

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

JAMILE STAEVIE AYRES

A VOZ COMO BASE E ELEMENTO DE PERFORMANCE EM COMPOSIÇÕES  
INSTRUMENTAIS

PORTO ALEGRE

2016

JAMILE STAEVIE AYRES

A VOZ COMO BASE E ELEMENTO DE PERFORMANCE EM COMPOSIÇÕES  
INSTRUMENTAIS

Projeto de Graduação em Música Popular  
apresentado ao Departamento de Música do  
Instituto de Artes da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabel Porto Nogueira

PORTO ALEGRE

2016

## RESUMO

Este trabalho consiste num memorial descritivo de processo do Trabalho de Conclusão no curso de Música Popular, o qual foi feito na modalidade de Produção Fonográfica. As músicas gravadas são composições instrumentais, das quais duas são executadas por voz, piano, baixo e bateria; duas consistem em voz e piano; e uma para voz e baixo. Os intérpretes são Jamile Staevie, Giovanni Barbieri, André Mendonça e Ricardo De Carli.

Palavras-chave: Música Instrumental, Música e Gênero, Voz.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	5
2 REFERÊNCIAS PESSOAIS .....	6
3 REFERENCIAL TEÓRICO .....	8
4 METODOLOGIA .....	12
5 A VOZ NA MÚSICA INSTRUMENTAL .....	14
6 CONSIDERAÇÕES E PLANEJAMENTOS .....	16
6.1 PERÍODO DE COMPOSIÇÃO .....	16
6.2 PERÍODO DE ENSAIOS .....	17
6.3 PERÍODO DE GRAVAÇÕES .....	19
7 JACK .....	20
7.1 PROCESSO COMPOSICIONAL .....	20
7.2 GRAVAÇÃO .....	20
8 LUNA .....	21
8.1 PROCESSO COMPOSICIONAL .....	21
8.2 GRAVAÇÃO .....	23
9 ROOF TILES .....	24
9.1 PROCESSO COMPOSICIONAL .....	24
9.2 GRAVAÇÃO PIANO .....	25
10 DROPS SAMBA .....	26
10.1 PROCESSO COMPOSICIONAL .....	26
10.2 GRAVAÇÃO .....	26
11 INSTRUMENTAL HAZE .....	29
11.1 PROCESSO COMPOSICIONAL .....	29
11.2 GRAVAÇÃO .....	30
12 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	32
13 PARTITURAS .....	34
REFERÊNCIAS .....	47

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de graduação consiste na gravação de um disco com cinco composições instrumentais próprias sob orientação da Profa. Dra. Isabel Nogueira. Ao todo serão cinco faixas no disco, denominadas *Jack*, *Roof Tiles*, *Instrumental Haze*, *Drops Samba* e *Luna*, não necessariamente nessa ordem. A execução das músicas conta com a participação dos colegas Giovanni Barbieri (piano), André Mendonça (baixo acústico) e Ricardo De Carli (bateria), os quais contribuíram não só com a performance nas músicas, mas como ativos participantes nos arranjos, os quais aconteceram de forma colaborativa e de acordo com as características, vivências e ideias que cada um tinha para contribuir. Além de compreender minhas vontades artísticas, esse trabalho também engloba conhecimentos e vivências adquiridos ao longo do período no curso.

Fui bolsista de iniciação científica nos projetos “Imagens de mulheres intérpretes 1920-1960: um estudo sobre a representação de mulheres musicistas em fotografias do acervo do Conservatório de Música da UFPEL” e “Para ser bonita e bela não preciso andar ornada: A construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1930 e 1960” coordenados pela professora Isabel Porto Nogueira. Nos dois projetos, exploramos questões de gênero no contexto da música e foi dessa forma que tive contato com vários dos referenciais utilizados nesse memorial. Esses projetos foram fundamentais para a minha iniciação na vida acadêmica e tiveram ressonância ainda maior na minha vida pessoal e profissional. Foram reflexões, questionamentos, novos conhecimentos e novas maneiras de ver o mundo que acarretaram num processo catártico para mim. Além das questões de gênero, tocamos bastante no assunto “performance” e como isso também pode fazer parte do processo criativo e como, muitas vezes, o intérprete pode ser considerado criador (ou recriador) das obras que performa. Sendo assim, o meu projeto de graduação faz uma intersecção da compositora-intérprete, a qual compõe e também se coloca no próprio trabalho ao interpreta-lo. Aqui também ressoa minha larga vivência anterior a esse projeto: exclusivamente intérprete. Por enquanto, não vejo uma maneira de me colocar como compositora sem ser também a intérprete dessas músicas.

Todas as músicas surgiram através de improvisação livre, uma prática que tive acesso por dois semestres numa disciplina do curso, denominada “Laboratório de Improvisação Livre”, ministrada pelo professor Adolfo Almeida. Essa foi outra

experiência que ressoou de uma maneira muito positiva na minha vida profissional e, principalmente, na maneira como eu vejo e encaro a música e a improvisação, prática que já estava incorporada no meu fazer artístico. O ganho mais significativo, dentre vários, foi a abertura para novas possibilidades melódicas e, principalmente, para fazer músicas sem o apego estrito a regras. Ao ouvir e analisar as músicas fica bastante claro que não busquei seguir dentro de uma harmonia funcional estrita.

## 2 REFERÊNCIAS PESSOAIS

Antes de começar a falar sobre esse trabalho efetivamente, acho necessário falar um pouco sobre as minhas referências e do que me trouxe até aqui.

Minha iniciação no canto deu-se de forma empírica, por imitação da sonoridade das cantoras que eu costumava ouvir quando pequena, as quais eram principalmente Aretha Franklin e Etta James. Essa experiência foi uma grande oportunidade de adquirir consciência corporal e entender de onde aqueles sons vinham. Sem nenhum embasamento técnico na época, comecei a buscar uma sonoridade mais *souful* desse *belting* que essas cantoras usavam através de muitos experimentos. Segundo Araújo *apud* Mariz, 2013, p. 128, “o *belting* é uma técnica de voz mista que mimetiza a voz de peito “pura”, que possibilita aos cantores a *performance* próxima da voz falada sem cansaço excessivo, com brilho, sem denunciar a quebra de registros [...]. A intensidade dos harmônicos agudos dessa voz mista é aumentada através do estreitamente faríngeo e da abertura horizontal da boca”.

Apesar de não ter quase nenhum conhecimento formal sobre música, já tinha percebido, ao assistir vários vídeos de performances dessas cantoras, que a moral era fazer sempre alguma coisa diferente, variar, fazer a sua própria versão, interpretar à sua maneira. Portanto, desde cedo a questão da interpretação e da contribuição do intérprete na composição vinha muito forte como um objetivo a ser traçado a cada performance que eu fizesse.

Somente aos 15 anos, ao vir morar em Porto Alegre, fui fazer aulas de canto formais, com uma professora que tinha uma base lírica. O viés dos vocalises líricos me ajudou muito a descobrir ainda mais os caminhos para o *belting*. Segundo Rabelo, 2009, vocalises são exercícios para o condicionamento vocal. E, segundo Pomfret, 2012, os

vocalises podem ser escalas, arpejos, *boca chiusa* (boca fechada) e vibrantes, sendo utilizados de diversas maneiras, principalmente para aquecimento, condicionamento e treinamento específico para algum tipo de repertório ou técnica.

Apesar da sonoridade dos dois se distanciar bastante, eu pude ligar as duas formas de cantar através do relaxamento que os exercícios da técnica lírica me proporcionaram, os quais foram extremamente úteis, apesar de eu não utilizar essa impostação profissionalmente. Os vocalises líricos também me proporcionaram uma noção melhor de como conseguir uma voz mais encorpada, recurso que era utilizado aos montes pelas cantoras que eu tinha como referência na época. Enfim, foi a partir do momento que comecei a me dedicar a um estudo mais técnico que passei a perceber melhor os termos, as colocações vocais, as técnicas, as embocaduras, os princípios de relaxamento, as maneiras de lidar com a respiração. Basicamente, consegui dar nome ao que eu já vinha percebendo em mim anteriormente e, obviamente, pude aprender muito mais e cantar com muito mais saúde vocal.

Lembro que comecei a descobrir o *jazz* vasculhando as versões mais lado B da Aretha e Etta. Dessa forma fui, aos poucos, descobrindo da onde vinham aquelas músicas que me interessavam tanto, quem as compunha e quem as interpretava. Daí me deparei com um novo mundo de possibilidades: Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nancy Wilson, Nina Simone, Billie Holiday, Dinah Washington, entre tantas outras. Outros timbres, outras técnicas, outras abordagens daquele princípio da contribuição do intérprete na composição. Nesse momento eu pude transpor todos os aprendizados que havia adquirido até então e a minha maneira de cantar resultante do trabalho com o *soul* para o *jazz*, tentando sempre trazer as minhas características para as músicas que eu iria interpretar e sempre buscando aprender novas abordagens ao observar as performances de várias referências. Foi quando eu comecei a trabalhar dinâmicas, heterogeneidade de timbres (o que o vibrato do *soul* me ajudou muito a atingir), improvisos mais focados para o *scat singing* (improviso vocal através de sílabas – Fredrickson, 2009), os quais antes eram de caráter melismático, entre muitos outros recursos.

Aos 17, a música instrumental e o improviso foram entrando cada vez mais na minha vida, mas ainda em doses homeopáticas. Conheci John Coltrane, Stan Getz, Thelonious Monk, Herbie Hancock, Chet Baker, Keith Jarrett, trabalhos interessantíssimos, mas que ainda não tinham conquistado o meu real interesse. Foi

quando Bill Evans entrou na minha vida através da música *Very Early*. Não consigo achar uma explicação racional para o meu fascínio por essa música, só sei que a partir desse momento eu quis aprender o que era essa sonoridade, quis entrar a fundo nos estudos de harmonia, quis aprender a improvisar dentro da noção das mudanças dos acordes, utilizar as várias técnicas possíveis para isso, quis realmente entender e ter noção do *jazz* de uma maneira mais teórica, tentando entender e me apropriar dessa linguagem. Eu quis começar através de *Very Early*, uma música que só depois fui entender o quão difícil era, em todos os sentidos. Foi nesse momento que senti que eu estava pisando num território completamente diferente e deveria começar do zero, através de abordagens e métodos diferentes. As noções básicas que eu tinha de harmonia já não serviam mais para as sonoridades que eu buscava entender e executar. E foi tentando chegar nesses patamares que eu comecei a perceber e a me sentir não tão bem-vinda como musicista, o que contribuiu ainda mais para aumentar a sensação de que eu deveria começar tudo de novo e de que eu não sabia absolutamente nada. Aqui fica muito nítida essa “saída do quadrado”, pois passei a ficar mais atenta para questões que antes eu deixava para preocupação exclusiva do pianista ou do guitarrista que iria me acompanhar, enquanto eu me preocupava em abrir a boca e cantar.

Desde então, procuro aliar toda essa vivência no meu fazer artístico e vale ressaltar que todo esse relato é um apanhado geral de um processo que está em constante desenvolvimento. A abordagem do relato através da cronologia dos acontecimentos não exclui o trabalho concomitante que vai sendo feito, negociando e relacionando cada novo aprendizado que vai surgindo com o que já vem sendo trabalhado há mais tempo. Durante o texto, surgirão várias colocações sobre técnica vocal, harmonia, escalas e timbres. Tudo isso ajudou a formar a musicista que sou hoje e nenhuma parte dessa história e desses conhecimentos deve ser jogada fora. Faz parte também de encarar a voz como instrumento e me encarar como instrumentista a manipulação bastante objetiva de técnicas para interpretar as músicas que compus para esse projeto, além da busca incessante por cada vez mais domínio e conhecimento de harmonia e improvisação dentro e fora do idioma do *jazz*.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

As motivações deste trabalho estão calcadas em questionamentos quanto ao papel que é dado/permitido à mulher dentro da música, visando ultrapassar marcas territoriais

determinadas dentro de uma espécie de patriarcado musical. Este conceito é proposto por Lucy Green, após fazer um apanhado geral sobre o sistema patriarcal da sociedade, definindo a participação masculina na esfera pública e a participação feminina na esfera privada. Dentro deste sistema, homens e mulheres não somente desempenham as funções práticas de gênero, como o tipo de trabalho que realizam, mas também criam e negociam conjuntos de características marcadas pelo mesmo. Na sua forma de máxima polarização, a masculinidade se define como ativa e produtiva; comprometida com a busca do saber e, por tanto, racional, inventiva, experimental, científica e tecnológica; ligada com a produção da arte e, em consequência, criativa. No polo oposto, a feminilidade se define como passiva e reprodutora; involucrada na criação de outros e, por tanto, cuidadora; ocupada com a produção de objetos e serviços úteis e, em consequência, dirigente. Assim como a busca do saber dos homens se corresponde com as habilidades masculinas da mente, as funções reprodutoras e de criação das mulheres (menstruação, gestação, lactação) se derivam da obediência feminina ao corpo. Assim como a capacidade mental masculina se manifesta na razão, a atribuição da feminilidade ao corpo se associa com a suscetibilidade ao sentimento (GREEN, p. 24, 2001). Esse viés é importante como reflexão, mas vale lembrar que esses papéis não devem ser tomados como definitivos, mas sim interpretações de construções do imaginário social, com várias nuances entre eles.

Convivendo com esta concepção intrínseca no imaginário coletivo, é possível transferir para o âmbito da música estas normatividades impostas pelo gênero. E, ao pensar nessas possibilidades, é possível identificar uma hierarquia nas esferas de atuação dentro do âmbito musical. Segundo Nicholas Cook, a sequência cronológica de compor, interpretar e apreciar se transformou numa hierarquia que divide e marca grupos e funções sociais, desde compositores, intérpretes e apreciadores (que vão desde críticos musicais e educadores até amadores e ouvintes). Dentro dessa lógica, se constroem associações como: musicalidade é a preservação de especialistas devidamente qualificados; inovação (pesquisa e design) é centrada na cultura musical; o pessoal chave na cultura musical são os compositores que geram o que vai ser determinado o produto principal; performers são, na sua essência, nada mais que intermediários, fora os intérpretes excepcionais que adquirem um tipo de status honorário de compositor; e ouvintes são consumidores, fazendo um papel passivo dentro do processo cultural. (COOK, p. 17, 1998)

Dentro dessa concepção romântica de que o compositor é considerado gênio, distinto e que está no topo de uma suposta pirâmide hierárquica, muitos vivem ainda hoje sob esse status, porém visto como alienação ou isolamento, como coloca Marcia Citron. Em qualquer evento, sua distinção parece contradizer o prestígio inerente no profissionalismo. Porém, isso não é necessariamente contraditório, dado que essa alteridade pode contribuir com o prestígio do profissionalismo. Porque em alguns casos, o profissionalismo opera fora da cultura de massa, modismos e convenções burguesas; e se orgulha com a diferença e superioridade moral. Entretanto, enquanto o status de distinção frequentemente funciona bem dentro do paradigma do compositor masculino, as compositoras femininas não têm usufruído tanto do status de distinção atribuído ao profissionalismo. Na verdade, elas acabam numa posição dupla de distinção perante à sociedade. Como alguém que não se encaixa na hipótese do profissional masculino, ela carrega uma camada adicional de alteridade. (CITRON, p. 81, 2000) Esta reflexão nos mostra uma interpretação do quanto está colocado no imaginário que é natural pensar que a mulher não vai desfrutar do mesmo prestígio profissional que o homem, atuando num campo considerado de extrema intelectualidade, que é o da composição. Sendo a intelectualidade uma característica geralmente atribuída ao homem, como já citado anteriormente, quando a mulher quebra a normalidade da passividade e de atividades atribuídas e rendidas ao corpo, ela é tida como transgressora. Dentro da lógica construída por Green, as mulheres que cantam e educam são as que afirmam a feminilidade - o cantar pela produção do som do instrumento através do corpo; e o educar pela característica dirigente atribuída ao sexo feminino. Mulheres que tocam instrumentos são tidas como parcialmente transgressoras, pois manipulam objetos externos, que exigem desenvolvimento técnico e intelectual. Por conseguinte, as atividades de compor e improvisar são ameaças à feminilidade, pois estão diretamente relacionadas com o intelecto, a produção de cultura, o gerenciamento de escolhas, o status de compositora. Por consequência dessa ameaça, a ideia de transgressão fica vinculada às mulheres que perpassam essa fronteira. E a transgressão nem sempre é um artifício vantajoso para uma mulher. Ao mesmo tempo que ela pode sim ter prestígio por quebrar barreiras, ela também está sujeita a se distanciar da inserção no que é considerado normal, lugar comum, possível, aceitável e corriqueiro, justamente por sair de um papel que lhe é atribuído e considerado natural. Além disso, a transgressão, muitas vezes, pode se confundir com ir contra tudo e todos, o que, como já citado anteriormente, coloca a mulher numa posição de distinção não tão sofisticada quanto se espera.

Apesar dessa distinção de gênero observada dentro do imaginário coletivo através das reflexões dos autores citados, não existem evidências que levem à conclusão que exista alguma falta de habilidade ou capacidade da mulher para atingir quaisquer competências musicais. Inclusive, em seu estudo sobre a minoria de mulheres instrumentistas dentro do *jazz*, Alexander (2011) procura compreender como isso é concebido. Desta forma, a autora reúne estudos científicos que comprovam que a condição biológica do gênero não influencia na capacidade de improvisação ou de aprender algum instrumento.

"Embora saibamos que existe uma menor participação de mulheres no *jazz* instrumental, estudos comprovam que mulheres são igualmente hábeis quando se trata de improvisação no *jazz*. Madura (1996), concluiu que gênero influenciou de maneira insignificante em relação à realização de improvisos vocais de *jazz*. (Madura, 1996, p. 265). Wehr-Flowers (2006) afirma que como as pesquisas até então não encontraram diferenças de habilidade entre homens e mulheres no campo da improvisação do *jazz*, devemos olhar para possibilidades alternativas para a desigualdade de gênero neste campo. (Wehr-Flowers, 2006, p. 374). Esta autora acredita que os fatores principais para esta desigualdade são a imagem masculina do *jazz*, os instrumentos sexualmente estereotipados, a diferença social e de comportamento entre homens e mulheres e discriminação sexual (ALEXANDER, 2011, pg. 4)."

Ainda dentro dos estudos reunidos por Alexander (2011), Dahl (2004) faz a seguinte afirmação sobre a imagem masculina do *jazz*, "O *jazz* é cheio de metáforas masculinas, um senso de fraternidade ou de um clube dos homens é sempre evocado. Claramente as características necessárias para seguir no mundo do *jazz* eram prerrogativas masculinas: auto-confiança agressiva na *band stand*, exibir as costeletas ou pura potência de sopro (Dahl, 2004, pp. ix-x). Finalmente, num estudo com adolescentes, North, Colley e Hargreaves (2003) concluíram que imagens estereotípicas de gênero tinham efeito exageradamente confinado no *jazz*, o que era também o gênero musical mais dissociado entre mulheres e homens, tendo a predominância masculina. (North, Colley, & Hargreaves, 2003, p. 139) (ALEXANDER, 2011, pg. 5).

Aqui podemos perceber o quanto essa distinção está atrelada ao espaço conferido à mulher dentro da música e como fica difícil se colocar quando não há uma representatividade massiva como há dos homens. E, quando essa representatividade existe, muitas vezes ela é ignorada ou silenciada. Um exemplo disso é, como aponta Cook, 1998, a ausência de mulheres compositoras nos livros de história da música.

## 4 METODOLOGIA

Utilizando os moldes da Pesquisa Artística, onde o artista-pesquisador é o sujeito e o objeto da investigação (CANO e OPAZO, p. 132, 2014), será utilizado o método da auto-etnografia, onde constará registros de todo o processo de composição, arranjo, ensaios, pré-produção, gravação e mixagem/masterização.

Segundo Cano e Opazo, a auto-etnografia pode funcionar como uma modalidade de expressão artística, além de ser um estudo da introspecção individual em primeira pessoa (p. 139), fundamental no trabalho de auto-observação que é um dos pilares da Pesquisa Artística. O registro das experiências pessoais durante o processo da pesquisa é essencial para uma análise posterior, podendo acarretar no surgimento de novas ideias, novas questões de pesquisa, novos objetivos, novos direcionamentos. Assim como contribui sendo um tipo de armazenamento de ideias e pensamentos que poderiam se perder no tempo caso não fossem registrados. Além desses registros serem importantes no processo, serão peças de grande importância para compor o memorial que também faz parte do trabalho.

Os registros das experiências do processo são através de diários de campo, reunindo reflexões e impressões sobre o desenvolvimento do projeto, em geral no final de cada semana trabalhada. Dentro destes escritos surgem discussões importantes como dúvidas, inseguranças, frustrações, devaneios, decisões e escolhas que se colocam como fases fundamentais do processo criativo.

As composições deram-se através da improvisação livre, ainda que inserida numa linguagem jazzística, mas buscando não seguir convenções específicas desse idioma musical. Ao definir improvisação idiomática, Zenicola coloca:

“Assim como numa linguagem, na música também notamos a presença de sistemas utilizados na composição de praticamente toda produção musical ocidental. São sistemas abstratos onde se dão relações hierárquicas entre elementos sonoros fixos. Esses sistemas por sua vez compõem a chamada teoria musical. Como exemplo desses grandes sistemas podemos destacar o sistema tonal, assim como o modal. Subjacente a este conjunto de normas abstratas são formados os diversos idiomas musicais. Tratam-se de acordos ligados à performance musical que juntos definem uma estética, que por sua vez está ligada a um contexto cultural específico [...]. [...] podemos concluir que para um idioma musical se concretizar, este parte primeiramente de uma base teórica, abstrata, provida por um “sistema musical específico”.

Posteriormente, o idioma será formado fruto das peculiaridades expressivas surgidas durante a performance, e é através da padronização destas que concretiza-se um território. Porém, vemos [...] que é no mesmo ambiente da performance idiomática que ocorre o processo de desterritorialização, que pode ser interpretado tanto como uma descaracterização como uma renovação de um idioma musical. Esta desterritorialização surgirá principalmente a partir da prática improvisatória, que pode ser colocada aqui como improvisação idiomática. A improvisação idiomática se refere a toda improvisação inserida em um idioma musical específico (*jazz*, *mpb*, *rock*, *música barroca*, etc...)” (ZENICOLA, 2007, p. 7 – 8).

Sendo assim, a improvisação idiomática pode estar ligada ao campo harmônico mais usual dentro de um idioma musical específico, aos padrões de improvisação e interpretação consolidados ao longo da existência desse idioma, entre outras diretrizes que podem existir dentro das convenções de cada idioma. Definindo o *free jazz* como uma prática de improvisação livre que se deu através de uma desterritorialização dentro do *jazz*, Zenicola coloca:

“Na raiz deste processo heterogêneo reside o fato de que o improviso esteve desde sempre inserido na prática jazzística, pois sua presença massiva deu aos músicos a possibilidade de explorar cada vez mais um sotaque pessoal dentro do idioma. Apesar de estarem à mercê de convenções de ordem melódica, harmônica, rítmica e formal, a improvisação no *jazz* proporcionava ao músico liberdade para buscar uma sonoridade própria no instrumento, podendo ele ser facilmente reconhecido apenas auditivamente, seja por meio de um timbre específico ou por escolha de certos padrões melódicos e rítmicos durante os improvisos. [...] Portanto, isoladamente, alguns artistas começaram a gradualmente flexibilizar certos dogmas para que pudessem improvisar de forma mais espontânea, criando assim uma música que trouxesse consigo um maior caráter de imprevisibilidade” (ZENICOLA, 2007, p. 10 – 11).

A junção da flexibilização de um idioma que já estava incorporado na minha vivência com a imprevisibilidade que eu buscava foi a chave para o processo composicional que assim se coloca como improvisação livre. Através das melodias improvisadas foi possível atingir uma sucessão de acordes fora de qualquer convenção de teorias harmônicas, na qual esses acordes são conectados e fazem sentido através da melodia.

“Neste caso a improvisação é utilizada em função de um fim musical cerceado, como meio de atingir um resultado que será posteriormente lapidado pelo intelecto do compositor. Apesar desta natural proximidade entre composição e improvisação notamos que esta última sofreu um gradual afastamento do âmbito da performance ao longo dos séculos, sendo

substituída por um processo de crescente controle dos diversos parâmetros musicais” (ZENICOLA, 2007, p. 17 – 18).

De acordo com a referência utilizada para falar sobre improvisação livre e também de acordo com a experiência que tive na disciplina que também engloba esse assunto dentro do curso, a improvisação livre pode envolver vários idiomas, mas também pode ser não-idiomática ou acontecer a partir de um idioma, afim de expandir as possibilidades. Nesse caso, chamo a minha música de jazz a partir da interpretação, onde uso esse idioma. A parte da improvisação que gerou a composição não necessariamente seguiu alguma convenção musical. Somente depois ela passou a ter esse caráter, quando a manipulei para harmonizar e improvisar em cima dos acordes.

Para dar suporte às explicações sobre técnica vocal e eventuais colocações sobre fisiologia, será utilizado o trabalho de Mariz, 2013, no qual ela faz um estudo de caso sobre pedagogia vocal no âmbito do canto erudito e popular, reunindo entrevistas de professores e pesquisa sobre fisiologia vocal. Além disso, ela faz comparativos sobre vieses distintos dentro da mesma área, seja do canto popular ou do canto erudito, comparando as duas áreas e identificando concordâncias e discordâncias dos vários raciocínios apresentados para reflexão.

## 5 A VOZ NA MÚSICA INSTRUMENTAL

Além de buscar me colocar como compositora, também busquei me colocar como instrumentista nesse trabalho, visando me distanciar do viés de que a voz se resume a cantar canções com letra. Por mais que a voz se aproxime muito da linguagem por nascerem da produção do som vocal, há uma diferença muito clara entre o uso da voz na música instrumental e o uso da voz na canção. Neste trabalho, o termo canção será usado da seguinte forma: a canção estando calcada na capacidade de comunicação que a letra possui. Comunicação essa que não necessariamente acontece quando a voz é utilizada na música instrumental. Para Ulhôa:

“Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodia; existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção” (ULHÔA, 1999, p. 49).

Dessa forma, as melodias e vocalidades utilizadas na canção devem ser de caráter acessível para a técnica vocal e para garantir uma inteligibilidade do texto. Sobre a acessibilidade e forma da canção, Ulhôa reflete:

“A melodia da canção popular é geralmente composta a partir da repetição ou agrupamento de motivos melódicos curtos, espécie de fórmulas melódico-rítmicas que funcionam como blocos de significação, [...] prontos para serem incorporados, repetidos, combinados ou associados na feitura da canção”. (ULHÔA, 1999, p. 49)

A minha preocupação com a execução dessas músicas foi de usar a voz como sonoridade e não como portadora de um sentido semântico, portanto, busquei inclusive me distanciar dos padrões mais utilizados de *scat singing* como “du-e-du-e”, “de-a-da-ba”, “du-ba-du-ba-du-dwe” (STOLOFF, 1999, p. 28-30), entre outros padrões consolidados ao ponto de estabelecerem uma certa comunicação. Além desses padrões, busquei me distanciar de qualquer proximidade com a fala, sendo pela criação de um dialeto para cantar as melodias ou qualquer aproximação de algum sentido semântico idiomático. Dessa forma, “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo mundo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (MORAES, 2000) e por isso, esse trabalho não se encaixa no âmbito da canção.

Sobre a voz na música instrumental, Bastos e Piedade colocam:

“O termo “música instrumental” aponta para uma música tocada exclusivamente por instrumentos, ou seja, sem texto ou letra. Esta parece ser uma identidade básica da MI, porém há comentários a se fazer. Primeiramente, o fato desta música ser instrumental não exclui o uso do canto, mas apenas da letra. A voz não está fora da MI justamente porque ela é ali utilizada como um instrumento [...]” (BASTOS; PIEDADE, 2006).

Portanto, neste projeto a abordagem foi o uso da voz como instrumento, utilizando toda a minha extensão vocal, distorções vocais, saltos melódicos amplos e rápidos, manipulando-a de diversas maneiras para atingir os objetivos técnicos necessários e desejados em cada música. É diferente da canção onde, relacionando com as citações anteriores, por causa do texto, muitas vezes vai haver uma preocupação em manter uma tessitura ou um registro vocal estáticos, preocupação com prosódia, homogeneidade de timbres, para que o texto seja possível de executar sem afetar a sua inteligibilidade e para que seja igualmente acessível para o ouvinte.

## 6 CONSIDERAÇÕES E PLANEJAMENTOS

### 6.1 PERÍODO DE COMPOSIÇÃO

O Período de composição, transcrição e harmonização das músicas deu-se de 30 de janeiro a 29 de fevereiro de 2016. Todas as composições partiram da melodia. Elas foram compostas através de improvisação livre, gravadas e, posteriormente transcritas e harmonizadas, com exceção de *Jack*, a qual foi feita para voz e baixo. *Luna*, *Instrumental Haze* e *Drops Samba*, ao serem transcritas, tiveram partes selecionadas, não englobando a totalidade de improvisos presentes nas gravações primárias. A ideia foi identificar dentro das melodias improvisadas a sonoridade enquanto fraseado, harmonia, melodia e ritmo para formar a versão final das músicas. *Jack* também foi concebida através de improviso, mas de uma maneira distinta das últimas citadas. O ostinato do baixo foi baseado em uma melodia improvisada, transcrito por 18 compassos de 7/4 num software de edição de partituras. Após transcrito, gravei por cima do ostinato um improviso vocal, o qual foi todo transcrito e se tornou o tema da música. Além disso, existem momentos onde baixo e voz fazem a mesma melodia juntos, a qual também é de natureza improvisatória dentro do tempo e fórmula de compassos estabelecidos. As repetições passaram pelo mesmo processo. *Roof Tiles* foi uma melodia que teve alterações posteriores à transcrição que não necessariamente partiram de improviso livre. O critério foi utilizar outras frases que se encaixavam melhor na sonoridade que eu estava procurando para esta música.

Como o meu viés artístico se solidificou primeiramente na performance, a improvisação livre foi o artifício mais adequado para começar a compor. O ato de compor através da performance foi a maneira mais próxima que encontrei de migrar para esse campo sem deixar minhas referências e recursos usuais de lado. O viés da performance também influenciou o caráter direcionado à uma instrumentista específica, no caso, a própria compositora. Dessa forma, todas as melodias foram pensadas em regiões específicas, extensões específicas e possibilidades que poderiam ser exploradas dentro do meu repertório técnico. A liberdade que busquei na improvisação livre me proporcionou uma maior gama de possibilidades harmônicas para utilizar posteriormente, já que a ideia era justamente fugir do tonalismo funcional estrito. Portanto, a improvisação livre, mas igualmente não distante da minha vivência no *jazz*, se resume ao processo composicional das melodias. As escolhas posteriores já tinham uma diretriz: a própria melodia e os

improvisos que seriam feitos na fase de interpretação das composições já prontas estavam calcados principalmente na criação de motivos dentro das harmonias definidas.

## 6.2 PERÍODO DE ENSAIOS

Os ensaios aconteceram no período de 01 de março a 07 de abril de 2016, sendo duas vezes por semana com a banda e uma vez por semana somente com o piano. Inicialmente, o desafio foi desbravar os ritmos, convenções e *kicks* (pontuações rítmicas) que as melodias propunham nas músicas as quais a formação é voz, piano, baixo e bateria (*Instrumental Haze* e *Drops Samba*). Após resolvidas essas partes, a preocupação posterior foi de fazer os arranjos, os quais se deram de forma colaborativa e oral durante os ensaios e de acordo com as possibilidades presentes em cada intérprete. Após definidas as estruturas referentes à solos, *breaks*, levadas e timbres, o foco foi tocar as músicas para internalizá-las e amadurecê-las para que, no momento que essas questões estivessem resolvidas, conseguíssemos *groovar* dentro das propostas. Nesse contexto, defino *groovar* como estarmos conectados, tocando juntos em sintonia e soando como uma unidade dentro do ritmo que conduz as músicas.

Como as composições partiram da melodia, os arranjos seguiram dessa mesma forma, aproveitando vários motivos rítmicos da melodia para realizar convenções. Apesar de se observar uma melodia muito desenvolvida e um papel de acompanhamento da banda, sinto que existem interações muito expressivas dos músicos envolvidos, principalmente durante os solos e durante as convenções, onde são momentos onde todos dialogam dentro do mesmo motivo. Procurei proporcionar um ambiente onde todos se sentissem à vontade para contribuir interpretativamente, portanto, o quanto eles se colocaram nas performances se relaciona com a bagagem e vivência de cada um. É importante também apresentar o viés da composição e arranjo através do canto e não exclusivamente através de um instrumento harmônico, possibilitando entender que a voz pode ir muito além do que lhe é designado no senso comum.

*Luna* e *Roof Tiles* são duas baladas que escolhi fazer a formação com voz e piano. Existe uma partitura guia com melodia e harmonia, mas a interpretação do ritmo é livre. Portanto, o processo se deu inicialmente pela harmonia seguir a melodia, mas na medida que as músicas iam se internalizando e soando familiares, foi possível estabelecer uma

certa autonomia do piano em relação à voz, visto que não havia muita oscilação entre as interpretações.

No primeiro ensaio, os colegas perceberam que as partituras estavam escritas de uma maneira difícil de ler. A lógica que eu utilizei para a transcrição foi pelas figuras rítmicas e, por isso, em vários momentos, as figuras ultrapassavam as divisões dos tempos e faziam com que ficasse mais difícil de distinguir. Dessa forma, o primeiro ensaio serviu mais para vermos o que deveria ser corrigido do que para tocarmos efetivamente. Esse momento foi extremamente importante, porém difícil, pois ali eu me dei conta que as músicas eram mais difíceis do que eu imaginava e que eu teria que dedicar um tempo enorme para conseguir executá-las. Nesse primeiro ensaio, por mais que eu mesma tenha transcrito e tenha executado aquelas melodias anteriormente, eu não consegui executar nenhum ritmo corretamente. Parecia que eu nunca tinha lido partitura na vida, era como se os quatro semestres que tive de percepção musical nunca tivessem existido. Me senti completamente inútil e incapaz, imergindo numa insegurança que cegava. Cegava porque eu passei sim por quatro semestres de percepção musical durante o curso e eu, dentro do meu contexto, os aproveitei ao máximo. Mas aqueles ritmos pareciam algo sem pé nem cabeça, ilegíveis e inexecutáveis. Ao chegar em casa, já preparada para o tempo de estudo que eu deveria dedicar àquelas músicas, fui reescrever os ritmos, priorizando a clareza das divisões dos tempos nos compassos. Terminada a correção, imprimi as partituras para anotar cada tempo, afim de deixar o mais claro possível para a minha leitura. Comecei a estudar com o metrônomo e comecei a perceber que os ritmos não eram tão impossíveis.

Mesmo após confrontar a nova escrita e conseguir executar tudo sem maiores problemas, esse sentimento de incapacidade e insegurança me perturbou até o ensaio seguinte. Ao chegar no ensaio, ficou definido que utilizaríamos essa nova escrita, a qual aos olhos de todos, estava mais legível. Nesse ensaio, finalmente começamos a sentir como seria a sonoridade das músicas com o trio e foi nesse ensaio que passei a perceber as coisas com mais tranquilidade.

Muitos questionamentos foram surgindo ao longo dos ensaios e das gravações, mas o principal foi como eu estava encarando o processo como um todo, pensando principalmente no momento de incerteza do primeiro ensaio. A diferença entre os meus colegas de banda e eu era muito clara: a serenidade. Com certeza carregou um peso maior nas costas por este ser o meu trabalho de conclusão, mas percebo o quanto vivenciei os

questionamentos que balizam esse trabalho. O quanto, automaticamente, eu encontrei erros e obstáculos que, ao meu ver, me desqualificavam como cantora e, principalmente, como compositora, um papel que eu exerci pouquíssimas vezes na minha vida artística e talvez não estivesse me sentindo apta para tal. Passei a perceber que, por mais que eu nunca tivesse me sentido desconsiderada dentro do grupo que formamos para realizar esse projeto, faltava em mim o respeito próprio, muitas vezes, para conseguir carregar essas músicas. Muitas vezes, a desqualificação vem da própria pessoa, por uma série de motivos e um deles, com certeza, é a normalização de papéis movidos por definições genéricas. Duvidar se a mulher é capaz de fazer algo se tornou uma prática comum dentro do discurso social, seja ela literal ou, como na maioria das vezes, entremeada sutilmente nos discursos e nas certezas do que é normal e do que deve ser designado a cada gênero. Portanto, interpreto a automática dúvida e auto-desqualificação como essa prática, a qual também ficou internalizada em mim. As questões de gênero levantadas no referencial teórico operam nesses momentos de menos valia recorrentes na vivência que tive dentro desse processo.

### 6.3 PERÍODO DE GRAVAÇÕES

O período de gravações iniciou-se em 01 de abril, e o término deu-se no dia 12 de maio de 2016. Todas as músicas, com exceção de *Jack*, foram gravadas ao vivo com voz guia (também ao vivo), para posterior gravação separada da voz. A escolha pela gravação da voz e da banda em momentos diferentes deu-se pela condição de tempo de ensaios que, para a dificuldade técnica das músicas, não foi suficiente para que houvesse uma segurança e independência de emissão e interpretação das melodias. Por isso, houve uma preocupação com o cumprimento dos tempos, ritmos e convenções de forma correta para a gravação das intervenções da banda, sem a preocupação de afinação precisa e utilização de recursos interpretativos diferentes dos estritamente necessários para a emissão das melodias.

O caráter de relativa imprevisibilidade das melodias e harmonias representaram uma grande dificuldade para a interpretação das melodias escritas e para posterior improvisação em cima das harmonizações. Como essas músicas não têm formas, melodias, harmonias ou ritmos convencionais, poderíamos passar uma vida tocando-as e ainda assim teríamos visões e abordagens diferentes para cada interpretação. Vejo essas músicas como algo que eu preciso amadurecer junto, peças que eu devo tocar por anos

para realmente compreendê-las. A abordagem que eu utilizei nesse período foi o que me representava em cada momento de performance, mas sei que na medida que eu seguir estudando, outros caminhos e visões vão surgir para que eu me aproprie dessas músicas de outras maneiras.

## 7 JACK

### 7.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Essa música foi concebida para a interpretação pelos instrumentos voz e contrabaixo. Como citado anteriormente, a música foi composta através da improvisação livre. Inicialmente, foi feita uma gravação de um improviso, da qual se extraiu o *ostinato*. Este *ostinato* foi transcrito num software de edição de partituras dentro da fórmula de compasso que eu senti que ele se encaixava, de 7/4. Após essa transcrição e a deliberação da quantidade de compassos que o motivo seria repetido, foi realizada uma segunda improvisação livre em cima do *ostinato* definido. Subsequente a essa improvisação, veio a melodia comum aos dois instrumentos intérpretes dessa música, seguindo para a segunda repetição do *ostinato* e para a segunda melodia comum aos dois instrumentos. Após o processo de improvisação, as melodias foram transcritas para a estrutura formada na partitura. O resultado da transcrição encontra-se no anexo a seguir. Durante o processo de composição e ensaios, a música consistiu nos esquemas e elementos melódicos apresentados nos anexos no fim do texto.

### 7.2 GRAVAÇÃO

Esta faixa foi gravada de forma independente pelos dois intérpretes. Num primeiro momento, foi gravado o contrabaixo juntamente com a guia *midi* extraída do software no qual foi escrita a partitura. A escolha pela gravação com a guia *midi* foi para evitar oscilações rítmicas muito significativas. A escolha de recursos interpretativos ficou a cargo do contrabaixista dentro do espectro que cabiam intervenções pessoais. Nesse caso, o que pude perceber ao ouvir somente o baixo gravado, foram as escolhas de dinâmica, leves oscilações de tempo e ritmo as quais não chocaram com a guia e, principalmente, a decisão entre ligar ou não certas notas em certas frases.

Entre gravar baixo e gravar voz, houve uma mudança quanto à melodia que seria feita pela voz durante o *ostinato* do baixo. A melodia transcrita de um improviso livre

apresentada no item 4.1 foi desconsiderada para gravação. O motivo deu-se justamente pelo caráter de improvisação livre que a música possui durante os *ostinatos* e, justamente por reconhecer esse caráter na música, percebi que definir uma melodia para ser cantada todas as vezes que a música for interpretada significaria uma limitação. Portanto, o viés foi modificado para interpretação através de improvisação livre durante os *ostinatos*, continuando com a mesma estrutura e as melodias comuns da voz e baixo.

Tendo isso em mente, o teor da interpretação no dia da gravação (e nos ensaios que a antecederam) foi de experimentalismo vocal em vários sentidos, principalmente nos aspectos técnicos, tímbricos, de dinâmica e de altura. A utilização de diferentes embocaduras proporcionou uma gama de timbres diferentes, com cores diferentes de acordo com as regiões de ressonância. A extensão total utilizada na música foi de quatro oitavas e um semitom, sendo a nota mais grave um Fá natural 2 e a nota mais aguda um Fá sustenido 6. A utilização do registro de apito (é chamado dessa forma por englobar frequências bastante altas da voz humana que lembram o som de um apito) foi o recurso escolhido para causar uma expansão tímbrica, além de extensão, dentro da interpretação da música. Foi através dessa técnica que foi possível atingir o F#6. Outro recurso utilizado foi o *drive* o qual, da maneira como fiz, consiste num ruído produzido atrás do nariz que é emitido juntamente com a voz e dá um efeito “rouco”, um tipo de distorção vocal. Além disso existem momentos de emprego do vibrato como expressão tímbrica e não como sustentação de nota; momentos de largo uso de *glissando*; notas de altura não definida; voz de cabeça; voz mista; emprego do ar (soando junto à emissão) como elemento de cor vocal, tanto nos graves quanto nos agudos; combinação de *whistle* com *drive*; entre outros recursos. Sobre voz mista, Mariz, 2013, 56-57 coloca:

“O que os cantores costumam chamar de voz mista é um conjunto de estratégias de controle da intensidade vocal e da intensidade relativa dos harmônicos por meio de estratégias de ressonância (diferentes configurações articulatórias, que os auxilia a “mascarar” eventuais transições de mecanismo e rupturas na percepção de timbre dos ouvintes”.

## 8 LUNA

### 8.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Ao compor as músicas, considerei adequado fazer duas baladas, *Luna* e *Roof Tiles*. *Luna* foi feita após *Roof Tiles* e envolve de uma aura de nostalgia. A ideia das duas baladas

é de haver uma melancolia empregada na melodia, na harmonia e na interpretação. Com certeza a definição de uma melodia/harmonia melancólica é muito pessoal nesse caso e a interpretação pode ser melancólica de várias maneiras diferentes. Inclusive, essa associação melancólica também se dá pelas relações do fazer composicional com o cenário e condições do ato da composição. *Luna* foi composta num lugar completamente diferente do meu cotidiano atual, onde só me representa nas lembranças. Essa nostalgia se forma de várias maneiras, delineando um passado que já não se encaixa mais no que eu sou hoje e no que me representa, mas que não pode ser ignorado como processo.

*Luna* foi composta no âmbito da minha cidade natal, Cachoeira do Sul, na casa onde eu costumava passar a maior parte dos meus dias de infância. Revisitei e vivenciei muitas lembranças durante o curto período que estive por lá. Esse período deu-se durante o mês de composição. Algumas boas, outras dolorosas. E é isso que a grande extensão melódica representa: diferentes estados num mesmo contexto. A composição partiu da melodia, assim como todas as outras desse projeto, sendo essa improvisada livremente. Essa improvisação foi livre no aspecto tonal, porém com diretrizes de expectativas que eu tinha quanto a essa música. Antes de improvisar a melodia, eu já tinha a intenção de fazer, naquele momento, a música chamada *Luna*, a música que retrataria essa estética nostálgico-melancólica que eu estava buscando para essa obra. Com esses direcionamentos, a melodia foi condicionada dessa forma.

Após a gravação do improviso, foi o momento da transcrição. Desde já eu pretendia que a interpretação da melodia fosse em tempo livre, portanto a transcrição do improviso exigiu um desprendimento das concepções rítmicas colocadas. Vale ressaltar que a interpretação é livre em relação ao que se entende por tempo e ritmo na teoria e percepção tradicionais, mas com relação ao intérprete, cria-se um padrão entre as interpretações e ritmos que fazem mais sentido, portanto, a oscilação entre uma performance e outra é bem pequena.

Finalizando o processo de composição dessa música, veio o momento da harmonização. Não busquei suporte no tonalismo para harmonizar essa música, mas procurei seguir uma sonoridade que dialogue com essa sensação da nostalgia e da melancolia. Além disso, um dos objetivos era que ela soasse “bonita” dentro dos meus padrões de beleza. No meu contexto, o bonito significa dissonante, principalmente relações de 2M e 2m, sendo assim, a escolha dos acordes passou por esses filtros. A

sonoridade e a sucessão dos acordes foram deliberadas e experimentadas uma por uma, sendo de suma importância analisar o som no contexto das partes como um todo. Alguns acordes como Bbm7(b5) e Calt, estão num contexto onde a melodia está uma segunda menor acima da tônica do acorde. A escolha destes choques melódico-harmônicos deu-se pela minha vivência na improvisação através dos acordes extraídos das escalas utilizadas para improvisação. Nestes dois casos, existe a possibilidade de se utilizar a escala alterada (ou modo superlórico) para improvisar nos acordes destes tipos. E o padrão dessa escala é justamente st-t-st-t-t-t-t, sendo as tensões b5, #5, b9, #9.

## 8.2 GRAVAÇÃO

Essa faixa foi concebida para voz e piano, portanto a gravação foi feita com voz guia, para posterior gravação da voz final. Era estritamente necessária a presença da voz guia, pois o movimento rítmico-harmônico dessa música está calcado no movimento da melodia. Por se tratar de uma música a qual deve ser interpretada com tempo livre, foi importante haver a diretriz da voz no ato da gravação. Ao contrário do tema, no momento do improviso, os acordes foram divididos a tempo pelo pianista. E a decisão da duração de cada um também ficou a cargo do mesmo. A gravação foi pensada nesse formato afim de servir como uma trilha para que eu pudesse ensaiar e focar, posteriormente, nas escolhas interpretativas e no improviso a ser realizado pela voz.

Como a forma da música se divide em A, B, C e D e a estrutura é tema-improvisotema, as escolhas interpretativas se embasaram nessas divisões. A ideia foi dar uma sensação de início na parte A, uma sensação de continuidade na parte B, uma sensação de ápice na parte C e uma sensação de conclusão na parte D (as partes estão designadas pelas barras duplas). Melódica e harmonicamente a composição já passa essa ideia, mas a forma como essa melodia pode ser interpretada pode enfatizar ainda mais essas intenções. Na primeira exposição do tema decidi fazer a emissão mais *piano*, com bastante escape de ar na voz e as terminações das frases alternadas entre interrupção brusca de emissão e fechamento frásico com vibrato mais lento, dando uma sensação de falta de ar (aqui se coloca a melancolia expressa). Buscando a suavidade nessa primeira exposição do tema, na parte C, onde estão as frases mais agudas da música, decidi fazer uma mistura entre notas com um leve escape de ar e som limpo, com ressonância de máscara. Segundo Kayama, *apud* Mariz, 2013, p. 96, alguns termos que se assemelham

à voz na máscara e podem facilitar o entendimento são “foco, brilho, ponta, na frente, [...] projeção, boa ressonância”.

O efeito no fá sustenido (nota mais aguda da música) foi atingido através de relaxamento laríngeo, abertura da embocadura, utilização da vogal “a”, condução da emissão para a máscara combinada com a cabeça, e assentamento da nota através do suporte das maçãs do rosto além, é claro, de largo suporte diafragmático e intercostal.

Durante o improviso, alternei entre emissão mais potente e mais suave, fazendo uma transição entre as intenções das duas apresentações temáticas. A escolha de notas e frases foi baseada em escalas e notas de tensão dos acordes. Por exemplo, no primeiro acorde do *chorus*, pensei num Abmaj7 lídio para realizar a melodia, utilizando a #4 como tensão do acorde. Na sucessão dos acordes de A° e G° as melodias utilizadas foram baseadas na escala diminuta. Essa lógica segue durante o improviso inteiro, pensando em gatilhos frásicos ou em notas de tensão dos acordes para dar a sonoridade dissonante que procurei nessa música.

Na segunda apresentação do tema, a emissão foi muito mais enfática, havendo sim momentos de suavidade, mas com a articulação bem mais precisa do que na primeira volta do tema. A dinâmica oscilou entre *mf* e *ff*, dando margem à outras colocações de voz. As emissões variaram entre voz mista, voz de cabeça e *belting*, este último utilizado na parte C. A mudança brusca de timbre também foi um artifício utilizado, não só nessa apresentação do tema, mas durante toda a música. Outro fator marcante foi o escurecimento do timbre (ênfatar os harmônicos graves) nas notas mais graves, principalmente nos saltos melódicos, buscando uma sensação de distância maior entre as notas.

## 9 ROOF TILES

### 9.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Essa música foi feita no contexto de sons dos destroços do telhado de um estacionamento. As telhas que restaram emitiam sons conforme o vento ia incidindo sobre elas. Essa aura de pedaços, destroços foi o fio condutor para a improvisação que levou à concepção dessa melodia. Após o registro da improvisação, foram selecionadas algumas

partes para transcrição e, na medida que a montagem da música iria tomando forma, fui acrescentando frases que se encaixavam no contexto para dar continuidade às partes.

Então a melodia se forma dessa maneira. Representando pedaços que não necessariamente se fazem conexos entre si: coisas que se transformaram em outras; coisas que se distorcem; coisas que se destroem. Busquei representar esse contraste e essa imprevisibilidade através da melodia, com saltos melódicos, sucessões de acordes alterados após momentos de largo uso de acordes mais consonantes entre si, uma parte D que na verdade virou uma parte A bastante transformada, entre outros elementos.

A forma da música consiste em A – B – C – D, com *ritornello* para improviso e nova apresentação do tema. A harmonia foi escolhida pela sonoridade quanto à melodia e quanto à posição dentro do conjunto maior das sucessões harmônicas. O contexto harmônico se faz dentro da moldura de cada parte da música, carregando características de contraste em cada segmento do tema e formando uma unidade dentro destes núcleos. Dessa forma, a similaridade ou proximidade dos tipos/sons dos acordes, muitas vezes não vai ter uma explicação funcional, mas vai fazer sentido quando se junta com a melodia e, igualmente, produzirá sentido quando considerada a intenção composicional, na qual se buscava uma sonoridade que não necessariamente estaria comprometida com convenções do tonalismo.

## 9.2 GRAVAÇÃO PIANO

Nessa faixa, o pianista teve um momento de solo em cima dos acordes da música. Como o ritmo é livre e os acordes, durante o tema, seguem as mudanças da melodia, o solo foi um momento onde o pianista pode determinar o seu próprio ritmo. Sem divisões específicas para se preocupar, a lógica utilizada foi basicamente criar motivos com melodias que se encaixassem nos acordes e, em alguns momentos, tentar fazer aproximações cromáticas entre acordes que tinham relações muito distantes entre si, na visão do pianista.

Para gravar a voz nessa música, pensei numa emissão de mais aerada, com a intenção de trazer uma unidade aos contrastes melódico/harmônicos da música. Nos momentos onde a melodia fica mais aguda, como na sucessão de acordes F#m7(add11) – Cmaj7(9) – Gmaj7(9) – Cmaj7(9) – Bm7(6), utilizei duas abordagens diferentes: na

primeira apresentação do tema optei pela emissão mais aerada, timbre claro com maior realce de harmônicos agudos, na dinâmica *pp*, tudo para estar em consonância com a intenção aveludada e *pp* do início do tema. Na segunda apresentação do tema, foi um momento onde escolhi conduzir a melodia com voz de peito, com uma emissão mais horizontal, englobando mais harmônicos médios, dinâmica *f*, ressonância na máscara e com pouco ar soando juntamente com a voz, basicamente utilizando o *belting*, mencionado anteriormente. Basicamente os recursos técnicos utilizados nessa música se assemelham aos utilizados em *Luna*, buscando fazer a primeira apresentação do tema de uma maneira mais branda, com dinâmica *p*, enquanto que a volta do tema busquei fazer de uma forma mais enfática, indo do *mf* ao *ff*.

## 10 DROPS SAMBA

### 10.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

A referência para a concepção dessa música foi o som produzido pelo choque de gotas de chuva na janela do meu quarto, em Porto Alegre. Os sons eram bastante nítidos e em alguns momentos formavam breves padrões ou células rítmicas reminiscentes do samba, mas não o samba tradicional. Em alguns momentos, os agrupamentos rítmicos fechavam na contagem de 5/4. Dessa forma, essa fórmula de compasso balizou o improviso. Surgiram muitas ideias, a gravação tem a duração de cerca de 10 minutos, portanto, fui extraindo partes importantes que faziam sentido afim de formar um tema para a música. Acredito que o pouco que a música se tornou, em relação à quantidade de ideias contidas na gravação, representa o todo do improviso, sem deixar nenhum motivo específico ou nenhuma sonoridade específica de lado. É literalmente um resumo do processo, mas que não necessita de mais informações para saber, na íntegra, do que efetivamente se trata a música.

### 10.2 GRAVAÇÃO

*Drops Samba* foi gravada sem o clique, pois o pulso começava a flutuar ao longo da música e não tínhamos tempo suficiente para nos adaptarmos ao metrônomo. Quando ensaiávamos sem o metrônomo, conseguíamos atingir uma unidade mais consolidada como banda, abrindo espaço para conseguir interpretar melhor, não deixando a execução tão calcada na precisão rítmica. Notamos que, pela dificuldade de acompanhar o

metrônomo, acabávamos perdendo o caráter expressivo quando tentávamos ensaiar seguindo o clique. A decisão priorizou a expressão e maior margem interpretativa dentro das indicações da música, portanto, abolimos o clique para gravar essa música.

O resultado foi a necessidade de duas sessões e várias tentativas para conseguir gravar uma versão satisfatória para todos. A dificuldade da ausência do clique se manifestou nos momentos onde pequenos erros colocavam todo o *take* à prova, pois editar sem o clique seria uma tarefa quase impossível. A solução foi tocar, incessantemente nas duas sessões, até que uma das versões ficou perfeita dentro do que precisávamos que fosse: todos os tempos certos; teclado, baixo e bateria juntos nas convenções; e divisão dos acordes correspondente com o que havia sido determinado para o momento do solo.

Para o momento do solo da voz, ficou determinado que os acordes não seguiriam nas mesmas colocações que os momentos de tema, pois a melodia era a referência para tais ritmos. Dessa forma, os acordes foram divididos entre tempo 1 e 4, exceto os acordes que duravam a totalidade do compasso. Essa divisão pode ser observada em anexo.

A velocidade e o caráter sem tom da melodia combinaram em uma complexidade alta para a interpretação dessa música. Acredito que a maior dificuldade foi conseguir me manter na afinação tendo que mudar de registro tão rapidamente. Segundo Mariz, 2013, p. 52, registro “pode dizer respeito a uma determinada região da extensão vocal (como quando se fala em registro agudo, médio ou grave), a ressonância (peito e cabeça), a um processo fonatório, a um certo timbre ou ainda a uma região da voz que é delimitada por quebras abruptas na qualidade vocal”. Neste caso, falo em registro no sentido de determinada região da extensão vocal. Falo em dificuldade pois, para se manipular as mudanças de registro tão rapidamente, é necessário um intenso trabalho muscular, como aponta Mariz:

“Outro recurso fisiológico para o controle da frequência é o de alongamento e encurtamento das pregas vocais, por meio da ação dos músculos intrínsecos da laringe, isto é, dos músculos que cuidam especificamente dos movimentos desempenhados pelas pregas vocais. De modo bem simplificado, pode-se dizer que, dentre os diversos pares de músculos encarregados desses movimentos, existem dois que comandam de maneira marcante o controle da frequência de fonação”. (MARIZ, 2013, p. 53)

Não há dúvidas que essa música exige um grande domínio técnico do instrumento para executá-la. Outra dificuldade foi conseguir manter a expressividade tendo que

pensar, conscientemente, em tantos aparatos técnicos para manipular a voz e o ritmo. Em vários momentos, precisei atentar para que minha voz não fosse apenas um instrumento sendo manipulado a partir de variados recursos técnicos ao mesmo tempo.

Para o solo da voz, tentei contrastar com o caráter veloz da melodia do tema e procurei dialogar com a seção rítmica. Além disso, a questão da expressão foi predominante nesse momento, onde procurei me desprender do caráter altamente técnico, explorando um timbre mais aerado e uma emissão mais contida em alguns momentos. Dessa forma, busquei dialogar com a banda principalmente nos aspectos rítmicos da melodia. Também, em alguns momentos, fiz o uso de notas evitadas. Segundo Barasnevicius:

“São consideradas notas evitadas aquelas que geram choques de 9m com a tétrede principal gerada por determinado modo. Tal intervalo, na maior parte das vezes é bastante problemático, tendo uma sonoridade interessante apenas em acordes dominantes e somente quando este intervalo é formado com a fundamental do acorde. Em outras situações, tal intervalo deve ser evitado ou substituído. Tal critério serve tanto para a construção das linhas de condução como para formação de acordes ou para improvisação. Outro ponto a ser ressaltado é que muitas vezes vamos encontrar nas músicas do nosso repertório acordes que não fazem parte do campo harmônico principal, como, por exemplo, dominantes secundários, dominantes substitutos, acordes de empréstimo moral, entre outros. Nestes casos, muitas vezes escolhemos as escalas que serão utilizadas tendo como critério utilizar o mínimo possível de notas evitadas” (BARASNEVÍCIUS, 2009, p. 15).

Como foi anteriormente explicitado, a improvisação que eu busquei realizar na performance das músicas, com melodias consistindo em notas dos acordes procura seguir o raciocínio das escalas que se encaixam nos acordes. Porém, em alguns momentos, senti a necessidade de colocar notas que não constam nas escalas de referência para certos acordes, como por exemplo, uma 9m num acorde maj7. Além dessa ser uma nota evitada, é uma nota que realmente está fora das possibilidades escalares para esse tipo de acorde. Porém como, para mim, soou bem não vi nenhum problema em utilizá-la. No seu livro “Uma Introdução à Improvisação no *Jazz*”, após falar sobre vários conceitos e regras sobre improvisação no âmbito do *jazz*, Marc Sabatella dedica um capítulo para falar sobre a necessidade de não levar as regras tão “ao pé da letra” e buscar a própria sonoridade através da experimentação:

“Charles Ives foi um compositor que escreveu uma música que era considerada de vanguarda em sua época. Dizem que o pai o ensinava que

"você precisa aprender as regras primeiro, para que você saiba como quebrá-las". Isso é especialmente verdade em música como o *jazz*, em que se espera que você seja constantemente criativo. Seguir as regras o tempo todo resultaria numa música previsível e maçante. Não prestar nenhuma atenção às regras pode facilmente resultar em música que seja no final maçante em sua aleatoriedade. Há muitas regras e convenções que foram apresentadas aqui. Entretanto, não há penalidades criminais por se desrespeitar nenhuma delas. Você deve experimentar tanto quanto possível para descobrir novas maneiras de fazer as coisas. As regras de harmonia apresentadas aqui formam uma diretriz, mas não algo rígido. Eu já sugeri que a maneira como você utiliza essas regras vai moldar como você soa. Como você foge das regras vai do mesmo modo definir o seu próprio estilo. Fazer experiências com as regras de harmonia, contudo, é somente o começo da individualidade. Procure outras maneiras, menos convencionais, de se expressar. Tente tocar as teclas do piano com o pulso. Tente soprar seu saxofone com toda a força. Tente remover o pino da primeira válvula de seu trompete. Há um número infinito de possibilidades do que você pode fazer com seu instrumento". (SABATELLA, p. 54, 2005)

O fato de eu não ter buscado seguir uma harmonia funcional estrita ou o grande chavão do 2-5-1 presente no *jazz*, não anula todo o estudo que tive até então sobre essas e várias convenções de harmonia e improvisação. Inclusive, várias dessas convenções são utilizadas e me guiam de várias formas nas improvisações que realizei em *Drops Samba* e *Luna*, porém eu busco muito mais uma criação motívica do que me ater estritamente às escalas específicas e frases padronizadas. Vale lembrar que durante os improvisos, me preocupei muito mais em atingir notas alvo e construir melodias em volta delas.,

## 11 INSTRUMENTAL HAZE

### 11.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Essa música foi composta em meio a destroços, galhos de árvores, fios elétricos soltos pela rua, postes caídos pelo chão, os quais representavam obstáculos para a passagem. Este improviso coexistiu com todos esses obstáculos resultantes de um temporal do dia anterior e também com os ruídos e sons que eram emitidos pelo caminho. Haze, em inglês, significa neblina, o que pode representar a minha passagem por essa rua naquele dia.

Desde o período de composição dessa música, a parte D foi pensada a interpretação dos instrumentos voz e baixo e o ostinato do final tinha a intenção de servir

como base para um solo de bateria. Foi dessa forma que gravamos, porém, na mixagem eu decidi remover a voz daquela parte, deixando a interação para o baixo e a bateria.

## 11.2 GRAVAÇÃO

A gravação dessa música foi feita com metrônomo e conseguimos grava-la sem maiores problemas em uma sessão. Durante os ensaios, das duas músicas que precisávamos ensaiar, acabamos focando muito mais nessa e não existe um motivo concreto para explicar esse fato. Algumas hipóteses podem ser levantadas para auxiliar na compreensão da dinâmica que se deu em relação à essa música. A primeira é que, pela música estar em uma fórmula de compasso de maior familiaridade com a vivência de todos nós, acabamos sempre executando ela primeiro; Também o fato de ela ser mais longa que *Drops Samba* pode nos ter causado a impressão de que ela precisava de mais atenção; As convenções, onde todos nós estávamos envolvidos demandavam uma atenção direcionada, onde precisamos repetir alguns compassos várias vezes para conseguir entender e sincronizar todos naquele contexto; *Drops Samba* nos deu a impressão que seria algo que resolveríamos com facilidade pela curta duração do tema.

É claro que, se pudéssemos passar por tudo isso novamente, tentaríamos igualar os tempos de ensaio para as duas músicas, pois elas trazem diferentes tipos de complexidade, que no resultado final acabam se igualando. Porém, como não foi o caso, senti que essa música ficou muito mais consolidada e fluiu muito mais na hora da gravação. A facilidade de acompanhar o click e a comodidade de ter a possibilidade de editar partes sem maiores dificuldades foram fatores que podem ter servido para apaziguar os ânimos na hora de buscar uma gravação efetiva e objetiva.

Como já dito anteriormente, gravamos essa música ao vivo, porém, apenas a voz não valeria nesse primeiro momento, pois ela estava fazendo o papel de guia. Nessa música tem um momento onde o piano sola, para o qual o pianista selecionou um fragmento harmônico da música, visto que a quantidade de acordes diferentes é muito grande. Também foi importante designar um momento específico para o solo para adicionar um elemento diferente para a prática do solo, fugindo da necessidade de tocar em cima da base do tema. O trecho escolhido foi o que engloba os acordes Fm7(11) - Ebm7(11) – Bm7(11) – C#m7(11) – Em7(11). São acordes do mesmo tipo e em nenhum momento dão qualquer sensação de progressão a algum lugar ou resolução em algum

momento. O que constrói essa noção é a divisão dos tempos, sendo Fm7(11), Ebm7(11), Bm7(11), C#m7(11) com duração de dois tempos e Em7(11) com duração de um compasso inteiro. Dessa forma, mesmo que não haja uma relação tonal entre essa junção de acordes, o Em7(11) durando dois tempos a mais que todos os acordes anteriores dá a sensação de repouso, podendo ser uma representação de tônica nesse contexto. Aqui se personifica um dos motivos pelos quais não me senti obrigada a seguir o tonalismo funcional estrito, pois muitas vezes essa convenção não é o suficiente para suprir a necessidade de certas sonoridades que o meu ouvido pede. Seria um trabalho árduo de análise para explicar o porquê, segundo a harmonia funcional, o Em7(11) representa uma tônica ou um repouso. Sigo em paz com a hipótese da duração dos acordes que levantei anteriormente e sabendo que nem tudo precisa de explicações tão detalhadas.

Essa foi a primeira música que eu senti segurança para gravar, foi a primeira que eu decorei, foi a que eu mais estudei. Não creio que seja a mais difícil do repertório, acredito que *Luna e Drops Samba* são igualmente as mais difíceis do disco, porém, *Instrumental Haze* ganhou um foco a mais. Acredito que desde o momento da composição ela já foi idealizada de uma maneira diferente das outras músicas, portanto, ela se tornou a minha preferida. Para gravar a voz, procurei utilizar um timbre médio-grave, com poucos momentos de voz de cabeça. Como o andamento não é tão rápido, o ritmo não se tornou uma dificuldade para a emissão vocal, dentro do qual encontrei margens para experimentar com esses timbres e tive tempo em cada figura rítmica para desenvolver a colocação. Acredito que essa foi a música que eu mais utilizei *belting*, pois a maioria da música se encontra um registro médio-agudo, ideal para utilizar esse tipo de colocação vocal. Segundo LoVetri *apud* Mariz, 2013, p. 127, o *belting* “consiste em levar a voz de peito até a região aguda, mantendo a intensidade, sem machucar a garganta ou estreitá-la”.

A intensidade da banda também foi um fator importante para que eu me permitisse colocar uma potência vocal maior, com esse timbre mais encorpado. O recurso técnico mais necessário para garantir esse timbre foi a combinação de um controle intensivo do apoio e o máximo relaxamento possível da laringe. Segundo Maresca, *apud* Mariz, 2013, p. 94, termos que podem facilitar o entendimento para “apoio” são: “segurar, sustentar, aumentar a força na pelve, aumentar a pressão, [...] manter a postura dos músculos abdominais”. O apoio se encontra no contexto da relação entre canto e respiração.

## 12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esse trabalho engloba muito mais do que apenas o curto período desse projeto, também encarei esse memorial como uma retrospectiva, onde pude perceber claramente o uso de aprendizados adquiridos durante toda essa vivência dentro do curso.

O curso agregou aprendizados de várias maneiras na minha vida profissional e acadêmica e, apesar do caráter bastante teórico de várias disciplinas, pude transpor inúmeros conhecimentos para o meu instrumento. Estudar e falar sobre performance na iniciação científica afetou diretamente na forma como eu manipulo minha técnica vocal e a maneira como escolho interpretar cada música. Nada vem do nada e assim pude abrir os olhos para vários âmbitos da vida artística que antes apenas passavam como inexplicáveis. Dessa forma, o curso também se tornou um ambiente de constante questionamento e desconstrução das certezas e normalidades que balizavam o meu pensamento antes de entrar em contato com tantos vieses diferentes. O “dom”, a “autenticidade”, a “organicidade”, o “gênio”, o “natural”, a “dupla personalidade dividida entre o artista no palco e o artista fora do palco”, entre tantos outros chavões do senso comum. Hoje eu tenho uma nova definição do que seria um bom artista: aquele que tem plena consciência de suas técnicas, recursos e emoções, mas planeja suas performances (a performance aqui pode ser transposta para composição também) pensando além disso. Dessa forma, aprendi que a performance pode ser planejada e pensada sem perder o caráter expressivo; inclusive o caráter expressivo pode ser dosado e manipulado, pensando em cada detalhe de como ele vai se relacionar com o instrumento e vice-versa.

Para poder executar esse projeto, do início ao fim, precisei quebrar várias barreiras pessoais, que não necessariamente foram totalmente superadas, pois o processo vai caminhando juntamente com a vida. A exposição que está vinculada com a composição foi uma das coisas que mais me fez questionar o porquê de eu ter escolhido essa modalidade de TCC. Essa sensação de exposição também contribuiu para as auto-sabotagens relatadas durante o processo. Mas tudo isso serviu, além de eu finalmente conseguir me colocar à frente de um trabalho como autora, para reavaliar muitas definições, certezas e visões que ainda não vinham sendo questionadas. Os referenciais teóricos foram igualmente importantes para que eu pudesse me desvencilhar de tantos estereótipos nos quais eu era/fui/sou/serei colocada, e também os que eu mesma me inseri, muitas vezes sem uma percepção consciente.

Essas músicas são resultado de muitas reflexões e aprendizados adquiridos durante o período neste curso. Não senti a necessidade de fazer letras que deixem claro o viés que está por trás dessas músicas, até porque busquei dar outro sentido à voz que não fosse apenas no contexto de formadora de um sentido semântico. Grandes reflexões cercaram a arte, motivaram a vontade de compor, encorajaram a entrar em novos territórios e até mesmo a desterritorializar alguns deles e a música se coloca como resultado de todas essas possibilidades que pude explorar ao refletir sobre estes vários aspectos. Esse trabalho foi o impulso para, a partir de agora com essa etapa de formação concluída, dar início a novas etapas. É o início do caminho para cada vez mais conseguir explorar minhas ideias e minhas vontades artísticas e, dentro desse processo, seguir acumulando conhecimento com todas as experiências que forem surgindo. O meu lado performer, agora compreende muito mais o que significa ser compositora e, a partir disso, também pode se colocar de outras formas, a partir de novos olhares.

13 PARTITURAS

# Jack

Jamile Staevie

Voz = Improviso

Baixo  Musical notation for Baixo, measure 1. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

3  Musical notation for Baixo, measure 3. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

5  Musical notation for Baixo, measure 5. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

7  Musical notation for Baixo, measure 7. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

9  Musical notation for Baixo, measure 9. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

11  Musical notation for Baixo, measure 11. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

13  Musical notation for Baixo, measure 13. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

15  Musical notation for Baixo, measure 15. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.

17  Musical notation for Baixo, measure 17. Bass clef, 7/4 time signature, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes and rests.



39

B. 

Bx+Vz

41

B. 

43

B. 

45

B. 

47

B. 

49

B. 

51

B. 

53

B. 

55

B. 

# Luna

Jamile Staevie

Balada - Tempo livre

**A**

A $\flat$ maj7(9) B $\flat$ m7( $\flat$ 5) Fm7(9) C $\sharp$ maj7

5 B $\flat$ 7alt F $\sharp$ maj7( $\sharp$ 5) Dm7(9)

9 Em7(9) F $\sharp$ m7( $\flat$ 9)(11) A $^{\circ}$  G $^{\circ}$

13 Em7(11) D $\sharp$ m7(11) Bm7(11) C $\sharp$ m7(11)

**B**

17 E $\flat$ m7(11) Emaj7( $\sharp$ 5) Fmaj7( $\sharp$ 11) G7alt

21 C $\sharp$ 7( $\flat$ 5) D7( $\flat$ 5) Emaj7(9) Cmaj7(9)( $\sharp$ 11) Bm7(9)

**C**

25 C $\sharp$ m7(6)(11) B7( $\flat$ 5) B $\flat$ 7alt C7alt

29 Em7(9) A $\sharp$ 7( $\flat$ 5) C $\sharp$ m7(11) Cmaj7(9) D $\flat$ m7(9)

33 F $\sharp$ m7(11) G7alt Cm7( $\flat$ 5)

36 F#maj7(#11) **D** Bbm7 Cm7 C#maj7(#11) E°

40 Bb7alt Dm7(6)(9)(11) Eb7alt Bm7M Fim

44 Abmaj7 Bbm7(b5) Fm7(9) C#maj7

48 Bb7alt F#maj7(#5) Dm7(9) Em7(9) F#m7(b9)(11)

52 A° G° Em7(11) D#m7(11) Bm7(11) C#m7(11)

56 Ebm7(11) Ebmaj7(#5) Fmaj7(#11) G7alt

60 C#7(b5) D7(b5) Emaj7(9) Cmaj7(9)(#11) Bm7(9)

64 C#m7(6)(11) B7(b5) Bb7alt C7alt Em7(9)

68 A#7(b5) C#m7(11) Cmaj7(9) Dbm7(9) F#m7(11) G7alt

72 Cm7(b5) F#maj7(#11) Bbm7 Cm7 C#maj7(#11)

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a measure number and a series of chord names. The chords are: Staff 1: F#maj7(#11), D (boxed), Bbm7, Cm7, C#maj7(#11), E°. Staff 2: Bb7alt, Dm7(6)(9)(11), Eb7alt, Bm7M. Staff 3: Abmaj7, Bbm7(b5), Fm7(9), C#maj7. Staff 4: Bb7alt, F#maj7(#5), Dm7(9), Em7(9), F#m7(b9)(11). Staff 5: A°, G°, Em7(11), D#m7(11), Bm7(11), C#m7(11). Staff 6: Ebm7(11), Ebmaj7(#5), Fmaj7(#11), G7alt. Staff 7: C#7(b5), D7(b5), Emaj7(9), Cmaj7(9)(#11), Bm7(9). Staff 8: C#m7(6)(11), B7(b5), Bb7alt, C7alt, Em7(9). Staff 9: A#7(b5), C#m7(11), Cmaj7(9), Dbm7(9), F#m7(11), G7alt. Staff 10: Cm7(b5), F#maj7(#11), Bbm7, Cm7, C#maj7(#11). The notation includes treble clefs, stems, and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests). Some notes are marked with '7' for natural harmonics. A 'Fim' (finger-in) instruction is present at the end of the second staff. A 'D' chord is highlighted with a box in the first staff.

76 E° B♭7alt Dm7(6)(9)(11) E♭7alt Bm7M Da capo ao fim



The image shows a musical staff with a treble clef and five measures. Above each measure is a chord symbol: E° (measure 1), B♭7alt (measure 2), Dm7(6)(9)(11) (measure 3), E♭7alt (measure 4), and Bm7M (measure 5). The staff contains five small black rectangular marks, one in each measure, positioned on the second line of the staff. The text 'Da capo ao fim' is written above the fifth measure.

# Roof Tiles

Balada - Tempo livre

Jamile Staevie

Fm7(9) Ebmaj7(9) Dm7(11) C#m7(11)  
 5 Eb7(b5/9) F#7M(#5) D7(b5/9) A7M(9)  
 9 F#m7(11) C#7M(9) G7M(9) C7M(9)  
 13 Bm7(6) Bb7(#5) Am7(6) B7M F#7(#5#9)  
 17 Emaj7(9) G7alt F7alt A7alt Ab7alt F7alt  
 21 E7alt Dm7(11) Fm7(11) Gm7(11) F7M(#11) G7alt Ab7alt C7M(9)  
 25 Fm7(9) Ebmaj7(9) Dm7(11) C#m7(11)  
 29 Eb7M F7M E7M Db7M F#7M Bb7(#5) A7(#5) C7M

# Drops Samba

Jamile Staevie

Introdução

Voz

3

Vo.

5 D7alt

Vo.

7 Eb7alt

Vo.

9 D7alt

Vo.

11

Vo.

13 Tema E7alt Bmaj7(#11)

Vo.

15 Dmaj7 Fmaj7 Emaj7

Vo.

17 Gmaj7(#11) Abmaj7(#11) Gmaj7(#5)

Vo.

19  $Bb^\circ$   $Gsus\flat 9$   $Esus\flat 9$   $G7alt$

21  $F7alt$   $Cm7(11)$   $C\sharp m7(\flat 5)$

23  $C^\circ$   $D\flat m7(11)$   $Dmaj7(\sharp 11)$  **Fim**

**Solo**  
26  $E7alt$   $Bmaj7(\sharp 11)$   $Dmaj7$

28  $Fmaj7$   $Emaj7$   $Gmaj7(\sharp 11)$

30  $A\flat maj7(\sharp 11)$   $Gmaj7(\sharp 5)$   $Bb^\circ$   $Gsus\flat 9$

32  $E\flat sus\flat 9$   $G7alt$   $F7alt$

34  $Cm7(11)$   $C\sharp m7(\flat 5)$   $C^\circ$

36  $D\flat m7(11)$   $Dmaj7(\sharp 11)$  **Do tema ao fim**

# Instrumental Haze

Jamile Staevie

**A**

Chord progression and measure markers:

- Measure 1:  $F\sharp m7$
- Measure 3:  $D\flat maj7$
- Measure 5:  $E\flat 7alt$
- Measure 11:  $D\flat maj7(\sharp 11)$
- Measure 13:  $C7alt$
- Measure 15:  $A\flat m7M$  and  $A m7$
- Measure 17:  $F m7(11)$  and  $E\flat m7(11)$

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and rests. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

19 Bm7(11) C#m7(11) Em7(11)

21 **B** F#7(9) Ab7(9)

23 F#7(9) A7(9) F#7(9) F7(9) E7(9)

25 Ebmaj7(9) F#7(9) Ab7(9)

27 F#7(9) Dbm7(9)(11) F#7(9) Fmaj7(#5)

29 **C** Gmaj7 Ebm7(11) Em7(11) Fm7(11)

31 Ebmaj7(#11)

33 Ebmaj7(9) Cm7(9)(11) Cmaj7(11)

35 Bm7(9) Ab7alt

37 Db7alt E7alt Am7

Detailed description: This is a musical score for guitar, likely in a key with one flat (B-flat major or D minor). It consists of ten staves of music, each starting with a measure number and a chord. The chords are: 19 Bm7(11), C#m7(11), Em7(11); 21 F#7(9), Ab7(9); 23 F#7(9), A7(9), F#7(9), F7(9), E7(9); 25 Ebmaj7(9), F#7(9), Ab7(9); 27 F#7(9), Dbm7(9)(11), F#7(9), Fmaj7(#5); 29 Gmaj7, Ebm7(11), Em7(11), Fm7(11); 31 Ebmaj7(#11); 33 Ebmaj7(9), Cm7(9)(11), Cmaj7(11); 35 Bm7(9), Ab7alt; 37 Db7alt, E7alt, Am7. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Some measures contain rests. A double bar line is present between measures 20 and 21, and between 28 and 29. Section markers 'B' and 'C' are enclosed in boxes above measures 21 and 29 respectively.

39

41 F7alt A7(9)

43 Ab7(9) A7(9) Ab7(9) F#7(9)

45 E7(9)

47 F7(9) E7(9) F7(9)

49 E7(9) F7(9)

51 E7(9)

Solo

53 Fm7(11) Ebm7(11) Bm7(11) C#m7(11)

55 Em7(11) Da capo à parte D

**D** Baixo

57

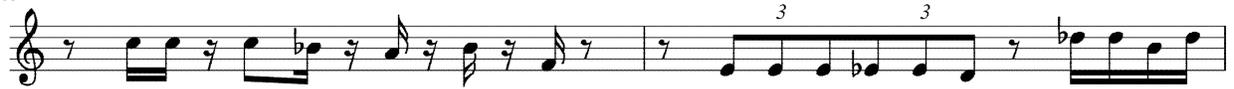
59



61



63



65



67



69 Ostinato



## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Ariel. *Where are the Girls? A look at the factors that limit female participation in instrumental jazz*. University of Southern California, 2011.
- BARASNEVÍCIUS, Ivan. *Jazz: Harmonia e Improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- BASTOS, M. B.; PIEDADE, A. T. C. *O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro*. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006
- CANO, Rubén López; OPAZO, Úrsula San Critóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, 2014.
- CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1998.
- DAHL, L. (2004). *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazz Women*. Pompton Plains, NJ: Limelight Editions, 2004
- FREDRICKSON, Scott. *Techniques and concepts do enhance the learning of beginning vocal improvisation*. In *The New Scat Singing Method*. Scott Music Publications, 2009.
- GREEN, Lucy. *Música, gênero y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- MADURA, P.D. *Relationships Among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Musical Experience, Creativity, and Gender*. *Journal of Research in Music Education*, 44(3\ 252-267, 1996.
- MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: A terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2013.
- MORAES, J. G. V. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Rev. Bras. Hist.* vol. 20 n. 39, São Paulo, 2000.
- NORTH, A. C., COLLEY, A. M., & HARGREAVES, D. J. (2003). *Adolescents' Perceptions of the Music of Male and Female Composers*. *Psychology of Music*, 31(2), 139-154.
- PROMFET, Bonnie. *Vocalizing Vocalises*. In *Journal of Singing*, vol. 69, n. 1, p. 61-66. Setembro, 2012.
- RABELO, André Matos. *Os vocalises na preparação da técnica vocal: Um estudo dos principais exercícios utilizados no curso Técnico em Canto do Conservatório Estadual*

*de Música Lorenzo Fernández*. Monografia (Licenciatura em Artes – Habilitação em Música) – Universidade Estadual de Montes Claros. Minas Gerais, 2009.

SABATELLA, Marc. *Uma Introdução à Improvisação no Jazz*. Tradução: Cláudio Brandt. Outside Shore Music, 2005.

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. NY: Gerard & Sarzin Publishing, 1999

ULHÔA, M.T. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. Brasiliana. Rio de Janeiro, 2 p. 48-56, maio 1999.

WEHR-FLOWERS, E. *Differences Between Male and Female Students Confidence, Anxiety, and Attitudes Towards Learning Jazz improvisation*. Journal of Research in Music Education, 54(4), 337-349, 2006.

ZENICOLA, Felipe. *Improvisação Livre: Aspectos Estruturais e Pedagógicos*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2007.