idiomatic Improvisation; Free Improvisation.

## 1 A improvisação vocal no Brasil e a silabação

Através de minha atuação como cantora e aluna, e relação com a improvisação vocal, pude presenciar professores de canto afirmando que não existe improvisação vocal no canto brasileiro, diferente do que ocorre no canto norte-americano, seja no Jazz, Gospel, R&B, etc. Ouvi também professores de práticas de conjunto como oficinas de jazz afirmando que não havia espaço para cantores nestas oficinas. Neste último caso, o professor me sugeriu que eu procurasse a oficina de bossa-nova, afirmando que lá eu poderia cantar, porque a oficina de jazz era dedicada à música instrumental. Eu então insisti em solicitar ao professor minha participação na oficina de jazz, porque minha ideia era executar meu instrumento, a voz, como qualquer outro, cantando temas instrumentais e improvisando. Neste acontecimento, assim como em outras diversas situações em minha vida acadêmica e em minha carreira, eu percebi que parecia haver uma dicotomia entre canto e música instrumental.

Entretanto, a minha relação e interesse com a improvisação vocal vinha intrinsecamente da própria música popular brasileira, especialmente da performance dos músicos que apresentavam em seus trabalhos uma estreita relação com a canção, ou seja, a estrutura “letra e música”. A referência vinha dos cantores, dos instrumentistas (seus solos e improvisos nas canções) e de temas instrumentais presentes no repertório de artistas que interpretavam majoritariamente canções. Mas também vinha de trabalhos de música popular brasileira instrumental.

É patente a ausência de um estudo sistemático sobre improvisação vocal no Brasil. Isto, no entanto, não exclui a presença da improvisação no canto popular brasileiro. O estudo acadêmico em português, por pesquisadores brasileiros, sobre improvisação vocal no Brasil é ainda bastante introdutório. No entanto, o momento atual parece apresentar uma abertura significativa para a exploração do tema. Tal afirmação pode ser constatada através do levantamento de artigos, dissertações e teses desses pesquisadores brasileiros sobre improvisação vocal no Brasil.

Não há livros de autores brasileiros, feitos no Brasil, em português, sobre improvisação vocal no Brasil. No entanto, podemos encontrar alguns artigos, dissertações e

teses sobre o tema. Esta produção começou a se intensificar a partir da década de 2000. Sobre improvisação vocal idiomática, podemos destacar PAES (2014), MARANA e MACHADO (2016), MARANA (2017) e NESTROVSKI (2013). Sobre improvisação vocal livre, podemos citar CARDOSO (2011), HAOLI (2000), MOREIRA (2014), PEREIRA (2007) e STOROLLI (2009).

Essas produções apresentam importantes discussões que podem ser utilizadas na elaboração de um estudo sistemático, ou mesmo de um método de improvisação vocal no Brasil, por pesquisadores brasileiros. Mas a própria música brasileira em si nos pode dar o "caminho das pedras" para a feitura de um estudo e uma metodologia mais originais. A análise auditiva e escrita das performances de cantores e cantautores brasileiros, especialmente no que diz respeito a improvisação vocal presente nessas performances, pode nos proporcionar a extração de particularidades nunca antes exploradas a fundo.

É muito comum se relacionar a improvisação vocal estritamente com a estrutura de improviso herdada do jazz, conhecida como *scat singing*. Alguns entrevistados para o meu trabalho de conclusão de curso tiveram uma certa dificuldade para listar cantores e <sup>2</sup> cantautores brasileiros que eles considerassem como improvisadores.

Em entrevista cedida ao meu trabalho, a cantora Marcela Velon relata:

Conheço pouquíssimos, mas não acho que seja por ignorância, acho que somos poucos mesmo, pois não é uma prática comum na nossa música. Improvisar vocalmente, quero dizer. No choro, por exemplo - música urbana brasileira onde mais se improvisa - nunca vemos cantores improvisando ou cantando as melodias. Aqui voz não é aceita como um instrumento como é no jazz, a não ser na música instrumental influenciada pelo Hermeto, que foi o compositor/arranjador que mais explorou a voz nas suas gravações. Aliás, eu cantei muito junto com os discos do Hermeto. O Tom Jobim trouxe um pouco, mas de maneira bem marcada nos seus arranjos, com coros de mulheres principalmente. O Toninho Horta traz bastante na sua música os vocalises, mas improvisando bem menos, mais fazendo os temas. Improvisadora mesmo é a Leny, o nome mais forte que me vem a cabeça no Brasil. (SILVA, 2017, p. 77)<sup>2</sup>

Marcela cita como suas principais referência de improvisadoras brasileiras, as cantoras Leny Andrade, que ela reconhece como cantora que "fez escola", e Clarice Assad, citada como exemplo atual.

---

<sup>2</sup> SILVA, Ilessi Souza da. *Estilos de improvisação vocal: um estudo de caso*. 2017. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

De fato o Brasil não tem muitos cantores e cantautores que explorem a improvisação vocal caracterizada pelo virtuosismo melódico e rítmico que se vê presente em performances de cantores de jazz americanos, ou nos cantores indianos, por exemplo. No entanto, isso não significa que a improvisação vocal não esteja na música brasileira. Ela apenas se revela de outras formas e estéticas muitas vezes não-presentes em improvisadores vocais de outros países.

Clarice Assad aponta para uma das características originais da sonoridade brasileira, em entrevista concedida ao meu trabalho de conclusão de curso:

Cara, a língua portuguesa é muito rica, a gente tem muito som. O fato da gente entender espanhol quando eles falam e eles não entenderem a gente é exatamente esse, né? Você sabe. Tem muito mais som. O espanhol tem muito menos. É incrível isso. (...) Então, é muito rico. A questão de ser muito percussivo, né? Tem muito p, q, cum, tum, pum... (...) Tem muito t, tem muita percussão na língua. Mesmo. Tem muito tctisctctisctctisct... Tá no samba, tá na música, tá no Olodum, tá no Nagô, no Gêge, tá em tudo. (...) Quando você reproduz o samba, você vai e faz o tacaticatctct... Você já faz isso naturalmente. Por quê? Tá na tua língua. Porque você tem o tact... Você tem essas coisas que o americano não tem, por exemplo. Não tem. Então, é utilizar disso! Daquela coisa rapidinha que só tem nessa língua, cara! Não tem em nenhuma outra que eu consiga pensar. Talvez o russo. Mas eles não são chegados a essa... (risos) É outra história. Mas assim, em termos de vogal, consoante, de falar rápido, dessa coisa, eu não ouço em nenhuma outra língua. (SILVA, 2017, p. 74)

Uma das marcas da improvisação vocal no Brasil é a particularidade da silabação utilizada pelos músicos, cuja sonoridade é muito característica da língua portuguesa falada no Brasil, tal como aponta Assad. O resultado é uma infinidade de sons e fonemas, resultado da multiculturalidade característica do país. A seguir, serão apresentados alguns exemplos de performances que apontam para a originalidade e a diversidade de caminhos para a improvisação vocal através da silabação.

## **2 A silabação no canto popular brasileiro: análise de performances**

Um caminho para a sistematização da silabação explorada por cantores brasileiros em suas performances de improvisação vocal é a transcrição musical e silábica dessas performances.

Alguns cantores e cantautores brasileiros são conhecidos por criarem silabações características, como marca de suas performances vocais. Apresentaremos aqui a análise da silabação utilizada por alguns desses intérpretes.

Leny Andrade interpreta Triste (Tom Jobim), um grande clássico da MPB e que ela já havia gravado, desta vez sem letra num duo com César Camargo Mariano. Nesta interpretação, Leny mostra muita musicalidade, com muito swing e senso de divisão e harmônico. Quanto à silabação, Leny é uma das pioneiras da elaboração de uma silabação própria, coerente com a sonoridade da língua portuguesa e com o jeito de falar do brasileiro. A sonoridade de seu *scat singing* é tão particular que alguns o nomeiam como *sambop*, uma referência ao samba e ao termo *bebop*, que evidencia a influência do jazz, mas ao mesmo tempo aponta para um estilo próprio brasileiro. Segue abaixo a transcrição de um trecho do improviso de Leny em “Triste”:

The image shows a musical score for the song "Triste" by Tom Jobim. The score is titled "Triste - transc. impr. Leny" and is in 2/4 time. It features a vocal line with scat singing and a piano accompaniment. The score is written in standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese and include scat singing. The score is numbered 1-24 and includes a "Duetto" section at the end.

Exemplo musical 1: SILVA, Ilessi S. Trecho da transcrição do improviso vocal de Leny Andrade. 01'15" a 02'17". Disponível em: CD *Nós - Leny Andrade - César Camargo Mariano*. "Triste" (Tom Jobim) - Faixa 07. Velas, 1993.

Há uma adoção, em alguns compassos, da característica rítmica do jazz, chamada de *swing*, como entre os compassos 18 e 20, onde há uma série de semi-colcheias pontuadas seguidas de fusas, célula rítmica que se repete. No *swing*, por exemplo, num compasso 2/4, se a notação é realizada com quatro semicolcheias em cada tempo, ela soa como se fossem uma semi-colcheia pontuada seguida de uma fusa, repetidas quatro vezes. No entanto, as acentuações caracterizam a brasilidade dessas divisões. Por exemplo, na sequência de semicolcheias no compasso 5, a acentuação é dada na segunda semicolcheia, depois na quarta e assim sucessivamente. Essas acentuações são muito presentes em padrões rítmicos brasileiros, como a síncope, marca do samba. Nesta transcrição, preferi escrever exatamente como soa,

para deixar mais evidente a mudança de padrões rítmicos.

O uso de consoantes mudas ou não vozeadas marca a percussividade da silabação usada por Leny. Há também o uso de consoantes muito presentes na língua portuguesa, como /t/ /r/ /d/ /n/ /q/ /p/ /b/. As vogais são utilizadas com uma sonoridade mais fechada e mais nasal. Quase não se vê a utilização de vogais tônicas, como /é/ /ó/ /a/. A mudança de timbre também é marcante em alguns trechos da improvisação, usando sons mais arredondados em notas mais graves, e mais pontudos e roucos em notas mais agudas.

O fraseado melódico explorado por Leny tem estreita ligação com a harmonia reproduzida por César. As notas tem relação com cada acorde, sendo ressaltadas as tensões harmônicas e sendo utilizadas notas de passagem entre as notas que fazem parte dos acordes.

Filó Machado também é um grande representante da escola de *scat singing* brasileiro. Por certo o maior, junto com Leny Andrade. Diferente da Leny, cantora, músico que tem a voz como seu principal instrumento, Filó estaria na categoria dos cantautores. A voz para ele é um poderoso componente a mais, utilizado junto com os seus principais instrumentos: o violão e a guitarra, instrumentos que ele domina como um virtuose. Mas a forma como ele alia a voz ao violão ou à guitarra é tão orgânica, que ele acabou criando um estilo muito singular, e que é referência para muitos cantores. Matina Marana, cantora paulista, fez uma dissertação de mestrado sobre Filó. MATINA (2017) relata que as silabações e acentuações utilizadas por Filó têm características musicais e rítmicas que remetem a levada do samba, ou o som de um tamborim. MATINA (2016) realizou uma análise sobre os improvisos vocais de Filó em sua gravação de "O samba da minha terra", de Dorival Caymmi. Aqui vai a transcrição de um trecho do improviso de Filó, realizada por Matina:



ANAIS DO VI SIMPOM 2020 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA

7

Exemplo musical 2: MARANA, Martina M. Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. 01'22" a 01'32". 2016, p.4. Disponível em: CD *F to G. Filó Machado & Guennoshin*. "O samba da minha terra" (Dorival Caymmi) - Faixa 07. Independente (Dist. Tratore), 2003.

ANAIS DO VI SIMPOM 2020 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA

Se comparamos os improvisos de Filó e Leny Andrade no que se refere a silabação, podemos notar que as sílabas utilizadas por Leny tem uma sonoridade mais "molhada", "mole", um misto de sonoridade do sotaque carioca com a sonoridade do *scat* americano, criando um som muito particular. Pode-se notar no improviso de Leny muita mistura de vogais, e vogais tais como /a/ e /o/ nunca são usadas de forma tão aberta. São sempre sons mais fechados e anasalados.

Já Filó Machado utiliza sílabas mais "secas", com maior impacto nas consoantes e vogais mais abertas. Nas consoantes podemos observar, como descreve MARANA (2016, p. 5) "fonemas que interrompem o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, dentes ou língua, como [p], [d], [t], [k]". O resultado com a utilização desse recurso é uma sonoridade mais precisa e percussiva do que se utilizasse vogais ou outras consoantes. É interessante observar, como aponta Matina, que nos compassos onde Filó usa figuras rítmicas com ligaduras, ele passa a usar consoantes não oclusivas, como /n/ ou /l/.

O fraseado rítmico é bastante sincopado, remetendo às figuras rítmicas características do samba, e a dicção é bastante precisa. Este primeiro improviso transcrito por Matina mostra também um trabalho por Filó de criação melódica, recriando a melodia original.

Na transcrição abaixo, realizada por Matina, do improviso de Filó, observa-se que ele usa um recurso em que mistura frases melódicas com figuras rítmicas. Nesta parte rítmica é realizado um improviso sem definição de altura, como quem imita uma bateria ou um instrumento de percussão, sendo usadas majoritariamente a figura de quatro semicolcheias. Vários recursos são usados neste trecho de improviso: foco na melodia, foco na rítmica com variação de acentuação, exploração de timbre, especialmente para imitar instrumentos de percussão, como a caixa e o tamborim.



Exemplo musical 3: MARANA, Martina M. Trecho da transcrição do improviso vocal de Filó Machado. 02'42" a 02'59". 2016, p.6.

Gilberto Gil é um cantautor brasileiro que também apresenta muitos caminhos silábicos originais em seu processo improvisatório, que se caracteriza por ser muito livre e

multicultural. Sua gravação de "Bat Macumba"<sup>3</sup>, música de sua autoria em parceria com Caetano Veloso, no Festival de Montreux em 1978 mostra uma performance solta, criativa e absolutamente imprevisível. Nesta faixa com duração de 11'42", entre mudanças de andamento, variação de dinâmica, modulações, diluição da estrutura melódica, e outros recursos improvisatórios, Gil também explora silabação com uma linguagem bem brasileira. Entre 02'07" e 02'35", Gil inicia um improviso vocal dobrado com seu violão, com uma emissão bem suave, e explorando sílabas bastante percussivas e quase sempre repetidas, como as sequências silábicas /du/ /du/ /di/ /di/ /di/ /du/ /di/ /di/ /di/ /di/ /du/ /du/ /du/ /du/. Ao fim, ele vai retirando as consoantes, fazendo o improviso com vogais isoladas como /i/ e /u/, variando com as sílabas com consoantes /du/ e /di/, numa dinâmica mais piano. Em seguida, de súbito ele volta ao tema original, crescendo a dinâmica. Essa volta é sinalizada por uma chamada que Gil faz com a voz, com uma intenção falada: "Ê, ah!".

Um momento muito marcante do improviso vocal de Gil é quando ele começa a explorar uma sonoridade oriental, entre 07'08" e 07'50" usando melismas semelhantes a recursos vocais característicos do canto árabe. Gil utiliza uma emissão tónica e metálica, com vogais abertas exploração da ressonância nasal. Durante o improviso, a dinâmica baixa drasticamente, o baixo elétrico segue em sua linha e o atabaque segue em seu fraseado, e todos os outros instrumentos saem. O território modal explorado no improviso de Gil é próximo ao da escala mixolídia. Gil não usa as escalas árabe ou persa, e sobre essas escalas, vale ressaltar que elas são aproximações que os músicos ocidentais tentam fazer com a sonoridade dos povos persas, árabes, húngaros<sup>4</sup>, etc. Em relação a silabação, para a fluidez desses melismas, Gil usa vogais quando os executa, especialmente as vogais /a/ e /i/. Gil também usa sílabas e vogais como /ma/ /na/ /ie/ /e/ /ra/ /ro/ /qui/ /t/ /tu/ /du/ /tui/ /re/ /pa/. Gil aponta um caminho muito original para a sonoridade silábica, com os mais diversos sons, bastante característicos da Língua Portuguesa.

<sup>3</sup> IN: *Gilberto Gil Ao vivo em Montreux*. "Bat Macumba" (Caetano Veloso - Gilberto Gil) - Faixa 06. Gegê<sup>3</sup> Produções Artísticas, 1978.

<sup>4</sup> Maqamat - afinação: Segundo as propriedades da serie harmônica (princípio de ordem interna): a quinta (3/2),<sup>4</sup> um pouco acima do piano; terça (5/4), um pouco mais baixa, etc. A música tonal torna a afinação homogênea e elimina as nuances: diferenças mínimas, mas de grande potencial expressivo. Quando incluem notas como quarto de tom, as notas raramente se situam exatamente na metade entre dois semitons. 1 tom = 9 alturas (comas). A afinação muda de país para país: Egito: bem no meio. Arábia: 4 1/2. Irã: um pouco mais agudo. Turquia: 7 comas. Mesmo uma nota representada por quarto de tom possui afinação diferente dependendo: da maqam em que está sendo tocada, da sua posição na melodia, de quais notas são tocadas antes e depois dela. Usando a notação musical ocidental essas variações ficam implícitas. Meio de aprendizado: tradição oral, observação e repetição". Disponível em: Instituto da Cultura Árabe. Aula 12: Música e dança árabe Coordenação: Profa. Dra. Muna Zeyn. Palestrante: Marcia Camasmie Dib. [http://www.icarabe.org/sites/default/files/pdfs/panorama\\_da\\_cultura\\_arabe\\_1\\_-\\_aula\\_12.pdf](http://www.icarabe.org/sites/default/files/pdfs/panorama_da_cultura_arabe_1_-_aula_12.pdf). Acesso em 12.dez.2017

A compositora paraibana Cátia de França, em sua canção "Quem vai quem vem" (Cátia de França), usa silabações com vogais abertas, com uma sonoridade bem metálica e tônica. Essa emissão é muito característica dos nordestinos. O "paracapumparacumpaca" do refrão remete tanto à rítmica quanto a sonoridade timbrística da zabumba. Ela não varia notas nessa frase do refrão. Essas silabações do refrão, ao final da música, na minutagem a partir de 02'19'' são utilizadas por Cátia de forma livre, variando sílabas (/tch/ /gu/ /ru/ /ga/ /bo/ /ro/ /go/) e notas, ritmo e acentuações. Depois, ela segue omitindo a altura das notas, ressaltando as consoantes e reproduzindo um som muito próximo ao som real da zabumba.



Exemplo musical 4: SILVA, Ilessi S. Trecho da transcrição do improviso vocal de Cátia de França. 02'19" a 02'52". Disponível em: LP *20 palavras ao redor do sol - Cátia de França*. "Quem vai quem vem" (Cátia de França) - Faixa 02. Epic/CBS, 1979.

O baiano Moraes Moreira, em sua gravação de "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), como integrante do grupo Os Novos Baianos, aponta caminhos rítmicos, melódicos e silábicos muito particulares, que nos remetem a acentuações e padrões rítmicos de instrumentos de percussão como tamborim, e timbres como o do cavaquinho. Abaixo vai a transcrição do improviso de Moraes na introdução de "Samba da minha terra":



os fonemas e sílabas da língua portuguesa. Na gravação da música "Cabeça de nego"<sup>6</sup> (João Bosco), o improviso de João apresenta palavras existentes na nossa língua, incluindo nomes próprios, como se fossem palavras de algum dialeto africano. A letra, que faz referências a nomes e manifestações culturais brasileiras de matriz africana, começa assim: "Cacurucaia<sup>7</sup> eu tô/ perrengando tô/ de Aniceto é o jongo". Alguns fonemas combinados são próprios da nossa língua, como a sílaba /pé/ da palavra "perrengando", que tem o som de /é/ aberto. Esse som não existe, por exemplo, no dialeto africano Yorubá. No entanto muitas dessas palavras existentes na nossa língua são originárias de dialetos africanos. É notável a percussividade desses fonemas, com uma sonoridade que interrompe o fluxo sonoro através da oclusão de lábios, dentes ou língua, como as consoantes bilabiais /p/ e /b/, as alveolares, como /t/ e /d/, e as velares, como /k/ e /g/.

João também usa palavras não existentes em nenhuma língua, mas que parecem ter uma sonoridade afro-brasileira, como podemos observar na minutagem entre 00'59" e 01'53": "catá zumbambu lalá/ catá zumbambu lelê/ catá zumbambu lili/ pa pa yeah". Nesta frase podemos ver bastante presentes consoantes nasais como /m/ e /n/, e fricativas, como /z/, assim como na frase entre 02'12" e 02"21: "ô zimba gubagubagu ô zimbagem bom/ ô zimba gubagubagu um zimbagem/ yeah".

Jackson do Pandeiro, Sivuca e Hermeto Paschoal são alguns dos diversos músicos brasileiros que apresentam uma infinidade de possibilidades silábicas para explorarmos na improvisação vocal no Brasil. A transcrição sistemática desses improvisos, através de notações musicais e da reprodução dos fonemas utilizados pelos intérpretes apresenta-se como uma boa opção para aprofundarmos este estudo, rumo a criação de uma linguagem improvisatória virtuosística, original e brasileira.

## Referências:

CARDOSO, Francisco. *A Improvisação Vocal como Ferramenta para as Aulas de Educação Musical*. Revista de Educação Musical 10/2011; 137(5):26-34.

HAOULI, Janete El. *A voz nômade de Demétrio Stratos*. Revista Pesquisa e Música. Volume 5, Número 1, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000. MACHADO, Regina; MARANA, Martina Martins. *A improvisação de Filó Machado: análise dos*

---

<sup>6</sup> Disponível em: *Cabeça de nego. João Bosco. "Cabeça de nego" (João Bosco) - Faixa 03. Universal Music, 1978.*

<sup>7</sup> Cacurucaia ou Cacurucai: Termo muito usado nos terreiros de umbanda para designar a pessoa (encarnada ou desencarnada) muito idosa. Fonte: <http://umbandaestudo.blogspot.com.br/2008/08/alguns-terminos-que-utilizamos.html>

- improvisos vocais na gravação de "O samba da minha terra" de Dorival Caymmi*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.
- MARANA, Martina Martins. *Sacundim: o scat singing de Filó Machado na interpretação de Take Five*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas, 2017.
- MOREIRA, Tamy de Oliveira Ramos. *A Improvisação Livre como ferramenta pedagógica no Movimento Escola Moderna*. USP, PPGM, 2014. Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Artigo - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- NESTROVSKI, Livia Scarinci. *Sambop : o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958- 1965)*. Livia Scarinci Nestrovski, 2013. 178 f. ; 30 cm. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- PAES, José Eduardo Tomé. *Processos Mentais Subjacentes à Improvisação Idiomática*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.
- PEREIRA, Eugenio Tadeu. *O lúdico na improvisação vocal*. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2007.
- SILVA, Ilessi Souza da. *Estilos de improvisação vocal: um estudo de caso*. 2017. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música. Instituto Villa- Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- STOROLLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.