



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

A performance de Rosa Passos na canção popular brasileira

Maria Gabriella Cavalcanti Villar

João Pessoa
Julho/2019



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A performance de Rosa Passos na canção popular brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito para titulação do Mestrado em Música, área de Etnomusicologia.

Maria Gabriella Cavalcanti Villar

Orientadora: Dra. Adriana Fernandes

Banca: Dra. Eurides Souza Santos

Dr. Fábio Henrique Ribeiro

Dr. Eduardo de Lima Visconti

João Pessoa
Julho/2019

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V719p Villar, Maria Gabriella Cavalcanti.

A performance de Rosa Passos na canção popular
brasileira / Maria Gabriella Cavalcanti Villar. - João
Pessoa, 2019.

145 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Rosa Passos; performance musical; canto popular. I.
Título

UFPB/BC

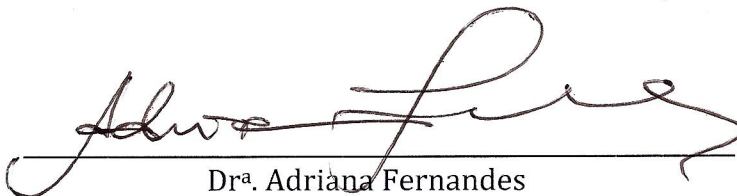


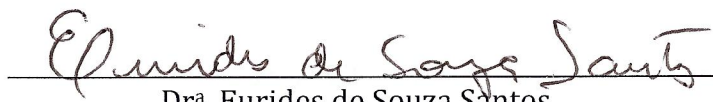
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **"A performance de Rosa Passos na canção popular brasileira.**

Mestrando(a): **Maria Gabriella Cavalcanti Villar**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Dra. Adriana Fernandes
Orientadora/UFPB


Dra. Eurides de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB


Dr. Fabio Henrique Ribeiro
Membro Interno do Programa/UFPB


Dr. Eduardo de Lima Visconti
Membro Externo ao Programa/UFPE

João Pessoa, 31 de Julho de 2019

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer à Deus, a luz divina e o amor incondicional que me ilumina e fortalece.

Aos meus pais, Gerlane e Jean e ao meu irmão, Lucas, pela força, pelo amor e dedicação sempre.

À minha avó, Walkíria, pelo grande exemplo que foi, pelo incentivo, pelo apoio, pela força e pelo amor.

À toda a minha família, em especial às minhas tias Girlene e Cacilda por todo apoio, incentivo, pelo amor e carinho sempre.

Aos meus professores de música. Aos meus alunos queridos.

À Capes pelo fomento à pesquisa. Foi de fundamental importância seu apoio em todo o processo.

À Italan Carneiro por ter me sugerido escutar Rosa Passos. Aos amigos que acompanharam de perto o processo da pesquisa e deram suas contribuições: Juliana Bastos, Yuri da Costa, Felipe Hauers, George Pessoa, Vanessa Moreno, Wagner Santana, Leonardo Silva, Cleanto Neto, Daniella Rezende, Uirá Garcia, Lucas Andrade. Aos velhos amigos e as novas amizades que fiz na pós graduação e na vida.

À minha querida e estimada orientadora, Adriana Fernandes. Um grande exemplo de profissional e pessoa. Me acrescentou muito à vida acadêmica e fora dela.

Aos membros da banca professores, Eurides Santos, Fábio Henrique e Eduardo Visconti.

À Carol Andrade, cantora, professora de canto popular e compositora que me apresentou à Rosa Passos. Gratidão, Carol!

Aos músicos, Lula Galvão, Paulo Paulelli, Fábio Torres, Celso de Almeida, Jorge Helder, Hélio Alves, Rodrigo Ursaia, Marcus Teixeira, Ivan Sacerdote, José Reinoso, Felipe Silveira e ao produtor, Marco de Almeida pelas entrevistas e disponibilidade em todo processo de pesquisa. Ao estúdio Gargolândia/SP, nas pessoas de Rafael Alterio, Rita de Cássia e Fernanda Rachid, pelo grande apoio em minha estadia no período da minha pesquisa de campo referente à gravação do CD “Amanhã vai ser verão” de Rosa Passos.

E por fim, à minha grande inspiração musical e de vida, Rosa Passos. Todo o meu sincero amor e gratidão à esta pessoa que chegou na minha vida para me trazer grandes aprendizados sobre minha profissão e sobre mim mesma. Nenhuma palavra é capaz de expressar o que esta pesquisa transformou na minha vida através de Rosa Passos. Uma grande amizade que se construiu,

perpassando os limites de uma pesquisa e que ficou pra vida. Minha mestra, minha mãe musical, minha grande amiga, Rosa Passos.

RESUMO

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa que desenvolvi sobre a intérprete e compositora, Rosa Passos e teve como objetivo compreender e identificar aspectos musicais que representam sua performance na canção popular brasileira, buscando compreender como esta se caracteriza. Para isto, analisei três músicas gravadas por Rosa Passos: *Águas de Março – Tom Jobim* do CD *Eu e meu coração* (2003, Velas); *A Ilha – Djavan* do audiovisual da TVE Espanha de uma apresentação, realizada no 32º Festival de Jazz de Vitória - Gasteiz, Espanha (2008); *Dunas – Rosa Passos/Fernando de Oliveira* do CD *Som de Casa* (Paulo Paulelli/2018) sob os seguintes parâmetros: métrica, agógica (divisão rítmica – acentuações, antecipações, acelerações, retardos, pausas). Relação de intervalos (saltos) na melodia, relação do todo com as partes – distribuição das notas, dinâmica, respiração, timbres, gestos e recursos vocais. Observar, identificar através de análises aurais os recursos/aspectos musicais e interpretativos utilizados por Rosa Passos em suas performances gravadas em CD e em audiovisual elencados, atentando para suas especificidades, idiosincrasias e contexto sociohistórico- cultural. Analisar a relação voz e violão, voz e banda nas gravações em CD e audiovisual. Investigar quais os elementos em sua performance se repetem como um padrão vocal. A metodologia se deu por meio da análise aural do fonograma e para descrever, busquei fazer uso de uma linguagem que aliasse termos musicais com uma descrição mais empírica da performance, como faz a própria Rosa Passos ao falar de suas performances musicais. Além das análises, realizei entrevistas com Rosa Passos, seus músicos e produtor, assim como fui a campo para acompanhar sua performance em estúdio de gravação e palco. Os resultados se deram por meio de todo esse processo de coleta de dados, a partir da minha percepção como cantora, professora de canto popular e pesquisadora, como também, da grande disponibilidade de Rosa Passos para com esta pesquisa. Estes apontam para uma performance musical que está norteada pela criatividade. Rosa Passos é uma artista da criação, seja como intérprete vocal, instrumental ou como compositora.

Palavras-chaves: Rosa Passos; performance musical; análise musical; canção popular brasileira; canto popular.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a research that I developed on the performer and composer, Rosa Passos, and aimed to understand and identify musical aspects that represent her performance in the Brazilian popular song, trying to understand how it is characterized. For this, I analyzed three songs recorded by Rosa Passos: *Águas de Março* - Tom Jobim from CD *Eu e meu coração* (2003, Velas); *A Ilha* – Djavan of the TVE Spain audiovisual presentation, held at the 32nd Vitoria Jazz Festival - Gasteiz, Spain (2008); *Dunas* - Rosa Passos/Fernando de Oliveira from the CD *Som de Casa* (Paulo Paulelli/2018) under the following parameters: metric, agogic (rhythmic division - accentuations, anticipations, accelerations, delays, pauses). Intervals (jumps) in the melody, relationship of the whole with the parts - distribution of the notes, dynamics, breathing, timbres, gestures and vocal resources. To observe, to identify through aural analyzes the resources/musical aspects and interpretative used by Rosa Passos in their performances recorded in CD and audio-visual, focusing on their specificities, idiosyncrasies and sociohistorical-cultural context. Analyze the relationship between voice and guitar, voice and band in CD and audiovisual recordings. To investigate which elements in their performance repeat themselves as a vocal pattern. The methodology was based on the aural analysis of the phonogram and to describe it, I tried to use a language that aliases musical terms with a more empirical description of the performance, as Rosa Passos herself does when talking about her musical performances. Besides the analyzes, I conducted interviews with Rosa Passos, her musicians and producer, as well as I went to the field to follow her performance in recording studio and stage. The results were obtained through all this process of data collection, from my perception as a singer, teacher of popular song and researcher, as well as Rosa Passos' great availability to this research. These point to a musical performance that is driven by creativity. Rosa Passos is an artist of creation, whether as a vocal interpreter, instrumental or as a composer.

Keywords: Rosa Passos; musical performance; musical analysis; Brazilian popular song; popular song.

Lista de Ilustrações

Fotografia 1. Rosa Passos e Lula Galvão (1986)	23
Fotografia 2. Rosa Passos (Centro Cultural Macau)	28
Fotografia 3. Rosa Passos e Paulo Paulelli (Lincoln Center)	30
Fotografia 4. Rosa Passos (Carnegie Hall)	30
Fotografia 5. Rosa Passos e Lula Galvão (Blue Note)	30
Fotografia 6. Rosa Passos e Yo-Yo Ma	30
Fotografia 7. Ron Carter	31
Fotografia 8. Título de Doutor Honoris Causa (Berklee College Music)	31
Fotografia 9. Cerimônia de entrega do título Doutor Honoris Causa	32
Fotografia 10. Certificado de Reconhecimento do Estado de Boston/EUA	33
Fotografia 11. Bilhete de Elis Regina à Rosa Passos	35
Fotografia 12. Rosa Passos	101
Fotografia 13. Rosa Passos	102
Fotografia 14. Rosa Passos	102
Fotografia 15. Rosa Passos e Paulo Paulelli	103
Fotografia 16. Rosa Passos e Paulo Paulelli	103
Fotografia 17. Rosa Passos e Fábio Torres	104
Fotografia 18. Rosa Passos e Fábio Torres	104
Fotografia 19. Rosa Passos	106
Fotografia 20. Rosa Passos e Paulo Paulelli	106

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1. Os caminhos profissionais de Rosa Passos e a indústria cultural.....	18
1.1. Novos rumos.....	24
1.1.2. Discografia.....	32
1.2. Teorias da performance	36
1.2.1. Estúdio de gravação.....	39
1.2.2. Palco.....	43
1.3. A indústria cultural e Rosa Passos.....	48
1.3.1. Audiência e redes sociais.....	53
Capítulo 2. Águas de Março.....	57
2.1. O fraseado rítmico em <i>Águas de Março</i>	59
2.2. Harmonia.....	70
2.3. Melodia.....	76
Capítulo 3. A Ilha	85
3.1. O fraseado rítmico/recursos vocais em <i>A Ilha</i>	87
3.2. Harmonia.....	96
3.3. Melodia.....	98
3.4. Performance de Palco.....	101
Capítulo 4. Dunas	109
4.1. O fraseado rítmico/recursos vocais em <i>Dunas</i>	111
4.2. Harmonia: o violão em Dunas.....	121
4.3. Melodia.....	128
Considerações Finais.....	130
Bibliografia	135
Anexos	143

Introdução

O envolvimento com este tema se deu em função da minha prática profissional como cantora da música popular brasileira e como professora de canto popular. A possibilidade de estudar mais profundamente uma intérprete brasileira como Rosa Passos, me deu a chance de ampliar meus horizontes como profissional da música e como pessoa. O estudo detalhado da performance musical de Rosa Passos me trouxe um grande aprendizado como intérprete e como professora de canto popular pela riqueza de sua interpretação, das minúcias e do seu rigor com a música e seus estudos. Como pessoa, me trouxe uma outra visão de mundo, de vida, em virtude da proximidade que nós tivemos durante toda a pesquisa, chegando rapidamente a nos tornar grandes amigas, como ela me diz. Essa amizade começou através de uma colega minha, cantora, chamada Carol Andrade que nos apresentou via facebook. Trocamos poucas mensagens e logo Rosa pediu para que eu fizesse uma chamada telefônica para a sua casa. Àquele momento foi incrível para mim; eu nem conseguia acreditar bem quando ouvi pela primeira vez sua voz ao telefone. A partir daí, houve simpatia de ambas as partes e passamos a nos falar praticamente todos os dias por whatsapp ou telefone. Rosa pôde acompanhar de perto a pesquisa pois eu sempre comentava algo com ela ou lia trechos ou mesmo tirava dúvidas sobre minhas análises. Ela adorava quando eu partilhava com ela o que vinha escrevendo porque para ela eu estava ensinando-a como ela se comportava musicalmente, com palavras mais técnicas e teóricas sobre canto, música. A barreira pesquisadora/pesquisada foi por várias vezes transposta nesta pesquisa, mas acredito que o cunho e rigor científico tenham se imposto como meta e caminho à serem seguidos.

O meu interesse em estudar sua performance musical, aconteceu a partir da escuta de um show de Rosa Passos que está disponível no YouTube, de um Festival de jazz em Vitória-Gasteiz/Espanha (2008). Rosa Passos me chamou muito a atenção como intérprete, sua condução melódica, os fraseados rítmicos, os scat-singings, a maneira como ela manipula a voz dentro da canção, sua musicalidade, sua forma de tocar o violão, sua atuação como compositora, sua postura no palco e sua interação com os músicos. Não precisou chegar ao final do show para eu descobrir qual seria o tema do meu projeto de pesquisa para o mestrado. Não tinha visto ainda nenhuma intérprete brasileira lidar com a música como ela; achei realmente impressionante. Assim, resolvi estudar sua performance na canção popular brasileira para entender como se dava esse seu processo

musical, a construção da sua performance e sua performance no estúdio e no palco. Uma expressão musical tão singular na esfera da canção popular brasileira.

Rosa Maria Farias Passos, mais conhecida como Rosa Passos, nasceu em Salvador, Bahia em 13 de Abril de 1952 e mudou-se para Brasília quando casou-se com Paulo Sérgio Oliveira Passos na década de 1970, onde reside até hoje. Intérprete, violonista e compositora brasileira, com carreira internacional sólida, apresentou-se em espaços como o Carnegie Hall e o Lincoln Center, nos Estados Unidos, como também já gravou e se apresentou nestes mesmo palcos e outros pelo mundo, com grandes nomes da música internacional, como Yo-Yo Ma, Ron Carter, Paquito D’Rivera, Wynton Marsallis, Kenny Baron, Cris Botti, Henri Salvador, entre outros. Uma artista brasileira que une a música de seu país com a abordagem do cool jazz norte-americano, criando seu próprio estilo de fazer música, aliando suas características nacionais, valorizando-as e exaltando-as em diálogo com o jazz estadunidense. Em função disto, essa pesquisa buscou estudar a performance de Rosa Passos na canção popular brasileira para compreender o processo e como se dá tal performance musical, com foco na voz cantada.

Os trabalhos em performance possuem um número extenso de publicações em áreas como teatro, antropologia, linguística, música e alguns destes tais como Schechner, Merriam, Bauman, Goffman, Zumthor, Cook, Turino, Oliveira Pinto, trouxeram referências para a fundamentação teórica deste trabalho. Os autores destes estudos abordam de forma ampla o conceito de performance para cada área, orientando assim futuras pesquisas que envolvam o tema, como é o caso deste trabalho. Não foi do interesse desta pesquisa articular a performance musical de Rosa Passos com o que se entende por performance na canção popular brasileira e nem a performance jazzista. O interesse maior foi detectar os procedimentos utilizados por Rosa Passos em sua interpretação, além de ser uma pesquisa de mestrado que precisou ser mais concisa e objetiva. Outros temas que dialogam com esta pesquisa referem-se à música/canção popular brasileira, voz cantada e Rosa Passos. Acerca da música/canção popular brasileira há uma expressiva maioria que tratam da história dessa música, construções, desconstruções, identidade, etnicidade, hibridismos, movimentos marcantes, contemporaneidade, mercado/sustentabilidade na música. Alguns destes trabalhos de certo oferecem informações e questões pertinentes à esta pesquisa, porém, sobre voz cantada e Rosa Passos, há um número menos expressivo. As pesquisas desenvolvidas por Ulhôa (1999; 2004-2005; 2006; 2008), Piccolo (2006), Machado (2007), Mariz (2013), Travassos (2008), Figueirêdo (2010), Laranjeira (2012), Netrovski (2013), Nunes (2016), Gelamo

(2016), Rezende (2016), Matos et al. (2008), entre outros, vêm constituindo uma série de estudos voltados à voz cantada. Alguns tratando sobre a pedagogia da voz cantada e outros abordam a performance, estética, identidade e análise vocal na canção popular brasileira sob diferentes perspectivas. Nunes (2016) diz que:

Semelhante ao panorama diverso e vasto da canção popular produzida no Brasil no século XX, traçado por Luiz Tatit em um de seus livros, seria possível a elaboração de um trabalho que compreendesse a trajetória da voz na canção popular brasileira no século XX. A variedade de timbres, emissões, interpretações, personalidades e meios através dos quais estas vozes deram vida às canções levou tal produção ao (re)conhecimento mundial. Para que a construção desta trajetória seja possível, pesquisas sobre os intérpretes e suas vozes, nas mais diferentes épocas, precisam ser realizadas, para subsidiar um olhar panorâmico do canto popular no decorrer de um século. Se observarmos um determinado período, identificamos características estéticas predominantes. Por outro lado, se acompanharmos a trajetória de um único cantor, é possível visualizar particularidades que se destacam das características predominantes de cada época. (NUNES, 2016, p.80)

Portanto, estudar a performance de Rosa Passos no âmbito da canção popular brasileira, numa perspectiva etnomusicológica, significa também poder analisar uma forma de fazer música popular brasileira. Apresenta suas características peculiares, próprias, com suas “idiossincrasias sociais” (TRAVASSOS, 2008), que traz identidade à essa música, que é difundida não só no Brasil, mas, principalmente no exterior por esta intérprete/compositora brasileira. À respeito de Rosa Passos, há uma monografia defendida na Faculdade Souza Lima/SP que aborda a interação de Rosa Passos em performance com seus músicos, a qual não foi publicada e uma análise do fraseado de Rosa Passos, de uma versão da canção Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça) de seu CD *Rosa canta Tom Jobim* (1998), encontrada na dissertação intitulada *Pré/pós-frasear em João Gilberto: uma abordagem etnomusicológica* (PINHEIRO, 2008). Diante disto, esta pesquisa trata da performance de Rosa Passos no âmbito da canção popular brasileira, contemplando outros aspectos que ainda não foram apresentados e discutidos nos trabalhos realizados sobre a mesma. A perspectiva, também, é de dar continuidade às pesquisas já iniciadas sobre a intérprete, como também traçar um diálogo com a literatura existente sobre performance, voz cantada, música/canção popular, podendo desta forma contribuir com tais áreas de estudo em uma abordagem etnomusicológica.

A partir do estudo da performance de Rosa Passos na canção popular brasileira, atentando para suas especificidades, idiossincrasias, considerando o contexto sócio-

histórico-cultural, e sabendo que esse exemplo não esgota o assunto, a pesquisa buscou responder à seguinte inquietação - Como se caracteriza a performance de Rosa Passos no âmbito da canção popular brasileira.

Este trabalho de pesquisa foi dividido em quatro partes: O capítulo 1 se refere aos caminhos profissionais traçados por Rosa Passos, sua relação com a indústria cultural, teorias da performance e a etnografia da performance de Rosa Passos para estúdio de gravação e para o palco.

Os demais capítulos, 2, 3 e 4, respectivamente, tratam das análises das performances musicais de Rosa Passos em suas versões das músicas: *Águas de Março* (Tom Jobim) no álbum *Eu e Meu Coração* (2003), *A Ilha* (Djavan) no Festival de Jazz Vitória Gasteiz/Espanha, disponível no YouTube, gravado pela TVE em 2008 e *Dunas* (Rosa Passos/Fernando de Oliveira) no álbum *Som de Casa* (2018). As escolhas destas músicas foram baseadas em aspectos interpretativos/musicais, como: recursos/gestos vocais, fraseados melódicos/rítmicos da voz, construção e condução harmônica, performance em estúdio e em palco, interação com seu violão e com a banda.

Esta pesquisa concluiu que a performance de Rosa Passos na canção popular brasileira se caracteriza como uma performance que alia os elementos estruturais, rítmicos, melódicos, harmônicos, timbrísticos que envolve a música brasileira e o cool jazz norte-americano. Há uma maior influência da estrutura brasileira de se fazer música, apoiada mais diretamente na Bossa Nova, no Samba, Samba-canção e Bolero, tendo como norteadora de suas performances a criatividade.

O cérebro humano, segundo Edward De Bono, é um dispositivo maravilhoso que permite que as informações cheguem à nossa mente e se organizem em padrões. Nós estabelecemos esses padrões em amplas áreas de drenagem, criando-se, assim, as estruturas temporárias formadas pela sequência das experiências que vivenciamos. Mas não há uma simetria nesses padrões de informação, o que permite à mente encontrar ou construir outras sequências possíveis e ainda não experimentadas. Isso resulta em configurações novas e até inusitadas, permitindo o ato criativo. (DE BONO apud NICOLAU, 2010, p.13).

Theresa Amabile diz que “a criatividade é a descoberta [ou invenção] de um novo significado de valor”. (AMABILE apud GOSWAMI, 2012). Segundo, Amit Goswami (2012), a palavra “valor” diz respeito à nossa intuição. Para o autor, esta é uma dimensão mais elevada da nossa interioridade. Há valor no que se intui. A natureza da criatividade está no “que é verdadeiramente novo, é o novo significado inventado ou descoberto

usando-se contextos arquétipos antigos ou novos e combinações desses contextos.” (GOSWAMI, 2012).

O que se entende por criatividade corrobora com a prática musical de Rosa Passos. Sua performance é construída pelo novo que surpreende. Rosa Passos amplia o que João Gilberto fez com maestria e genialidade, criando novos parâmetros interpretativos dentro da canção popular brasileira. Esses novos parâmetros os quais me refiro se tratam da visão diferenciada que Rosa Passos deu à performance musical de João Gilberto. O canto dele quase sem vibrato, baixinho, por vezes quase falado e seu cantar e tocar mais flutuantes, com suas variações de andamento, defasagens e descontinuidades são repensados por Rosa Passos. Cria-se a partir daí, também – além de suas outras influências musicais - uma atitude musical em que se prioriza os deslocamentos rítmicos, com antecipações e atrasos, assim como João Gilberto, porém com uma outra intenção musical. Rosa evidencia os deslocamentos para gerar mais swing, dentro de uma “lógica” musical que pode dar a sensação de que a música está “solta”, mas não está, por suas variações acontecerem todas em função do beat, do pulso da música. As variações de João Gilberto também estão orientadas pelo beat, mas a partir de descontinuidades. Ainda, o uso de diferentes timbres vocais, alterações de partes da melodia com “notas surpresas” (notas que não fazem parte da melodia original), improviso vocal, uso da dinâmica vocal com variações de volume e intensidade sonora em sua emissão. Sua perspicácia musical nos oferece novas possibilidades vocais, musicais, por nos mostrar como uma intérprete pode reinventar, criar, recriar, reconfigurar uma canção quantas vezes lhe parecer necessário, sem agredir a composição original. Seja ela música de outros compositores, clássicos da música popular brasileira ou suas próprias composições.

Esta conclusão não se deu apenas em função destas três músicas analisadas, mas de toda escuta atenta de sua discografia, das pesquisas de campo que realizei, das entrevistas com a intérprete/compositora, com seus músicos, produtor e da convivência mais estreita e pessoal com Rosa Passos. Esta convivência se deu quase que prioritariamente por meio virtual, através do whatsapp e chamadas telefônicas, como acima mencionado. Estes recursos tecnológicos proporcionaram grande parte da coleta de dados que obtive para esta pesquisa. As conversas diárias, praticamente, me trouxeram um acesso maior do que imaginava à história e ao trabalho desenvolvido por Rosa Passos, chegando ao nível pessoal, inclusive.

Com relação ao trabalho de campo realizado em ambientes de shows e em estúdio de gravação, estes, me deram a oportunidade de observar in loco suas performances,

assim como todo o entorno e contexto, além de testar os limites que a pesquisa me impunha.

Este trabalho de campo que consistiu em compreender de forma mais ampla a performance de Rosa Passos, foi viável por ser esta uma pesquisa etnomusicológica. A etnomusicologia entende que o trabalho de campo é de fundamental importância na compreensão da música como manifestação de expressão humana e como esta é experienciada e compartilhada. Não seria possível obter essa quantidade de dados e ter uma percepção mais profunda da performance de Rosa Passos sem estes recursos propiciados pela pesquisa etnomusicológica.

Todo começo tem uma história! Toda história tem seu personagem!
A personagem em questão nasceu com mente e corpo musical.
Que com dedicação, intuição e fé, construiu e expandiu sua carreira
missionária, de compor, tocar e interpretar canções!
Quarenta anos respirando música!
Uma artista reconhecida e referência pela competência musical; nacional e
internacionalmente!

(Gerlane Teixeira Cavalcanti)

Capítulo 1. Os caminhos profissionais de Rosa Passos, teorias da performance e indústria cultural.

Rosa Passos, caçula de cinco irmãos, foi a única da família que enveredou profissionalmente pela música. Seu pai entendia a música como meio de educação e incentivava seus filhos a estudá-la. Rosa Passos começa muito cedo na música. Aos cinco anos de idade chegou a ter aulas particulares durante um ano com uma professora de piano em Salvador e, em seguida aulas de teoria musical e piano e, se formou em teoria infantil com nota dez, no curso de música da Escola Santa Cecília em Salvador, Bahia. Entre os seis e os onze anos de idade gostava de observar seu pai tocando violão e escutar os discos de jazz que ele colocava para ela ouvir em casa. Mas, ainda aos onze anos, sua irmã apresentou-lhe um compacto duplo de João Gilberto interpretando as músicas do filme *Orfeu do Carnaval* (Odeon) e ela ficou encantada com João Gilberto. Nesta época, seu pai lhe deu um violão pequeno e começou então a aprender o instrumento sem o auxílio de um professor, segundo ela, apenas ouvindo João Gilberto tocar. Seu padrinho ainda tentou lhe dar aulas de violão com partituras, mas percebeu que não era o melhor caminho para sua afilhada, que o melhor era deixá-la livre para aprender sozinha, como autodidata que já era; conta Rosa (PASSOS, Rosa, entrevista informal nº1, 2017).

Nas diversas conversas que tive a oportunidade de ter com a intérprete, ela comentou que aprendeu muito com João Gilberto. Chegou a “tirar de ouvido” todos os discos do intérprete bossanovista. Dissecou sua obra, sua forma de tocar o violão, seu balanço (batida), seu canto, sua forma de entonação e enunciação. Aprendeu como dividir ritmicamente, tanto o fraseado rítmico para voz cantada quanto a divisão para o violão, seus ataques, deslocamentos, acentuações; dinâmica na música, os momentos de respirar na condução de uma frase musical, o cantar baixinho, suave, a ter sua própria assinatura (personalidade) como intérprete, como também, aprendeu a preservar o silêncio em sua música. João Gilberto é para Rosa Passos, seu mestre, seu guru.

Comecei pelo instrumento, tirando de ouvido os discos do João Gilberto, mas ia pelo meu caminho, não eram os mesmos acordes do João. João me ensinou duas músicas por telefone, *Eu e meu coração* e *Não sei o que acontece*. (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2018)

Porém, outras influências permearam o caminho musical de Rosa Passos. Outra grande paixão e influência sua na adolescência foi o jazzista, Johnny Mathis, por sua forma de cantar, respiração e dicção. “Eu tive uma influência muito grande também no canto de Johnny Mathis. Da delicadeza, do cuidado com a respiração, eu ouvi muito na minha adolescência, era viciada em João Gilberto e Johnny Mathis.” (PASSOS, Rosa, entrevista nº4, 2017). Outros cantores jazzistas citados pela musicista, foram: Johnny Hartman, contemplando uma outra entonação vocal e Nat King Cole. Conta que desde criança, seu pai colocava para tocar em sua casa as orquestras de Jazz norte-americanas, assim como as grandes divas do jazz, como ela mesma faz referência à Ella Fitzgerald, Carmem McRae, Shirley Horn, Billie Holiday, Nina Simone, Sarah Vaughan, Etta James, Diane Schuur, Dinah Washington, Betty Carter, Nancy Wilson e Julie London, com as quais aprendeu sobre respiração/expiração silenciosa, postura intimista, uso de variados timbres, articulação rítmica, mudanças melódicas/intervalares e *scats singing/bebops*¹, isto de uma forma geral, atentando para as particularidades de cada uma delas. Ainda cita Bill Evans, Oscar Peterson, Kenny Baron como os pianistas que também influenciaram em sua performance musical, por acreditar que o piano é um instrumento muito próximo a voz e por perceber neles uma grande capacidade de improvisação melódica ao piano, trazendo-lhe assim uma gama de possibilidades de fraseados melódicos diversos que poderiam ser adaptados à voz. Voltando à música brasileira, e as influências que teria sofrido, ela cita: “Elizeth Cardoso, com seus “erres” e “esses” enfatizados, mas sem pedantismo, Dalva de Oliveira, Maysa, Elis Regina e Clara Nunes” (PASSOS, Rosa, entrevista nº7, 2017). Como compositora, suas influências são: Ary Barroso, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Edu Lobo, João Bosco, Chico Buarque, Gilberto Gil e Djavan. “A compositora surgiu quando conheci os letristas, Fernando de Oliveira e Waldir Palma. Tinha 18 anos.” (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2018).

Em uma das várias entrevistas dadas para esta pesquisa, Rosa contou como foi aprender a fazer música, tocar seu violão, cantar e compor a partir de todas essas influências, da sua prática musical e de como desenvolveu sua personalidade interpretativa. Intitulando-se autodidata², diz que seu processo de aprendizagem e

¹ *Scats singing* e *bebops* são duas possibilidades de se nomear um procedimento geralmente improvisado sobre sílabas realizados pela voz de um cantor ou cantora.

² Há várias expressões que são utilizadas para definir as formas de aprendizagem de indivíduos que escolhem o que querem aprender, sem formalizarem aulas, e que para isso dedicam parte do seu tempo livre, ou seja, indivíduos que estabelecem o campo, a área em que intentam aprender. Muitas dessas expressões se confundem: autodidaxia, autodidata, autoaprendizagem, ou aprender sozinho. Enfim, há uma

construção de sua interpretação deu-se de maneira consciente, no que tange aos aspectos musicais como levada do violão, aprendizagem de acordes, melodia, ritmo, por ser uma pessoa dedicada, estudiosa, rígida consigo mesma e querer sempre fazer seu melhor, perfeccionista, cuidadosa, e de uma escuta atenta (todos estes adjetivos dados por ela mesma). Mas, no momento do fazer, da prática, da criação, ela conta também com sua intuição. Neste caso estou me referindo aos arranjos, *scats* e até mesmo suas composições, como melodista que é. A medida que se considera bastante estudiosa com a música, mantendo um constante contato com a escuta e o fazer musical, mesmo em épocas que está distante dos palcos ou estúdios de gravação, também enaltece o seu lado intuitivo com a música, pelo fato de ter escolhido seguir seu caminho sozinha no aprendizado musical, como diz. E a esse lado intuitivo ela chama de “música do coração”. Mas diz que só se faz a música do coração se tiver responsabilidade, dedicação, estudo e uma grande entrega à música. Foi na observação do todo e dos detalhes que Rosa Passos construiu seu aprendizado, exercitando em seu dia a dia o que escutava em tantos discos por ela selecionados.

Rosa Passos deu início a sua carreira musical quando decidiu enviar uma fita com gravações caseiras de voz e violão, de suas composições em parceria com o letrista Fernando de Oliveira, à Luiz Mocarzel (diretor artístico e produtor) da Chantecler, que em 1979 era um selo da gravadora Continental, em São Paulo. Segundo, Vicente (2017), em 1956, a Chantecler, foi “fruto da [...] associação entre a subsidiária brasileira da gravadora norte-americana RCA-Victor e a Cássio Muniz S/A, contratada para a distribuição dos seus discos e equipamentos há quase três décadas antes.” (VICENTE, p.330, 2017). Em 1958, a RCA decidiu criar sua própria rede de distribuição no Brasil e a Chantecler passou a ser apenas do grupo Cássio Muniz S/A, tornando-se uma gravadora brasileira, com o viés mercadológico mais voltado para a música regional e sertaneja, como para a promoção de novos artistas, se assemelhando as propostas de gravadoras independentes, diferente dos interesses das *majors* (grandes gravadoras internacionais).

Rosa Passos adentra nessa indústria fonográfica brasileira com um disco autoral, intitulado *Recriação* (1979). Um álbum que contempla canções lentas, baião, sambas, bossas e boleros, gravado e lançado por um selo que tinha como prioridade outros estilos de música, como já citado, o sertanejo e o regional. Nesse disco, Rosa Passos, ainda muito jovem, por volta dos seus 24 anos de idade, gravou com alguns músicos de renome

série de conceitos que tentam explicar os processos de aprendizagem relativos à auto formação. (CORRÊA, 2000, p. 15)

nacional. Fez parte dessa gravação os músicos: Wilson das Neves (bateria), Luizão Maia (baixo), Gilson Peranzetta (teclados), Ubirajara (bandoneon), José Menezes (viola 12 cordas), Hermes Contesini (percussão), Jorginho (flauta), Zdenek Svab (trompa), Giancarlo Pareschi (arranjos de cordas) e Geraldo Vespar (arranjos e regência). Como já dito, foi seu disco de estreia, autoral, que trouxe a compositora e a violonista a público. Nesta época, final da década de 1970, a indústria fonográfica no Brasil estava prestes a passar por momentos difíceis em sua economia, reflexo da situação do próprio país. Tinha surgido, em 1970, o que podemos entender como gravadoras independentes, as *indies*, que começaram a movimentar um mercado da música popular que abriam espaço para novos artistas e àqueles segmentos musicais que não eram explorados pelas *majors*. Mas, com os tempos de economia enfraquecida por vir, estas gravadoras não puderam sobreviver a década que se aproximava, os anos 1980. Foi nesse cenário que Rosa Passos iniciou sua carreira no Brasil, mas que em função desse quadro na indústria musical, seu disco não ganhou tanto espaço no mercado e então ela tomou outros rumos. Rosa Passos foi cantar na noite a convite da casa Amigos, em Brasília, e ficou entre 1982 à 1988, 1989 cantando em pubs, bares, restaurantes.

“A noite foi minha descoberta como cantora.” (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2018). Foi a prática de cantar na noite a sua grande escola, como ela própria enfatiza em uma de suas entrevistas para mim. Começou em 1982 cantando com um engenheiro civil e guitarrista chamado Miranda, numa casa que funcionava um restaurante embaixo e um pub em cima (só para ouvir música), de uns Angolanos, chamada Amigos, em Brasília. Em 1986 passou a cantar no bar Degraus, onde conheceu o violonista e guitarrista, Lula Galvão, o baixista, Jorge Helder, o pianista Toni Yocatan e o baterista, Erivelton Silva, e depois os baixistas Alfredo Paixão e Gil.

... era só uma vez na semana. Só que eu fiz tanto sucesso para as pessoas dançarem que aí eu fui ficando [...] e alí pra mim foi a grande escola de cantar para as pessoas dançarem. Eu escolhia o repertório, começava com a bossa nova, depois os boleros, os sambas, depois as canções mais lentas no final da noite. Eu comecei lá numa quinta de nove à meia noite, depois eu fui fazendo tanto sucesso com os meninos, que eu fiquei quinta, sexta e sábado de nove às três da manhã para as pessoas dançarem que era um sucesso absoluto. Às vezes ninguém dançava, ficava só me ouvindo cantar. Era quase como um show. Daí que eu comecei a ter fãs [...] depois eu saí de lá, fiz com Lula uma casa chamada Mistura Fina, nesse período que foi até 88, 89, eu acho, que

fazia eu e Lula, guitarra e voz e a gente fazia quase tudo em *ad libitum*³, eu era a cobaia de Lula de acordes, era uma delícia, por isso criou essa afinidade muito grande entre nós dois desde daí. (PASSOS, Rosa, entrevista nº57, 2018)

Fotografia 1 – Rosa Passos e Lula Galvão (1986)



Fonte: Rosa Passos (2018)

“Uma mistura da música improvisada com a música brasileira” (GALVÃO, Lula, entrevista 26 de Dezembro de 2017). A partir de então, construiu-se uma grande parceria musical que se estende por quase quarenta anos. Lula Galvão tornou-se seu principal arranjador e parceiro em seus arranjos criados a voz e violão, contando com uma liberdade criativa e respeitosa, um casamento musical, como ela carinhosamente descreve. Em meio a rotina de shows, Rosa Passos se reunia com seu então baterista, Erivelton Silva, em sua casa, tocando, cantando, criando arranjos, improvisando, ouvindo muita música. Segundo ela o arranjo vocal de *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) que gravou para o disco *Rosa canta Caymmi* (2000), surgiu de um desses encontros musicais e tantos outros arranjos de canções de sua autoria, também gravadas em alguns de seus discos. Jorge Helder contou que ela costumava tocar violão para eles em sua casa, tocava uns sambas rápidos com eles e se ouvia também muito jazz. Rosa conta que naquela época a “moda” midiática era a discoteca e não tinha vez para seu disco de canções próprias, que contemplava um outro estilo bem distante do que estava em voga, por isso foi cantar na noite. Rosa afirma que esse disco imprimiu seu lado compositora e violonista também, já

³Locução latina que significa “à escolha, à vontade”.

Locução empregada para indicar que o trecho pode ser tocado no andamento/fluxo de interpretação que mais agrade ao executante “*ad libitum*”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/ad%20libitum> [consultado em 12-10-2018].

que gravou em todas as faixas com seu violão. Mas, a intérprete vocal veio nascer, de fato, com a experiência da noite, assim como “abriu sua cabeça” como compositora. (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2018). Rosa comenta que na fase do *Recriação*, ela achava suas composições complicadas, rebuscadas e depois que passou a cantar o repertório de grandes nomes da música brasileira, como Edu Lobo, Chico Buarque, Djavan, Gilberto Gil, João Bosco, Caetano Veloso, Tom Jobim, Dorival Caymmi, Ary Barroso, percebeu que poderia seguir uma linha de qualidade musical em suas composições

... não simplesmente sofisticada, mas, sofisticadamente simples. Manter meu nível de compositora, mas uma compositora para o mundo. Uma compositora universal, que as pessoas, qualquer uma que quisesse cantar minhas músicas, tivesse a facilidade de cantar. Então eu fui por essa linha, foi exatamente quando eu fui gravar o *Festa* (1993), que nesse período que estava numa fase de muita produção como compositora e foi por causa dessa observação que fui compondo nessa linha sofisticadamente simples, daí nasceu *Dunas*, *Juras*, *Festa*, *Salada Tropical*, uma série de músicas do *Festa* e do *Pano pra Manga* (1996), apesar de *Verão* e *Chuva de Verão* serem mais sofisticadas, considero como irmãs, mas são agradáveis, assim como *Esmeraldas* e outras, que eu peguei uma linha daí, a partir daí foi que eu senti a compositora crescendo, amadurecendo e fazendo um trabalho de melodia e harmonia sofisticadamente simples, fáceis das pessoas assimilarem, querendo cantar. Tanto é que você vê o resultado de *Dunas* e *Juras*, que são músicas muito cantadas, gravadas e outras. Então foi por isso, a minha observação na noite me deu esse insight de compor na linha do repertório que cantava naquele período, de alta qualidade, mas sofisticadamente simples. (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2018).

Assim, Rosa Passos iniciou sua carreira, com um disco autoral gravado, cantando na noite, onde construiu importantes parcerias musicais e grandes amizades e, algumas destas seguiriam com ela nessa empreitada musical. Diante desse panorama de seu desenvolvimento musical, desde sua infância a este início de carreira, nota-se a presença de um aprendizado musical com base no processo imitativo, na oralidade, na transmissão aural, observação e percepção dos elementos musicais a partir da escuta e da própria prática profissional que convergiu para sua construção como violonista, compositora e intérprete vocal. Este tipo de aprendizado, entendido por ela como autodidatismo, veio através de um estudo não-formal e sem a busca por um conteúdo teórico-musical. Mas, fundamenta-se em uma ampla sistematização, dedicação e rigor.

Na perspectiva etnomusicológica de Blacking (2007), “... a essência do fazer e da compreensão musical são os atos humanos de produzir sentido com os símbolos musicais através da composição, da *performance* e da audição.” (BLACKING, 2007, p.205). Estes

símbolos musicais podem estar na forma escrita, de notação musical ou no fazer musical e escuta, seja por meio da performance ao vivo ou através do fonograma. Com o avanço tecnológico, as performances musicais puderam se compactar em um arquivo de áudio e posteriormente, em audiovisual.

Permeando essa construção musical de Rosa, está a transmissão oral e aural. Oral porque se dá na prática, no aprender vendo/ouvindo o outro fazer e tentar fazer junto e ou alternado. A transmissão aural “tem a ver com a escuta do som [...], com a performance ‘ao vivo’, mas principalmente, depois do advento da tecnologia de gravação musical, mesmo no caso da chamada música de concerto, com a escuta de gravações.” (ULHÔA in MATOS, TRAVASSOS, MEDEIROS 2008, p. 251). Foi através desta escuta de fonogramas que Rosa Passos deu início a construção da sua performance musical e continuou nela até hoje. A prática foi acontecendo em paralelo, inicialmente mais imitativa e depois, veio a contribuir com o amadurecimento da sua personalidade como intérprete e compositora. Observem que em determinado momento de configuração deste perfil autoral houve uma preocupação com o público, com a transmissão - que suas melodias, suas músicas fossem facilmente apreendidas por quem quisesse se enveredar pela sua música. Acredito que essa preocupação está diretamente ligada à sua experiência como aprendiz que se utilizou dos fonogramas e da escuta atenta para se formar musicalmente.

No próximo subtópico, apresento os novos caminhos profissionais tomados pela intérprete/compositora, trazendo um panorama geral sobre sua atuação profissional, dialogando com alguns estudos sobre indústria cultural.

1.1. Novos rumos

Por volta de 1990, Rosa recebeu um convite de uma amiga cantora japonesa, chamada Junko Kitagawa, para cantar numa famosa casa de jazz no Japão (Tokyo). Um dos diretores da Mitsui (empresa japonesa) era fã de Rosa Passos, soube desta proposta e patrocinou sua viagem para o Japão. Na noite em que se apresentou em Tokyo, Rosa conheceu o produtor João Augusto. A partir desse contato com João Augusto, surgiu a proposta para gravar seu próximo álbum, que veio a ser o *Curare* (1991/Deck Disc). Este disco foi uma homenagem a Bossa Nova, o primeiro CD gravado no Brasil e foi custeado

pela Microservice Tecnologia Digital LTDA⁴. Com o *Curare*, Rosa começou a fazer alguns shows por São Paulo e Rio de Janeiro, mas conta que não muitos, mas considera que sua carreira profissional começou mesmo a partir do *Curare* (Passos, Rosa, entrevista nº58, 2018). Esse CD foi relançado pela Deck Disc em 2008 após Rosa Passos participar do Tim Festival, em Outubro deste mesmo ano.

Em 1993, lança o CD *Festa* pela gravadora independente Velas, direcionada para MPB e Bossa Nova, criada em 1991 por Vitor Martins, Ivan Lins e Paulinho Albuquerque. Aos poucos, sua carreira foi se desenvolvendo fora do País. Primeiro foi o Japão, depois, em 1996, recebeu um convite de Oscar Castro Neves para se apresentar no Hollywood Bowl⁵ no show “A Night in Brazil”. Ano de lançamento do CD *Pano pra Manga* (1996). Ainda em 1996, Alfredo Tangará, produtor, conheceu o trabalho de Rosa Passos através de seus discos que passou a comprá-los da Velas para vendê-los na Europa. Assim o fez, comprou primeiramente o *Festa*, depois *Pano pra Manga*. Depois de ter adquirido seus CDs, Alfredo Tangará convidou Rosa para fazer uma apresentação na Espanha, nas cidades de Madrid e Barcelona. Então ela foi acompanhada dos músicos Lula Galvão, Erivelton Silva e Nema Antunes (baixo elétrico). Fizeram três apresentações, duas em Barcelona e uma em Madrid, cada uma em teatro pequeno que lotou em todas elas. Alfredo Tangará a levou nas rádios de Madrid, de Barcelona, porque seus discos já tocavam na Espanha. Também foi para Espanha com o apoio do jornal El País, maior jornal da Espanha, com críticas de Carlos Galiléia. Com essa divulgação, Rosa Passos obteve mais notoriedade na Espanha. Conta que, em 1999, quando se tornou amiga de Alfredo Tangará, ele passou a ser seu *manager* (produtor) na Europa, o que lhe rendeu alguns shows pela Espanha, França e, à proporção que seus outros álbuns iam

⁴ Em 1990, a Microservice inaugura sua unidade para pré-mastering de CDs. Localizado no Rio de Janeiro, esse avançado estúdio é destinado ao tratamento e preparação de mídias de entrada antes da produção industrial. No ano seguinte, amplia sua atuação na área de fotografia ao trazer para o Brasil os produtos da marca Ilford, reconhecida internacionalmente. Foi também no início da década de 1990, a inauguração de um estúdio de masterização em sua unidade fabril de São Paulo, que a Microservice passou a dominar todas as etapas de produção de CDs. <<http://microservice.com.br/institucional/nossa-historia/>> acesso em 18 de Novembro de 2018.

⁵ Desde sua inauguração em 1922, o Hollywood Bowl tem sido o principal destino de música ao vivo no sul da Califórnia, hospedando todos, de Billie Holiday aos Beatles, a Yo-Yo Ma sob a silhueta icônica de sua concha de banda concêntrica. Setembro 1996 A Night in Brazil é inaugurada com apresentações de Djavan e convidados especiais João Bosco, Oscar Castro-Neves e Rosa Passos. Since its opening in 1922, the Hollywood Bowl has been the premier destination for live music in Southern California, hosting everyone from Billie Holiday to The Beatles to Yo-Yo Ma under the iconic silhouette of its concentric-arched band shell. SEP 1996 The A Night in Brazil is inaugurated with performances by Djavan and special guests João Bosco, Oscar Castro-Neves, and Rosa Passos. <<https://www.hollywoodbowl.com/about/bowl/hollywood-bowl-history/>> acesso em 19 de Novembro de 2018.

sendo lançados, Alfredo Tangará comprava e vendia todos na Europa por já ter uma grande clientela que cada vez mais procurava pelos CDs de Rosa Passos. Em 2002, Alfredo Tangará conheceu a La Bikina - um grupo de empresários que agenciavam os grandes nomes do Jazz - e apresentou Rosa à Zé Maria Martinez, um funcionário da La Bikina, que era quase sócio de Jesús Lumbreras, um dos responsáveis pela empresa. Mas neste primeiro momento não fecharam contrato.

Aconteceu que, neste mesmo período de 2002, Rosa foi convidada por Yo-Yo Ma para gravar com ele um CD em homenagem ao Brasil. Esse convite aconteceu em função do interesse de Yo-Yo Ma em ter a voz de uma cantora Brasileira gravada em seu CD. Antes do convite, Yo-Yo Ma passou um ano ouvindo mais de 30 cantoras brasileiras, mas não tinha escolhido nenhuma. Porém, um certo dia, o maestro Calandrelli, que estava encarregado de fazer os arranjos deste CD, apresentou à Yo-Yo Ma o CD Rosa canta Tom Jobim, quando esteve em sua casa e pediu para que ele escutasse a cantora deste disco. Assim que Yo-Yo Ma ouviu a primeira frase da primeira faixa do CD, *Samba de uma nota só* (Tom Jobim/Newton Mendonça), “Yo-Yo disse: é ela, essa é a minha cantora. A voz dela combina com meu Cello. Assim como eu toco para Deus, ela canta para Deus.” (PASSOS, Rosa, entrevista nº61, 2018). Então, eles procuraram a Velas para entrar em contato com Rosa Passos. Nesta época ela já não estava mais na Velas, mas, Vitor Martins ligou para sua casa e lhe informou que Yo-Yo Ma estava apaixonado por sua voz e a queria cantando no disco em homenagem ao Brasil. De pronto, Rosa aceitou o convite e então gravou e fez o arranjo de base de *Chega de Saudade* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), faixa nº2 e gravou a faixa nº13 *Amor em Paz* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) do álbum *Obrigado, Brazil* (2003). Esse disco ganhou o Grammy Awards em 2003. Além disso, Rosa viajou em turnê com Yo-Yo Ma com esse álbum pelo mundo, tendo uma participação maior nos shows do que teve no CD e se apresentando em palcos como Carnegie Hall, Hollywood Bowl e tantos outros espaços importantes da música.

Fotografia 2 – Rosa Passos (Centro Cultural Macau)



Fonte: Rosa Passos (2018)

O texto diz: “A nova pérola brasileira na Bossa Nova. A voz mais bonita do mundo segundo Yo-Yo Ma, o consagrado violoncelista.” (Centro Cultural de Macau)

A partir disso, os produtores da La Bikina, ao saber do trabalho que Rosa vinha desenvolvendo com Yo-Yo Ma, se interessaram em fechar contrato com ela. Com a La Bikina, ficou por 5 anos como contratada nesse escritório. Nesse período, este escritório produziu Rosa Passos pela Europa, Estados Unidos e Ásia. Após o término do contrato com a La Bikina, a filha de Rosa Passos, Juliana Passos, passou a trabalhar como produtora da mãe e também Guete Oliveira que fez alguns contratos de shows pelo Brasil, como em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, mas não como produtora de fato. Entre 2007 e 2008, Rosa teve como produtores, os Portugueses, Antônio e Carmo. Mas, por volta do segundo semestre de 2008, Rosa Passos precisou parar de trabalhar em função de uma depressão a qual foi acometida devido à sobrecarga de trabalho, causando estresse excessivo. Essa sobrecarga aconteceu em função do último ano de contrato com a La Bikina, onde Rosa teve que cumprir uma agenda com uma grande demanda de shows, mais do que esperava. Como não parou de trabalhar nos anos posteriores, foi acometida pela depressão por um determinado período. E só em 2012, Rosa volta as atividades musicais com um novo produtor, Marco de Almeida que passou a produzi-la, nacionalmente e internacionalmente. Para citar alguns lugares: Finlândia, Dinamarca, América Latina e Estados Unidos (PASSOS, Rosa, entrevista informal, nº68, 2019). Rosa Passos percorreu trinta e nove países com sua música e tem carreira sólida no exterior. Está presente em diversos Festivais de Jazz pelo mundo, como o de Vitoria-Gaiztez (Espanha), Umbria Jazz (Itália), Festival de Madrid (Espanha), Festival de Lapataia (Uruguai), entre outros.

Segundo uma pesquisa sobre a cantora, realizada pela equipe do programa televisivo, *3 a 1*, da TV Brasil, em 2012, uma considerável parte da divulgação da música

brasileira no exterior tem sido realizada por Rosa Passos. Em uma relação estreita com os Estados Unidos e Europa, com parcerias com nomes como Ron Carter (baixista/Estados Unidos), Yo-Yo Ma (violoncelista/França), Paquito D’Rivera (Saxofonista e clarinetista/Cuba), Henri Salvador (cantor, compositor e guitarrista/França), Kenny Baron (pianista/Estados Unidos), Wynton Marsalis (Trompetista/Estados Unidos), gravando e/ou dividindo palco com estes. E, sobre os Estados Unidos, Rosa Passos diz:

... consegui uma coisa que qualquer artista do mundo gostaria de realizar: subir ao palco do Carnegie Hall e cantar sozinha. Foi o momento mais alto da minha carreira por duas coisas especiais. Primeiro, porque me senti cantando para Deus e, segundo, porque cumpriu-se uma profecia de meu pai, que ele fez quando eu tinha 18 anos. Ele disse: “Um dia, com esse talento que você tem, ainda vai cantar no Carnegie Hall. Você vai ver, minha filha, vai chegar lá.” Tenho a sensação de missão cumprida, de frescor e de realização. Tudo o que vier só me fará mais feliz. (PASSOS, Rosa. Revista Época, 2006)

Três semanas antes de seu show no Carnegie Hall em 2006, os ingressos se esgotaram e ela entra para a pequena lista dos três únicos artistas brasileiros – ao lado de Tom Jobim e João Gilberto - a se apresentarem neste famoso palco nova-iorquino. “A crítica do New York Times foi extremamente favorável” (AGUIAR, Luciano, 2006) principalmente por já ter participado com Yo-Yo Ma em 2003 - como já citado - e Paquito D’Rivera em 2005, neste mesmo palco. Além do Carnegie Hall, Rosa Passos tem em seu histórico profissional outros palcos em Nova York, como o Lincoln Center (a convite de Wynton Marsalis), o Blue Note, o Jazz Au Bar, entre outros.

Abaixo trago algumas imagens cedidas pela intérprete, de momentos registrados de quando esteve em alguns destes locais, também quando esteve com Yo-Yo Ma e uma foto do baixista de jazz, Ron Carter com o disco Entre Amigos. Carter declarou para Rosa Passos que entre os dois mil álbuns que ele já gravou, este gravado com ela, está entre os dez mais preferidos dele, assim como já expressou o desejo de gravar outro disco com Rosa. Assim como, o pianista Kenny Baron também já manifestou sua vontade em gravar um álbum com ela. (PASSOS, Rosa, entrevista nº64, 2018).

Fotografia 3 - Rosa Passos e Paulo Paulelli (Lincoln Center) Fotografia 4 - Rosa Passos (Carnegie Hall)



Fonte: Rosa Passos (2018)



Fonte: Rosa Passos (2018)

Fotografia 5 – Rosa Passos e Lula Galvão Fotografia 6 – Rosa Passos e Yo-Yo Ma



Fonte: Rosa Passos (2018)



Fonte: Rosa Passos (2018)

Fotografia 7 – Ron Carter

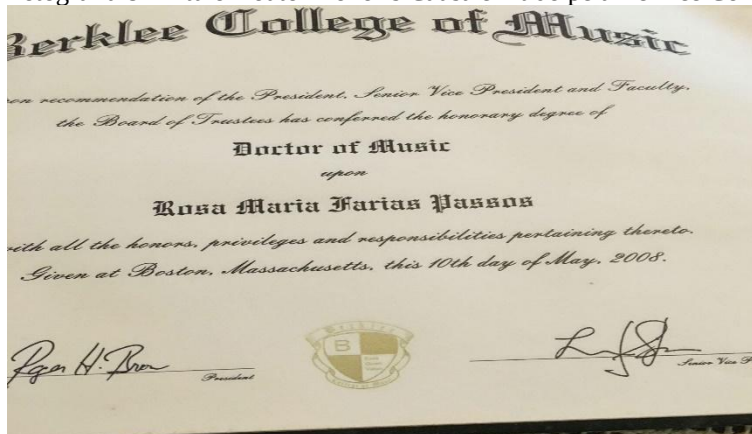


Fonte: Rosa Passos (2018)

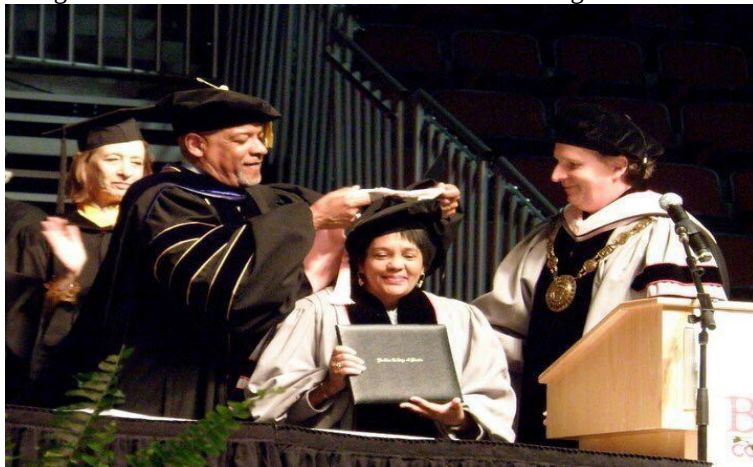
“Em Nova York, Ron Carter estava na primeira fila do Jazz Au Bar, onde Rosa fez temporada de um mês há um ano, depois de ter participado de ‘Entre Amigos’, disco do baixista mais famoso de jazz” (CELESTINO, 2006). Ainda, a renomada escola de música, Berklee (Boston), concedeu um título de doutor *honoris causa* à intérprete.

No mês passado, a Berklee College of Music, uma das principais instituições culturais americanas, concedeu o título de ‘doutor’ a algumas personalidades do meio musical. Entre os agraciados estavam o compositor canadense Howard Shore, Oscar de melhor trilha sonora de 2001 e 2003 pelos temas de O Senhor dos Anéis; Philip Bailey e Maurice White, integrantes do grupo Earth Wind & Fire; e a cantora baiana Rosa Passos. [...] ‘Meus discos são fonte de pesquisa dos estudantes e professores de Berklee’. [...] Romance está nas primeiras posições da parada de jazz dos Estados Unidos (MARTINS, 2008)

Fotografia 8 - Título Doutor Honoris Causa emitido pela Berklee College of Music à Rosa Passos



Fonte: Rosa Passos (2018)



Fonte: Rosa Passos (2018)

Nesta mesma escola de música estadunidense, Rosa Passos foi convidada a dar Master Class para os seus alunos e fazer show ao final de sua Master Class. Essa prática se estendeu para outras escolas e universidades de música, fora e dentro do Brasil, a exemplo de Valência na Espanha, Kopenhagen na Dinamarca, São Paulo, Teresina e Curitiba, no Brasil. Também, Rosa Passos contou em entrevista que alguns de seus CDs, como o *Entre Amigos* (2003), *Amorosa* (2004) e o *Rosa* (2006), estão na biblioteca do congresso americano, na categoria de músicas do mundo, assim como em uma das faculdades de música da Dinamarca e na Berklee. Os alunos estudam sua performance com seus discos.

Ainda sobre sua atuação no exterior, foi contemplada com cidadania Espanhola, em San Sebastian e Pamplona (MIELNICZENKO, 2003). Recebeu de Boston/EUA um certificado de reconhecimento por sua contribuição com a música popular brasileira para o estado.

Fotografia 10 - Certificado de Reconhecimento do estado de Boston/EUA para Rosa Passos (2010)



Fonte: Rosa Passos (2018)

Há muito mais publicado sobre Rosa Passos em jornais, revistas, sites, blogs no mundo, posso citar The New York Times, Jazz Houston, Jazz Times, World Music Central, Chicago Tribune, dentre outros. Existem também matérias publicadas na Dinamarca, Japão, China, Itália, Espanha, Portugal, França, Alemanha, além dos principais meios de comunicação brasileiros.

1.1.2. Discografia

Rosa Passos tem seus CDs em lojas no exterior, encontrados na mesma estante com os trabalhos de Ron Carter e Ella Fitzgerald. Rosa Passos é frequentemente mencionada em matérias de jornais como cantora e violonista ou como cantora e compositora, tanto a nível nacional quanto internacional. Sua discografia está carregada de suas composições, assim como da presença de seu inconfundível violão. A intérprete também dá voz a clássicos da música brasileira, conferindo a estes, novas leituras. Seu primeiro LP *Recriação* (1979) é composto apenas de composições suas em parceria com o letrista Fernando de Oliveira, como já foi mencionado. Os outros CDs em que se encontram suas composições são: *Festa* (1993), *Pano pra Manga* (1996), pela gravadora

Velas, *Morada do Samba* (1999) lançado pela Lumiar Discos, gravadora Brasileira fundada por Almir Chediak, *Me and my Heart* (2001)/*Eu e meu coração* (2003), pela Velas, o *Amorosa* (2004), *Rosa* (2006) e o *Samba Dobrado* (2013). Porém nestes há uma considerável presença de canções de outros compositores também.

O CD *Rosa* (2006), foi o álbum o qual a intérprete e compositora dedicou-se a gravá-lo apenas com sua voz e seu violão. Rosa gravou trinta e cinco músicas em três dias, para então escolher as quinze faixas que fariam parte do CD. Este disco de 2006 foi lançado pela Telarc – selo de Jazz - nos EUA, com show voz e violão, no Carnegie Hall (NY) e, só depois lançado no Brasil pela Universal. Em entrevista, Rosa comenta: “Este disco é minha essência. Não dá para mentir num trabalho como este, porque você está ali, sozinha com seu instrumento” (CALADO, 2006). O CD *Romance* (2008), também foi lançado pela Telarc. Rosa Passos também gravou alguns CDs rendendo homenagens à grandes compositores Brasileiros, como o *Letra & Música: Ary Barroso* (Rosa & Lula Galvão/1997), *Rosa Canta Tom Jobim* (1998), *Rosa Canta Caymmi* (2000), estes foram pela Lumiar Discos. Ainda, o CD *Azul* (2002) em homenagem a Djavan, João Bosco e Gilberto Gil, pela gravadora Nova-iorquina Chesky Records, e o *Amorosa* (2004), homenagem à João Gilberto, gravado no estúdio Avatar, em Nova York e lançado pela Sony Classical (gravadora internacional de música erudita) que contou com arranjos para cordas do maestro Argentino Jorge Calandrelli.

O CD *É Luxo Só* (2011) foi uma homenagem à Elizeth Cardoso, lançado pela gravadora brasileira Biscoito Fino. O álbum *Samba Dobrado* (2013) é outra homenagem à Djavan, lançado pela gravadora americana, Universal Music e o CD *Rosa Passos canta Ary, Tom e Caymmi – Coletânea* (2015), lançado pela Biscoito Fino, também é mais um álbum de homenagens. Internacionalmente, gravou o seu CD *Entre Amigos com Ron Carter* (2003), lançado pela Chesky Records e suas participações no premiado CD do violoncelista sino-francês, Yo-Yo-Ma - *Obrigado, Brazil* (2003). Há também um único CD ao vivo lançado em sua carreira, até agora, gravado em um show no Uruguai, intitulado, *Rosa Passos – Ao Vivo* (2016), lançado pela Biscoito Fino. E, anos após o LP *Recriação* (1979), Rosa Passos gravou e lançou um CD inteiramente autoral, intitulado *Amanhã vai ser Verão* (2019), com parcerias com alguns amigos letristas, como: Fernando de Oliveira, Marcello Pizo, Salgado Maranhão, Arnaldo Medeiros, Santiago Auserón e Walmir Palma, além de Rosa assinar como letrista na canção, *Inocente Blues*, cuja melodia é do baixista, Jorge Helder.

Como compositora, tem mais de duzentas composições como melodista e apenas cinquenta e cinco foram gravadas por ela, até então. Outras e outros artistas, tanto nacionais quanto internacionais regravaram suas canções, como: Emílio Santiago, Nana Caymmi, Zé Luiz Mazziotti, Jane Duboc, Ivete Sangalo, Karrin Allyson, Kenny Rankin, por exemplo. Uma grande intérprete brasileira que iria gravar Rosa Passos, era Elis Regina. Mas, infelizmente não houve tempo para tal. Rosa contou que Elis Regina queria escutar suas músicas, assim como ela fazia com outros compositores. Já é sabido que Elis apreciava descobrir e gravar novos compositores. Rosa havia feito as músicas, *Samba com Pressa* (Rosa Passos/Fernando de Oliveira) e *Edredon de Seda* (Rosa Passos/Arnoldo Medeiros) para Elis. Este é o bilhete que Elis deixou para Rosa Passos falando sobre o encontro que tinham marcado para conhecer suas canções.

Fotografia 11 - Bilhete de Regina para Rosa Passos

Irfasa-Turismo e Hotelaria S.A.
Uma empresa do Grupo Irfasa

aracoara hotel
SHN 05 - Bloco C

Recados-Message

Sr. ELIS REGINA Apt.º N.º 1006

Recebemos o seguinte recado para V. Sa.
We have received the following message for you

de ROSA PASSOS - COMPOSITORA

☐ Telefonou
☐ Esteve Aqui
☐ Pede para Telefonar
☐ Voltará mais Tarde
☐ Telefonará Outra Vez
☐ Pede para Aguardar

Rosa: Ademar Guerra e Oswaldo Mendes chegaram de repente e de surpresa para uma reunião de criação. Não tenho como cancelar mesmo. Grava uma fita, escreve as letras e me manda para o endereço no verso ou me entrega até amanhã no hotel. Desculpa mas não tenho como interromper. Um beijo.

Recebido por _____ Data _____ Hora _____

Fonte: Rosa Passos (2018)

No bilhete está escrito:

Rosa, Ademar Guerra e Oswaldo Mendes chegaram de repente e de surpresa para uma reunião de criação. Não tenho como cancelar mesmo. Grava uma fita, escreve as letras e me manda para o endereço no verso ou me entrega até amanhã no hotel. Desculpa mas não tenho como interromper. Um beijo. Elis. (Elis Regina, 197_).

Esse encontro acabou não acontecendo naquele momento e, infelizmente, depois não foi mais possível em função do falecimento de Elis Regina.

A medida que se consagrava como intérprete e violonista e gravava grandes nomes da música brasileira com suas versões próprias e personalíssimas, Rosa Passos não parou de compor. E, diante dessa sua face como compositora, Rosa então reuniu dez composições inéditas em 2018, somadas a duas canções que já havia gravado no CD *Rosa* (2006), *Desilusión* (Rosa Passos/Santiago Auserón) e *Edredon de Seda* (Rosa Passos/Arnoldo Medeiros) - trazendo uma nova leitura para estas músicas – para lançar um CD de canções e boleros, intitulado *Amanhã vai ser verão*, que conta com a abordagem jazzista da intérprete, mas também com sua linguagem brasileira, tanto no swing, como na forma de entender e fazer a canção brasileira. Esse é um CD independente, gravado no estúdio Gargolândia, em Alambari/São Paulo e teve sua distribuição feita pela empresa brasileira Tratore. Ainda há uma série de faixas extras que a intérprete e compositora gravou ao longo de sua carreira, entre discos nacionais e internacionais, e as informações se encontram disponíveis em seu site oficial: <<http://www.rosapassos.com.br/>>.

Rosa Passos conta que sempre foi ela quem buscou seu caminho e o trilhou conforme as oportunidades que apareciam – e ainda aparecem - no decorrer de sua carreira. Acrescenta que, muitos trabalhos chegaram à ela diretamente sem a intercessão de um produtor específico e outros, sim, decorreram deles. Mas entende que muito do que construiu como profissional da música aconteceu derivado dos convites que recebeu diretamente, a exemplo do Japão, da oportunidade que teve em gravar e fazer turnê com Yo-Yo Ma, de tocar com Paquito D’Rivera, de gravar com Ron Carter, de ser convidada para se apresentar no Blue Note, no Lincoln Center, Carnegie Hall, Berklee, nos Estados Unidos, são alguns dos exemplos. Ela se sente muito agradecida aos amigos músicos que abriram portas para ela no mercado da música internacional, como Yo-Yo Ma, Ron Carter, Wynton Marsalis, Oscar Castro Neves, Kenny Baron, Chris Botti.

Assim como com as gravadoras, sua relação com os produtores também é semelhante no que se refere a escolha de seu repertório, estilo musical, performance, escolha dos músicos que fazem parte de sua formação musical para gravações e para shows. É natural que haja certa mediação por parte dos produtores musicais e com Rosa Passos não é diferente, mas, no seu caso, segundo ela, com grande liberdade em gerir seu próprio trabalho. Essa liberdade é traduzida em sua performance musical, seja com seus músicos ou sozinha, com seu violão.

1.2. Teorias da performance

A performance musical, com seu foco no canto, neste trabalho, está inserida no contexto da música popular brasileira, mas especificamente, a canção. Esta surge com potência e amplitude com a comunicação sonora do rádio, entre os anos de 1920 e 1930 e daí por diante se desenvolveu crescentemente ao longo dos anos. É marcada por diversos momentos, movimentos, gêneros, estilos que constroem uma música de múltiplas possibilidades de composição, produção, veiculação e práticas musicais em si. Sendo assim, esta performance musical está dentro de um contexto cultural sócio – econômico e traz dois campos de maior atuação do músico popular: o palco e o estúdio de gravação. O palco tem a perspectiva dos shows, das apresentações, no qual TURINO (2008) aponta como performance de apresentação (*presentational performance*)⁶. Já o estúdio de gravação/música gravada de alta fidelidade, na definição dada pelo autor, alta – fidelidade (*high fidelity*)

se refere a criação de gravações intencionadas a indexar ou serem ícones de performance ao vivo. Enquanto as gravações de alta fidelidade estão conectadas ao desempenho ao vivo de várias maneiras, técnicas e práticas especiais de gravação são necessárias para tornar esta conexão evidente no som da gravação, e papéis artísticos adicionais - incluindo o gravador, produtores e engenheiros - também ajudam a delinear alta fidelidade como um campo separado da prática. (TURINO, 2008, p.26)

Ao longo de seu livro, *Music as social life – The Politics of Participation* (2008), o autor traz as diferenciações e especificidades desses campos da produção de música, além de abordar outros, como a performance participatória (*participatory performance*) e o estúdio áudio-arte (*studio art*) e, trata de questões pertinentes referentes a música e cultura, hábitos, identidade, sociedade, movimentos políticos. TURINO (2008), constrói uma tabela que explana as diferenças e particularidades de cada campo musical⁷, porém, neste trabalho apresento um recorte da tabela para dar ênfase aos campos os quais a intérprete pesquisada atua.

⁶ [...] grupos de pessoas, os artistas, preparam e promovem música para um outro grupo, que não participa do fazer musical ou da dança. (TURINO, 2008, p.26)

⁷ A tabela está nas p. 90 e 91 do livro *Music as social life – The Politics of Participation* (TURINO, 2008).

Performance ao vivo (*Live Performance*) Música Gravada (*Recording Music*)

De Apresentação (<i>Presentational</i>)	Alta – Fidelidade (<i>High Fidelity</i>)
Preparação da música para o máximo interesse dos outros	Gravada para representar a música ao vivo
Música como uma atividade e objeto criado/apresentado por um grupo (músicos) para outro grupo (audiência) em situações face a face; ênfase no fazer (artistas) e escutar (audiência)	Música como um objeto a ser gravada por um grupo para consumo de outro grupo não presente em situação face a face mas fazendo referência a tais situações; ênfase no objeto de arte e na representação da performance ao vivo.
Distinções claras artista-audiência; artistas e audiência mediada por marcadores físicos, como estágios, luzes, microfones, câmeras de vídeo e telas (por exemplo, em concertos de estádios) dentro da situação presencial.	Artistas não estão necessariamente na presença dos outros no estúdio; artistas são mediados por dispositivos eletrônicos, cabines de som, etc.; relações artista-audiência mediada por gravações.
O foco para os músicos é sobre si, a audiência, e no som; para a audiência é nos músicos e no som, a atenção está no momento, o som-movimento existe apenas no momento.	Músicos/produtores com o foco no som para uma audiência consumidora; para a audiência o foco está no som gravado; tempo de atraso não especificado entre produção e recepção; som como existência semi-permanente.

A tabela acima que faz um resumo do tema abordado em TURINO (2008), como já dito, e se percebe que há de fato, tanto intenções quanto direcionamentos diferentes, apesar da música gravada, na concepção de alta-fidelidade, a princípio, ser a “representação” de uma performance ao vivo. Portanto, nessa perspectiva de separação dos campos de atuação na música, focando na performance de apresentação e na música gravada (alta-fidelidade), podemos assim entender os resultados finais da música enquanto processo e produto, respectivamente. Para COOK(2006), a música enquanto processo pode ser pensada quanto ao momento da performance ao vivo e, o produto, a gravação, o tempo dessa experiência é pensado/preparado a priori. No entanto, entre

várias articulações de ideias feitas por Cook e outros autores mencionados no texto referido, conclui que

a distinção entre produto e processo não se sustenta. [...] é no caso das gravações que produto e processo se entrelaçam mais extremadamente. A gravação (um produto comercial) afigura-se como traço de uma performance (um processo), mas, na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários takes, e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração – em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu. [...] Todavia, o ponto de vista de Chion é que não há mais uma distinção entre apresentação e representação, o que significa que faria igual sentido descrever a gravação como sendo a forma mais pura de música enquanto produto. [...] Processo e produto, assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas, como fios complementares do trançado que chamamos de performance. (COOK, 2006, p.14)

Para o estudo da performance musical na etnomusicologia, OLIVEIRA PINTO(2001) ao citar MERRIAM, aponta que a música para ser compreendida enquanto produto, se faz necessário olhar para outras questões que a cercam como conceitos culturais que fossem incumbidos pela geração dessas estruturas. E acrescenta que a etnografia da performance musical transforma a visão que se tinha de análise das estruturas sonoras para uma análise do

... processo da música e suas especificidades [...] em que a música atua como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Para Turner e Schechner (1982) *performances* são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas. Em última instância *performance* é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que *performances* não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.227-228).

Portanto, uma perspectiva de entender a música de forma mais ampla, atentando para o contexto e suas especificidades e, que se aplicam ao universo deste estudo sobre a performance da intérprete e compositora, Rosa Passos, que está inserida no contexto da indústria cultural. Esse estudo da performance de Rosa Passos está direcionado, especificamente, aos dois campos de sua maior atuação: o estúdio de gravação e o palco, com o foco na voz cantada, como já citado. Porém, como ela está inserida, também, no

contexto atual das redes sociais e desenvolve um trabalho de performance direcionado a tal realidade tecnológica, explanarei este tipo de atividade musical realizada pela artista, mas sem uma análise mais aprofundada por não ser este um dos focos da pesquisa. Antes de tratar do momento das performances de Rosa nestas esferas, se faz necessário contextualizá-las. É o que passo a fazer abaixo.

1.2.1. Estúdio de gravação

Rosa Passos considera o formato disco “um livro, com começo, meio e fim. Como uma história contada em forma de música.” (PASSOS, Rosa. Entrevista informal nº02, 2017). Por ter este entendimento, busca se envolver diretamente com o processo de concepção e gravação dos álbuns. Escolhe o repertório, faz a sequência das músicas, escolhe o tema do disco, os músicos, se envolve com os arranjos e produção musical. De modo geral, tem liberdade artística, mesmo com algum tipo de mediação por parte de um produtor ou arranjador, tanto no Brasil como no exterior. Seus discos tem sua assinatura, sua personalidade musical. Isso acontece tanto nos álbuns autorais como nos que são homenagens à grandes compositores e àqueles que tem suas canções e de outros compositores em um só disco. Para construir esta personalidade musical, Rosa se vale de uma série de recursos, os quais acredita que são fundamentais no processo de construção desta assinatura musical. Este processo se inicia a partir da escolha de repertório. Rosa seleciona as músicas depois de muita pesquisa, chega a passar três meses nesta preparação, ouvindo, atentando para os elementos musicais, a poesia da letra de cada canção que escuta, como também as emoções que aquelas canções suscitam nela e o sentido de cada uma e de todas juntas. A partir dessa seção criteriosa de escolha de repertório e do “tema” do disco, seleciona a ordem das músicas, que pode ser modificada no decorrer da gravação ou até seu término. Com a proposta de repertório feita, Rosa começa a estudar as canções com seu violão. Como ela mesma diz, tira todas as músicas de ouvido no violão e estuda a melodia com sua base harmônica. Não é necessariamente a harmonia tal qual a da versão da fonte que ela ouviu a canção, quando se trata de outros compositores e artistas que ela se propõe a gravar. Rosa tem seu leque de acordes que faz uso mais frequentemente. Ela costuma adaptar a harmonia “original” para sua própria forma entender e construir os acordes. No que se refere à melodia, atenta para aprendê-la tal como é e depois parte para suas alterações para dar personalidade à sua versão. Essas alterações, segundo Rosa Passos, são realizadas com cuidado, no intento de “cantar o

compositor”, buscando um equilíbrio entre manter a melodia da composição original e construir suas versões sem ferir a música do compositor escolhido. (PASSOS, Rosa. Entrevista informal nº02, 2017).

Quando se trata de suas composições, o processo é praticamente o mesmo. A única diferença é o fato das melodias e harmonias serem construções próprias e isto tende a facilitar esse processo de construção da interpretação. Mas não é via de regra, pois como ela já ressaltou uma vez, suas melodias nem sempre são tão simples de cantar, então precisa estudar com muita atenção também suas canções. Quanto à rítmica, estuda com o violão, também. Rosa diz que com base na levada que toca em seu violão, estuda novas possibilidades de fraseados rítmicos para sua voz. Ela procura deslocar ora e outra o fraseado da voz em relação à batida que está fazendo no violão e vice-versa. Esse diálogo com seu violão proporciona à Rosa Passos trabalhar sua criatividade musical. A partir desta exploração musical, surgem novos caminhos interpretativos. Ainda, é uma oportunidade, igualmente, de estudar sua levada, batida, swing, na condução da mão direita, principalmente, bem como estudar a mão esquerda, no que se refere à movimentação dos acordes no braço do violão.

Esses estudos e criações prévias de Rosa Passos, se estendem aos seus *scats*, que são feitos por ela para a introdução de uma música ou para meio e/ou final. Esses *scats* às vezes viram tema musical e são dobrados por algum instrumento ou mais de um, como também podem ser realizados apenas por instrumentos ou só pela voz. Nem toda canção que grava em seus discos tem a presença dos *scats*. Em uma conversa informal, quando perguntei sobre a presença e ausência dos *scats* em sua discografia, Rosa conta que é musicalmente econômica em estúdio para evitar excessos, então, por isso, limita o uso de *scats* nas gravações. Ao entrevistar seus músicos e produtor, todos que gravaram e gravam com ela, confirmam o meu entendimento sobre esse seu processo de construção da performance de Rosa Passos. Portanto, seu caminho da construção da performance para gravar em estúdio é um processo individual, que envolve mais escolhas próprias, pesquisa de repertório, escuta atenta, escuta intencional, estudo musical diário e estudo da interpretação. Já a performance em estúdio propriamente dita envolve mais elementos, naturalmente. Existem mais pessoas nesta dinâmica que se expande para uma interação social, além da interferência ou mediação da tecnologia do estúdio. Como realizei não só entrevistas a esse respeito, mas também pesquisa de campo, obtive dados que ajudam a entender melhor a complementariedade destas duas formas de coleta de informações e o processo de construção da performance em estúdio.

Tive a oportunidade de acompanhar a gravação do seu mais novo álbum autoral, *Amanhã vai ser verão*, que aconteceu no estúdio Gargolândia, em Alambari/SP. Dessa forma pude observar de perto como se dava as relações de Rosa com o produtor, com o estúdio, com o técnico de som, com os músicos e sua performance durante as gravações. Nesta pesquisa de campo, acabei trabalhando como assistente de produção musical e fui contemplada por Rosa como madrinha deste seu CD. Foram cinco dias intensos de gravação, trabalhando de manhã, tarde e noite, todos os dias, no período de 29 de maio a 03 de junho de 2018. No primeiro dia, (29 de maio), encontrei com Rosa, Lula Galvão, Jorge Helder e Hélio Alves em São Paulo e fomos todos numa Van para Alambari/SP. Chegamos na hora do almoço, por volta das 13hrs no estúdio Gargolândia. O estúdio fica numa fazenda e toda a equipe ficou hospedada lá. Um espaço de vasta natureza, um clima que inspira qualquer músico a produzir e gravar numa atmosfera de paz e equilíbrio. Fomos recebidos pelos anfitriões, Rafael Alterio e Rita de Cássia, que nos ofereceram serviços de hospedagem, cozinha e de estúdio, assim como também pudemos contar com o apoio dos funcionários do local como Fernanda Rachid (assistente de gravação) que nos deu grande suporte.

Após o almoço, seguimos para o estúdio para dar início às gravações, por volta das 15hrs. Passou-se o som e depois de todos os instrumentos e voz equalizados, começou a gravação que só terminou às 21h:50min neste dia. Nos próximos dias, as gravações passaram a ser em todos os turnos, manhã, tarde e noite com intervalos para almoço, por vezes um intervalo para um café rápido. Quando o turno da noite acabava é que íamos jantar. Nos dias 01 e 02 de junho, ficamos até às 23h. O CD teve ao todo 13 faixas, Rosa gravou as vozes em dois dias e meio, já com os ajustes, que em geral foi de letra; um verso ou palavra, nada além. Rosa gravou grande parte do tempo, sentada, compenetrada e poucos movimentos corporais. Concentrou-se na voz, na letra, no violão quando ela o estava tocando e na troca musical que acontecia entre ela e os músicos. De maneira geral, não houveram percalços durante toda a gravação. Houve apenas um episódio com a música *Inocente Blues* (Jorge Helder/Rosa Passos), que tiveram que baixar a tonalidade na hora da gravação. Estava em G (Sol maior) e passaram para F (Fá maior). Esta ocasião foi interessante para mim enquanto pesquisadora pois acabei por interferir no resultado desta situação. Eu percebi que Rosa não estava confortável de cantar nesta tonalidade. Chegaram a passar três vezes. Então, neste momento eu tomei a liberdade e falei com Lula Galvão e o produtor de Rosa sobre isso. Perguntei se não era o caso de baixar a tonalidade, pelo menos, um tom. Não quis ser invasiva, não me cabia esta sugestão, nem

como pesquisadora, nem como assistente de produção musical. Mas, o fiz pelo estudo que já vinha desenvolvendo acerca da voz de Rosa e já era sabido para mim sua extensão, tessitura vocal, além do seu timbre. Não estava conseguindo ver Rosa cantando naquela tonalidade – fugia à “identidade vocal” dela. Acredito que a minha experiência como cantora e professora de canto popular me fizeram ter essa percepção no momento. Assim, conversei com eles com muito cuidado e respeito e, quando eu menos esperava, vi Lula Galvão saindo de sua cabine de gravação e se encaminhando para fora do estúdio para mudar a tonalidade para F (Fá maior) como eu havia sugerido. Eu fiquei muito surpresa com isso, mas aconteceu. No dia seguinte, Lula me agradeceu, na mesa do café da manhã, pela minha sugestão. Rosa Passos só ficou sabendo de como tudo aconteceu, neste momento do café quando estávamos juntos. Então nos contou que quando ela enviou para Jorge Helder a gravação caseira, cantando e tocando esta música, a tonalidade que escolheu para cantá-la foi E (Mi maior). Mas descobrimos depois que Jorge Helder quando enviou a música para Lula Galvão fazer o arranjo, escreveu na tonalidade de G. Houve um equívoco com relação a tonalidade.

No decorrer desses cinco dias de gravação todas as 13 faixas foram gravadas com muita objetividade, mas em um clima de alegria e coletividade. Rosa e os músicos passavam a música uma vez ou duas, gravavam um, dois, no máximo três *takes*. Em geral, no segundo já tinham a gravação para ficar para o disco. Eles não ensaiaram antes de entrar em estúdio para gravar, Lula apenas enviou as partituras com os arranjos para os músicos e só se encontraram para tocar juntos as músicas deste CD na hora de gravar. Mesmo tendo arranjos pré-definidos, os músicos ficaram livres para criar à sua maneira de tocar e os improvisos solos também foram livres, na medida que se entende a canção, sem fugir muito desse molde. Rosa não grava voz guia. Grava a voz e/ou violão, se for o caso, junto com a banda base, ao mesmo tempo, como se estivessem tocando juntos no palco, mas cada qual na sua cabine de gravação. O clarinete e o acordeon foram gravados depois que as faixas estavam gravadas. Os músicos que acompanharam Rosa neste disco, foram: Lula Galvão (arranjos, direção musical e guitarra), Jorge Helder (contrabaixo), Paulo Paulelli (contrabaixo), Hélio Alves (piano), Fábio Torres (piano), Celso de Almeida (bateria), Ivan Sacerdote (clarinete) e Livia Mattos (acordeon). Rosa Passos gravou, além da voz, violão e fez os arranjos das faixas 11, 12 e 13. Rosa contou ainda com a participação do cantor e compositor Zé Luiz Mazziotti.

Uma outra questão por mim observada, foi o ritual espiritual que Rosa tem para gravar em estúdio. As cores de roupas específicas a depender do dia, mas o branco é a

mais usada. Há a presença de sete rosas brancas em sua cabine de gravação, que ela oferece e faz sua prece antes de começar a gravar. (PASSOS, Rosa. Entrevista informal nº02, 2017).

A pesquisa de campo comprovou os dados colhidos através das entrevistas que realizei com Rosa, seus músicos e produtor, acerca das gravações e da performance de Rosa em estúdio. Além disso deixou mais claras todas as etapas do processo e ainda me deu a oportunidade de contribuir com o resultado final, interferindo diretamente em uma das faixas. Tenho ciência de que eu não deveria ter feito isso, considerando-se a ética do trabalho de campo, mas me senti compelida a tentar resolver o problema o mais rápido possível, tendo em vista a integridade da performance de Rosa Passos. Eu já conhecia sua voz, sua tessitura, sabia que naquela tonalidade ela não conseguiria se expressar livremente. Esta situação se deu a partir da observação participativa no trabalho de campo, que neste caso, influenciou o resultado final da gravação desta música.

1.2.2. Palco

Antes de discorrer sobre a performance de palco de Rosa Passos na análise em questão, trago algumas informações acerca da construção desta performance, para entender como se dá esta construção através das minhas observações, aliadas as contribuições do material coletado durante a pesquisa através de entrevistas com a performer, com seus músicos e produtor, como também da pesquisa de campo. Rosa Passos traz consigo um conjunto de mecanismos que associados constroem sua performance musical.

- Escuta atenta⁸
- Estudo musical através da escuta intencional⁹
- Estudo prático musical
- Prática musical profissional
- Ritual espiritual

⁸ Escuta atenta (*attentive listening*): a escuta atenta é bem próxima à intencional, pois envolve uma atenção concentrada, porém sem a intenção da aprendizagem. (GRENN, 2001 apud LACORTE, 2006)

⁹ Escuta intencional (*purposive listening*): se refere àquela que tem por objetivo a apreensão dos elementos musicais para executá-los de forma consciente. Este estado consciente não significa que o músico detenha também o conhecimento teórico, mas que saiba tocar/cantar com habilidade técnica de forma satisfatória, de maneira que a música será reconhecida e “agrade” aos seus ouvidos, que faça sentido para quem toca/canta. (GRENN, 2001 apud LACORTE, 2006)

A construção de sua performance começa desde sua aprendizagem musical, já acima esboçada, principalmente quando da observação do violão do seu pai quando tocava em casa e dos discos de jazz que ele colocava para Rosa ouvir. Este é o ponto que estou considerando como inicial a partir da escuta atenta e já consciente de Rosa Passos. Esse período foi onde ela estava começando a perceber a música e seus elementos vindos de culturas diferentes, como a brasilidade encontrada no violão do pai e os elementos do jazz norte-americano encontrado nos discos. Construiu-se em Rosa suas primeiras referências musicais, as quais ela usaria mais tarde em sua própria música. Aos 11 anos, ao conhecer a musicalidade de João Gilberto, iniciou-se o processo da escuta intencional e estudo prático musical. A partir daí, Rosa decidiu-se pelo violão como seu instrumento e passou a estudar minuciosamente a obra de João Gilberto, através da auralidade, ouvindo com atenção e buscando aprender os acordes, as levadas, os fraseados rítmicos, os intervalos de tempo, respiração, o silêncio na música que acredita ter aprendido com João; a articulação, a dinâmica musical. Ela compreende este universo de João Gilberto, põe em prática em seu violão e cantando em sua casa, estudando, para então criar seu próprio estilo de tocar, cantar e posteriormente, compor.

Desta forma criou seus próprios acordes, seu próprio desenho dos acordes no braço de seu violão, suas levadas, suas articulações e dinâmicas musicais, seus fraseados rítmicos/melódicos e seus improvisos. Apesar de cantar junto ao violão, sentia que era mais instrumentista nesta época. Como também já mencionado, seu início como compositora se deu a partir dos 18 anos, e esta é uma outra fase que vai culminar em seu primeiro CD *Recriação* (1979), porém só vai ser melhor lapidada, como ela mesma ressalta, com vivência da noite. Rosa Passos é uma artista que começa sua carreira com a experiência da performance em estúdio, onde atuou como compositora, violonista e cantora. Mesmo tendo gravado profissionalmente como intérprete vocal, ela não se sentia ainda como tal. Segundo Rosa, foi a vivência das práticas musicais profissionais na noite Brasiliense, como explicado anteriormente, que trouxe a construção mais sólida da intérprete vocal. Uma construção que começa desde muito criança através da escuta e que foi se lapidando aos poucos, inclusive com grande influência dos estudos feitos de João Gilberto e da escuta atenta dos discos de Jazz. Mas as vivências dessas práticas com o palco, sendo cantora acompanhada por músicos, lhe deu a condição de focar na voz e começar a desenvolvê-la. A observação da reação do público foi um outro ponto que fez parte dessa construção como intérprete. Rosa atentava para o que funcionava musicalmente ou não com seu público, como até hoje observa. Isso faz parte da

construção da sua performance. E segunda ela, interfere na sua própria performance no palco. “Cada show meu é um vestibular e a plateia é a própria prova.” (PASSOS, Rosa. Entrevista informal nº02, 2017).

Neste período, estão aliadas a estes palcos as reuniões com seus músicos para criarem juntos e escutarem discos. Isso tudo faz parte da prática musical profissional, pois estas reuniões se deram em função do trabalho desenvolvido por eles como profissionais da música. Nessa perspectiva de construção da performance, como violonista, compositora e intérprete vocal, Rosa desenvolve sua performance musical que a prepara para sua carreira, que se fomenta mais solidamente no âmbito internacional, como já exposto. Para entender melhor a performance no palco de Rosa Passos, como ela a constrói e o momento da performance, a entrevistei abordando questões que trouxessem informações sobre como se dava todo o processo. Também, pude tratar desse mesmo tema com seus músicos e produtor, além de assistir três shows seus, ao vivo, na cidade de São Paulo, no período de Abril/2018 e Fevereiro/2019 para a observação da performance de palco e todo seu contexto de preparação.

Em entrevistas e conversas informais, Rosa contou que para montar seus shows, no que tange à música, primeiramente, ela escolhe o repertório, fazendo sempre pesquisas de músicas com antecedência e muita atenção, para agradar à ela, seus músicos e seu público. Esse repertório nasce de um tema já proposto, geralmente, pelo contratante, produtor ou por ela mesma. Por exemplo, show de turnê de algum CD dela – acaba acrescentando mais canções, além das que estão no disco -, shows em homenagem à Elis Regina, Boleros e Canções, entre outros, mas constrói o repertório a partir do tema. Repertório decidido, envia para o produtor e músicos com a ordem e tonalidades das músicas previamente estabelecidas, estuda cada música com seu violão; aprende a tocar todas e as estuda com frequência até chegar perto do dia do show. Se forem músicas que se encontrem em seus álbuns, Rosa ouve seus discos e passa a estudar uma nova forma de interpretá-las, cantando por cima da sua voz gravada, criando novos fraseados rítmicos e melódicos, experimentando até chegar em algum resultado satisfatório para ela. O violão é uma outra grande base de criação musical para sua performance musical. O estudo do repertório tocando o violão, traz para ela a possibilidade de explorar dinâmicas musicais entre violão e voz que resulta, para ela, em um maior número de caminhos interpretativos para cada música. A mão direita dela no violão, segundo a própria Rosa, dá ideias de fraseados rítmicos para sua voz. Já a harmonia, dá a noção da tonalidade ideal e a afinação, como também, a inspira para buscar novas notas surpresas, como gosta de

ressaltar. Assim como, de encaixar acordes surpresas, mesmo que não toque o violão no palco; às vezes é este o caso, mas constrói ali suas ideias musicais para o show. No entanto, no momento da performance no palco, já é sabido por ela que, apesar de ter montado de uma determinada forma sua interpretação, na hora, ao vivo, pode haver modificações e, de fato, há. Não só porque já é do intento de Rosa Passos que hajam variações, improvisações dentro da sua performance musical, sim, esse é um ponto crucial e determinante em sua performance, é uma característica forte dentro do seu trabalho, é proposital, inclusive, fazer diferente, surpreender. Mas, o que quero dizer é que naturalmente isso acontece, mesmo não sendo algo intencional da intérprete. Ainda que se tente reproduzir uma mesma performance em um outro momento, haverá mudanças.

Segundo COOK (2006), ao discutir sobre performance, diz que “nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical [...] e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades” (COOK, 2006, p.9). Uma performance não será igual a outra e todas estão sujeitas ao surgimento de novos elementos expressivos que acabam por comunicar também de formas diferentes. Rosa e seus músicos estão cientes disso e ainda exploram essa condição da performance para suas novas criações. Em geral, não ensaiam, moram em cidades diferentes, dificultando este tipo de contato prévio ao show e também, Rosa não julga muito necessário ter ensaios pelo tempo que já tocam juntos. Mesmo que seja repertório novo, o entrosamento musical é tão grande que conseguem fazer fluir o show, sem maiores problemas. Em entrevista que realizei com cada músico, todos comentaram sobre a não realização de ensaios. Em geral, é na passagem de som que acontece algo como um ensaio, tocam juntos apenas algumas músicas para “testar o som” ou relembrar algum arranjo que precise. Eu, nas oportunidades que tive de acompanhar os três shows que mencionei acima, pude observar exatamente isto, aconteceu desta forma. O que os músicos ainda levam com eles de base são as partituras com as harmonias que, se for show de turnê de CD, vem do arranjador, se não for, eles mesmos fazem por conta própria, tocam de ouvido, também, dentro mesmo da prática do músico popular.

Eles falam que tocar com Rosa é estar pronto para batalha, principalmente pelas mudanças que faz durante a apresentação em palco. Estas mudanças são referentes às questões musicais, fraseados rítmicos, andamento, melodias ou ao próprio repertório, seja por trocar a ordem das músicas ou trocar de música. Cantar outra que não estava prevista, mas que veio à mente dela e deu vontade de cantar na hora. Rosa comenta que seus músicos adoram essa forma como ela lida com o show, que é sempre um desafio pra eles

e para ela; os fazem crescer juntos. E, como ela costuma dizer: “No palco, somos um só! Divido meu concerto com meus músicos. Somos uma família, nos amamos, nos respeitamos [...] tenho muita honra de cantar com eles.” (PASSOS, Rosa. *Rosa Passos Ao Vivo*. 2016)

Quanto ao seu comportamento no palco, tende a cantar por vezes em pé e por vezes, sentada. Bebe água durante o show inteiro. Rosa diz que não deixa de beber água quando canta porque a ajuda com seu bem estar vocal. Quando é um show com músicas novas, que não chegou a decorar todas as letras, leva sua pasta com as letras para o palco. Mas no momento de interpretar estas canções, disfarça a leitura com sutileza para não interferir em sua interpretação e para que o público não perceba. É uma intérprete intimista em seus gestos corporais, de movimentação no palco, mas que consegue ocupar todo o espaço com sua dimensão musical e grande simpatia; com seu jeito extrovertida e brincalhona de ser. Vez por outra faz o público e seus músicos darem boas risadas.

Mas, não são só os mecanismos técnicos, elementos musicais e vivência profissional com a música que trazem o aparato necessário para a performance de Rosa. Há também sua espiritualidade que compõe este processo e prática musical. Antes de começar o show, no camarim, Rosa faz suas orações de mãos dadas com seus músicos; apenas Paulo Paulelli não participa em função de sua religião. Feito isso, entra no palco com a certeza de que a espiritualidade a guia musicalmente. Outro hábito que faz parte do seu ritual espiritual com a música, em todo show seu é um jarro com cinco rosas. Cada uma tem seu significado. São nas cores: vermelha, que significa o amor, a amarela é para abrir os caminhos, a branca é a paz e a rosa bebê é o amor incondicional. Rosa entra no palco com a rosa vermelha na mão e em seguida oferece para alguém da plateia. Assim o faz com todas as rosas durante o show de forma aleatória. É desta forma que se configura a performance de palco de Rosa Passos, unindo seu estudo musical, sua espiritualidade, sua intuição e sua prática profissional.

1.3. A indústria cultural e Rosa Passos

Rosa Passos se considera uma intérprete da música brasileira com uma conotação jazzista, segundo ela, “sem perder a brasilidade, o swing. É uma fórmula que eu descobri com conotação jazzista internacional, mas, brasileira, que é isso que o Hermeto fala, com o nosso tempero.” (PASSOS, Rosa 2013). Em uma outra entrevista à Karine Oliveira (Blog das Meninas) em 16 de maio de 2014, Rosa diz: “faço música brasileira e dentro

dessa música está a Bossa Nova.” A intérprete está inserida no contexto da música popular brasileira e é conhecida no exterior, como rainha da Bossa Nova e/ou cantora de jazz brasileira: “...Berklee apresenta em concerto a cantora e compositora brasileira Rosa Passos, conhecida por manter vivo o jazz tradicional brasileiro.¹⁰” (The Allston-Brighton 2007). A Le Figaro Magazine (2004) diz “Entre o jazz e a bossa nova¹¹” e “Rosa Passos, todo o charme da bossa nova misturado com o jazz¹²”. A partir dessas afirmações, podemos ver que Rosa Passos dialoga com o mercado musical e a indústria cultural dentro da perspectiva da música popular brasileira, com um viés do jazz norte-americano, tal qual considerado como música popular. Nesse âmbito da música popular, a indústria cultural costuma ter um papel preponderante e em função disso, acaba por se tornar um meio de divulgação do trabalho musical, um tanto hostil e difícil de lidar por ser entendida como aquela que visa a música como apenas um produto com fins lucrativos e tem a intenção de padronizar a música. Negus (1996) trata sobre questões importantes para a música popular e uma delas é a indústria cultural. Este, diz:

Seja nas palavras de teóricos acadêmicos, jornalistas, fãs ou músicos, a indústria fonográfica frequentemente aparece como vilão: uma 'máquina' corporativa que continuamente tenta controlar a criatividade, compromete as práticas estéticas e oferece ao público poucas opções reais. [...] A indústria precisa ser entendida como um negócio comercial impulsionado pela busca do lucro e por um local de atividade humana criativa a partir do qual alguma grande música popular surgiu e continua surgindo. O problema é tentar unir os dois: a maioria dos teóricos tende a ficar do lado da máquina corporativa ou do humano¹³. (NEGUS, 1996, p.36)

É sabido que não podemos ter um olhar romantizado que foca apenas sobre a música, ou seja, negar que precisa-se de um mercado que faça girar um capital em torno dele para que se sustente os trabalhos musicais desenvolvidos. Sem um mercado ativo para a música, dificulta e muito ou quase impossibilita o desenvolvimento das produções

¹⁰ Berklee presents in concert Brazilian singer and songwriter Rosa Passos, known for keeping alive traditional Brazilian Jazz. The Allston-Bright, 2004

¹¹ Entre le jazz et la bossa-nova. Le Figaro Magazine, 2004

¹² tout le charme de la bossa nova matinée de jazz. Le Figaro Magazine, 2004

¹³ Whether in the words of academic theorists, journalists, fans or musicians, the music industry frequently appears as villain: a ruthless corporate ‘machine’ that continually attempts to control creativity, compromises aesthetic practices and offers audiences little real choice. [...] The industry needs to be understood as both a commercial business driven by the pursuit of profit and a site of creative human activity from which some very great popular music has come and continues to emerge. The problem is trying to bring the two together: most theorists have tended to come down on the side of the corporate machine or the human beings. (NEGUS, 1996, p.36)

musicais. Mas, também não podemos desconsiderar com isso ou em função disso, o espaço para a criatividade musical, a possibilidade de se produzir arte através da música e dentro desta indústria cultural. Como aponta Negus (1996), a dificuldade é unir essas duas faces do trabalho musical: a arte e o mercado. Uma das questões que mais me chamam atenção nesse capítulo de Negus sobre a Indústria Cultural, são três pontos por ele levantados: 1) independentes versus majors; 2) comércio versus criatividade; 3) produção determinando o consumo. No primeiro ponto, o autor apresenta as empresas independentes ou “*indies*,” que são empresas pequenas que dão espaço para novos artistas e novas vertentes musicais e, as *majors*, que são as grandes corporações que estão voltadas para os grandes artistas, fazer a música de sucesso, por assim dizer. Negus esboça como se dá a negociação para cada tipo de empresa, do que se trata, de uma forma geral, como se dá a relação entre elas, atentando para as exceções. No segundo ponto, comércio versus criatividade, que já advém dessa “divisão” entre *indies* e *majors*, traz uma diferença entre a atuação destas e suscita esse tipo de questionamento e polaridade. Existe dúvida se as gravadoras independentes dariam mais espaço para criatividade do que as majors e dessa forma, como seria a relação dos músicos com esta divisão do mercado. Negus (1996) traz à discussão alguns autores que abordam estas questões, como Frith (1978, 1991), Frith e Horne (1987) e Cohen (1991), dizendo da possibilidade de fusão entre comércio e criatividade e não antagonismo, com base em suas pesquisas com bandas de Rock. Porém, tais autores deixam uma série de questionamentos para novas “pesquisas e discussões” acerca do tema.

Do ponto de vista do conhecimento da teoria acadêmica, o comércio versus a criatividade pode ser um argumento clichê, mas, do ponto de vista dos participantes das cenas musicais, essas idéias são parte da maneira pela qual eles dão sentido ao que está acontecendo com eles. Talvez uma maneira de continuar essa questão seja examinar as tensões sobre o “comércio e a criatividade” com mais cuidado em contextos específicos, sem assumir que sempre haverá a mesma dinâmica em diferentes lugares. [...] É sempre auto-evidente que aqueles que usam esses termos sabem o que entendemos por “comércio” e “criatividade”? O que é música não comercial é sempre criativa? A música não criativa é sempre comercial? Como os termos são frequentemente objeto de disputa, também pode ser útil fazer mais perguntas sobre os conflitos sobre esses termos, os argumentos sobre o que é comercial e o que é criativo. [...] Nem executivos de negócios, fãs, os próprios músicos nem jornalistas podem prever o que será comercialmente bem-sucedido ou quais novas músicas serão aclamadas pela crítica. Por causa disso, as gravadoras desenvolvem várias estratégias e práticas de trabalho para

tentar lidar com a incerteza. Estes variam de tempos em tempos e de lugar para lugar¹⁴. (NEGUS, 1996, p.48/49)

Segundo Rosa Passos, sua relação com a indústria cultural no tocante às gravadoras sempre foi de liberdade individual de sua arte. Nenhuma das gravadoras que Rosa trabalhou interferiu em suas propostas musicais a ponto de modificá-las em função do mercado.

Época - Você deixou de fazer várias concessões ao mercado por fidelidade à música em que acredita. Você se arrepende de algumas dessas decisões? Rosa Passos - Não, porque tudo foi em nome da música. Todos os meus objetivos musicais são em função da música de qualidade e de verdade. (Revista Época, 2006, edição nº431)

Uma questão interessante a se observar neste posicionamento de Rosa Passos com relação à indústria cultural, é entender a priori seu aprendizado musical e posteriormente sua trajetória. Sua relação de aprendizagem com a música se deu, principalmente, pela escuta de fonogramas. Os discos de jazz e de João Gilberto, foram para Rosa fonte primeira do seu desenvolvimento musical por meio da escuta atenta e intencional. Esta música a influenciou e fez construir seu estilo musical; unindo a música brasileira com uma abordagem jazzista. Este se alinha com o perfil do mercado internacional da música popular, haja visto que sua carreira se desenvolveu, a princípio, no exterior. Portanto, não fez concessões ao mercado internacional por estar inserida no contexto desta indústria em função do seu estilo musical. Essas concessões as quais Rosa se refere, é no tocante ao repertório, estilo, estética musical e à intervenção de produtores em sua performance. Rosa afirma que não sofreu exigências externas do mercado sobre seu trabalho musical, por sempre ter feito sua música com liberdade e criatividade. Porém, esta liberdade de criação que ela entende como uma não concessão, se dá pelo fato deste seu trabalho

¹⁴ "From the knowing perspective of academic theory, commerce versus creativity may be a clichéd argument, but from the perspective of the participants of music scenes these ideas are part of the way in which they make sense of what is happening to them. Perhaps a way of pursuing this issue further would be to examine the tensions about 'commerce' and 'creativity' more carefully in specific contexts, without assuming that there will Always be the same dynamics in different places. [...] Is it always self-evident that those of us who use these terms know what we mean by 'commerce' and 'creativity'? What is non-commercial music and is it always creative? Is non-creative music always commercial? As the terms are frequently the subject of dispute, it might also be useful to ask more questions about the conflicts over these terms, the arguments about what is commercial and what is creative. [...] Neither business executives, fans, the musicians themselves nor journalists can predict what is going to be commercially successful or what new musics are going to be critically acclaimed. Because of this, record companies develop various strategies and working practices to try and deal with uncertainty. These vary from time to time and place to place." (NEGUS, 1996, p.49)

musical fazer parte do perfil do mercado do qual ela se beneficiou em seu aprendizado e que abriu portas para ela. Quanto ao Brasil, nota-se uma menor abrangência e circulação de seu trabalho, em função do mercado musical brasileiro não abarcar com maior interesse este estilo de música, apesar de ser música brasileira. O estilo musical de Rosa Passos não é entendido por nossa indústria cultural como uma música “vendável”, comercial, como o pop, o sertanejo, a música romântica, o funk, por exemplo. Por este motivo, seu trabalho não aconteceu no Brasil como no exterior. E, por Rosa ter mantido seu estilo musical, tanto no exterior quanto no Brasil, ela entende que não fez concessões ao mercado musical.

O terceiro ponto que Negus (1996) traz, diz respeito ao “produto determinando o consumo”. A priori alega que a forma como se engendra a música dentro dessa indústria, parte do objetivo de vender um produto musical o qual seja de acordo com seus interesses financeiros. São baseados em um modelo de formatação da música para fazer o sucesso necessário em função dos lucros e isso se obtém determinando o que se escuta, partindo deste princípio. Negus vai argumentar que nem todo o trabalho musical inserido na indústria da música se dá dessa forma, que há mais entre artistas, produtores e o trabalho realizado em corporações para a produção do produto musical. Há um movimento cultural que também tem seu espaço dentro desta indústria e que chega ao público, recebe seus significados a partir da audiência que é consumidora daqueles produtos. Jesen (1984) diz que

... a cultura deve ser vista de forma muito mais ampla como o meio pelo qual as pessoas criam mundos significativos para viver. Esses ‘mundos’ são construídos por meio de interpretações, experiências e atividades através das quais material é criado em conexão com seu consumo¹⁵. (JESSEN, 1984, p.111 apud NEGUS, 1996, p.59).

A indústria musical pode produzir um tipo de música que gere uma comunicação de ideias, por exemplo, como o mercado de música erudita, e não só lucros para as grandes empresas de entretenimento (NEGUS, 1996). Sobre este ponto, cito a discografia de Rosa Passos na qual encontramos seu perfil artístico criativo em suas composições e em suas versões das canções de grandes compositores brasileiros. Algumas destas, são clássicos da música brasileira que são reinterpretados por Rosa sob sua perspectiva musical. Em

¹⁵ “... culture should be seen much more broadly as the means through which people create meaningful worlds in which to live. These ‘worlds’ are constructed through interpretations, experiences and activities through which material is ‘created in connection with its consumption.’”(JESSEN, 1984, p.111 apud NEGUS, 1996, p.59)

sua discografia há espaço para a criatividade aliada a músicas que fizeram bastante sucesso mundo afora, como é o caso das canções de Tom Jobim, por exemplo. Se observar, o disco que Rosa Passos gravou em homenagem à Tom Jobim, é composto de bossas que ganharam repercussão internacional e foram regravadas até por músicos jazzistas. A partir disto, talvez possa haver uma inclinação por parte de Rosa Passos ao mercado musical por meio de um repertório que ela pode entender ser mais próximo do público. Essa escolha de repertório não seria uma forma de concessão à indústria musical?

Em entrevista, Rosa respondeu que a escolha do repertório foi em função aos 40 anos da Bossa Nova.

Quando Almir Chediak me propôs gravar um disco em homenagem à Tom Jobim, pensei em fazer um disco que contemplasse seus clássicos pois, no ano em que gravei, a Bossa Nova estava fazendo 40 anos. A minha escolha de repertório teve a ver com a homenagem que eu quis prestar à Tom Jobim e à Bossa Nova. (PASSOS, Rosa, entrevista nº60, 2019).

Neste caso, Rosa não fez concessão ao mercado de forma consciente, não teve esta intenção. Mas, se o tivesse feito, poderia ser parte da negociação necessária ao desenvolvimento do trabalho artístico. O artista produz um produto e este será comercializado, em forma de discos (físicos ou mídias digitais) e shows, comumente. O fomento deste trabalho depende de lucros para se realizar. Portanto, por mais que o propósito artístico, criativo, seja o objetivo do artista em detrimento ao entretenimento e fins lucrativos, é importante compreender que a relação construída com a indústria cultural pode ser de cunho artístico e lucrativo sem maiores danos ao trabalho musical proposto. Ao meu ver, como pesquisadora, Rosa Passos parece se alinhar em certa medida com a indústria, trazendo seu diferencial musical e artístico para esta.

1.3.1. Audiência e redes sociais

Rosa Passos entende a música como sua missão espiritual. Todas as vezes em que a entrevistei ou em conversas informais, ela ressalta que sua musicalidade está diretamente ligada à Deus. Rosa diz que a música não é sua, foi Deus quem emprestou para ela poder ser canal dos propósitos divinos às pessoas. Por isso, compreende a música como sua missão, na qual se dedica muito para levar ao seu público o melhor de si como intérprete e compositora, fazendo “a música do coração,” como enfatiza. Em função disto, Rosa chegou a contar mais de uma experiência vivida por admiradores de sua música,

seus fãs ou até mesmo por quem ainda não a conhecia, através de relatos sobre shows ou através da escuta de seus CDs. Como o fato de um homem ter deixado de se suicidar por ter ouvido a faixa, *Amor em Paz*, do seu disco, *Festa*, numa consulta com uma psiquiatra, ele voltou da janela de onde se jogaria. Disse para a médica que, através daquela música que ela colocou pra ele escutar, tinha mostrado como a vida é bela. Este homem, depois, foi a um show de Rosa e entregou uma carta à ela contando de sua experiência ao ouvi-la pela primeira vez e da situação em que se encontrava. (PASSOS, Rosa, entrevista nº10, 2017). E, Rosa continua contando em outra entrevista sobre mais reações do público:

Uma pessoa famosíssima, Maitê Proença, estava arrasada por ter levado sua filha ao aeroporto para passar dois anos estudando nos Estados Unidos e ela foi no meu show de lançamento do Pano pra Manga, no Rio de Janeiro. No final do show, foi ao camarim falar comigo e disse: ‘você não sabe o bem que me fez hoje. Você levantou minha energia. Eu saí do aeroporto arrasada, entrei aqui acabada e você foi me levantando, me levantando. Estou feliz, estou bem e tenho certeza que minha filha vai ficar bem porque você me transmitiu isso.’ Olha a responsabilidade do canto! Por isso me concentro muito, me doo e tenho gestos físicos, corporais, para expressar aquele momento. Olhe, estou cantando aqui pra você, estou frisando a letra, o significado de cada palavra. (PASSOS, Rosa, entrevista nº30, 2018)

Outro fato relevante, foi a reação de uma plateia de cegos em um show seu. Rosa conta que vários foram falar para ela da sensação que sua voz causava neles, penetrando em seus corações, na alma. Disse que recebeu declarações incríveis. “... os cegos são muito sensíveis, de alguns dizerem a cor da minha voz. Sua voz é dourada, sua voz é azul, sua voz é cor de rosa, sua voz é prata, tem a cor da cura. Muitas pessoas mesmo enxergando me falam isso.” (PASSOS, Rosa, entrevista nº30, 2018). Como em um show seu em Sorocaba/SP, em Abril/2018, em que teve a presença de 15 surdos na plateia e após o término do show, Rosa ficou sabendo que eles ficaram impressionados com o show, choraram muito, disseram que ela os emocionava e que eles entendiam tudo. Teve um relato dizendo que Rosa era um anjo que veio cantar na terra, que ela veio só para isso. Outro surdo disse que saiu de lá melhor do que é. Elogiaram muito os músicos e disseram que Rosa pensa na plateia; que ela oferece “a música do coração.” Rosa conta que chorou quando soube da reação deles. (PASSOS, Rosa, entrevista nº40, 2018). Outras pessoas também falam para ela que chegaram em seu show com muita dor de cabeça, mas quando ela começa a cantar, a dor passa. Afora os presentes que recebe de seus fãs. Rosa comenta que “é a troca da música com amor [...] entrego-me a música e ao público”. (PASSOS, Rosa, entrevista nº30, 2018).

Ainda sobre Rosa Passos e seu público, ao entrevistar seu produtor, Marco de Almeida, ele comentou que Rosa sempre tem em seu público grandes músicos do jazz e que eles vão aos seus shows e comentam que é uma aula pra eles. Rosa citou alguns dos grandes nomes da música internacional que são seus fãs declarados: Erick Clapton, Sting, Diana Krall, Maria Schneider, Madeleine Peyroux, Melody Gardot, Karrin Allyson, Russell Malone, Steve Kuhn, Kenny Warner. Ela diz que boa parte do seu público é de músicos/cantores. (PASSOS, Rosa, entrevista nº62, 2018).

Vimos até aqui, de forma breve e geral, a relação de Rosa com seu público através dos shows e a experiência relatada com uma faixa de seu CD, *Festa*. Com certeza ela tem inúmeros outros relatos para contar, mas, nesse trabalho, precisei optar por alguns. Porém, essa relação com seus fãs não acontece só desta forma, principalmente com o advento das redes sociais. Rosa Passos tem uma atuação ativa em suas redes sociais. Fiz uma busca sobre o que ela posta, com que frequência, com que finalidade faz uso destas redes e a interação dela com seu público e vice-versa.

Redes Sociais	Facebook e Instagram
Postagens	Fotos de shows, flyers de divulgação de shows, vídeos caseiros cantando e tocando violão, vídeos divulgando seus shows, gravação de CD, vídeos feitos por terceiros de partes de shows seus, mensagens positivas, fotos pessoais, vídeos de trabalhos musicais de outros músicos/cantores.
Finalidade	Divulgar seu trabalho.
Interatividade	Em geral, responde aos seus fãs.

Um panorama da atuação de Rosa Passos nas redes sociais se apresenta neste quadro acima. O conteúdo postado é direcionado a divulgação do próprio trabalho e para manter contato com seu público, interagindo com eles. Rosa posta quase que diariamente, tanto no Facebook quanto no Instagram e costuma dar bastante atenção aos seus fãs através dos comentários em suas postagens ou por mensagens à ela enviadas diretamente. Ela comentou em conversas informais que é a sua própria gerenciadora de sua carreira em suas redes e que em função disto, vem recebendo vários convites para fazer shows,

para dar masterclass, participar de festivais, dar entrevistas em rádios, jornais, por exemplo. Segundo Herschmann (2011)

... o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na *web* como uma forma importante de reorganização do mercado – a utilização das tecnologias em rede como uma relevante estratégia de comunicação e circulação de conteúdos, de gerenciamento de carreiras artísticas, de formação e renovação de público, de construção de alianças com os consumidores etc. (HERSCHMANN, 2010a, 2010b, 2010c apud KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2011, p.3).

Essa é uma realidade do século XXI, que interferiu no mecanismo da indústria cultural. Rosa Passos acompanhou esta mudança e faz uso dessa tecnologia de forma adequada à sua carreira. Portanto, como argumenta Negus (1996), a indústria cultural tem suas diversas facetas e mecanismos de atuação para desenvolver um trabalho artístico. Segundo, Rosa Passos, suas estratégias são muito mais em função de expressar sua arte como missão de vida, do que um investimento com o único intuito de promover um produto musical de entretenimento e consumo rápido.

A
Genialidade de
Uma Rosa em
Andar sobre as Águas de Março
Surpreendentemente
Descrevendo
Em
Muitos Passos
Analogias e
Reflexões em
Caminhos
Opostos
(Gerlane Teixeira Cavalcanti)

Capítulo 2. Águas de Março

Antes de adentrar na análise específica desta versão de Águas de Março (Tom Jobim), gravada por Rosa Passos em seu álbum *Eu e Meu Coração* (2003), venho trazer alguns dados sobre a concepção do arranjo de Rosa Passos para esta canção, colhidos através de uma entrevista com a intérprete sobre esta música e, comentar algumas outras performances da mesma, situadas em locais e datas diferentes, bem como com formações musicais distintas.

A primeira versão que Rosa Passos gravou de Águas de Março foi para o álbum *Putumayo Presentes Brasileiro* (1999), no qual estão reunidos alguns outros artistas da cena musical brasileira, como numa coletânea. Nesta faixa, Rosa grava a sua interpretação de voz e violão, juntamente com o baterista, Erivelton Silva e o baixista, Jorge Helder. Ela contou que a primeira vez que ouviu Águas de Março foi no álbum *Elis e Tom* (1974). Então aprendeu a cantar e tocar esta música sozinha, só escutando e “tirando de ouvido” os acordes. Então, um dia, um domingo, ela decidiu que precisava fazer Águas de Março diferente, porque não queria cantar e tocar igual a todo mundo. Ela queria trazer algo novo para a sua versão. Ao perceber isso, começou a estudar uma nova maneira e conta que veio de forma instantânea, sem muito esforço. Criou a “levada” no violão e o fraseado na voz. Gravou-se em casa e a partir desta gravação caseira, a título de registro da ideia musical, ficou estudando a sua própria interpretação. Chamou Erivelton Silva (seu baterista na época) para pôr em prática seu arranjo com a bateria e ver como funcionava suas ideias rítmicas. Rosa lembra que falou à Erivelton como pensou os ataques, timbres e texturas para a bateria, assim como havia pensado em relação a voz e o violão. Erivelton testou essas possibilidades e incluiu também outras mais dele. Assim nasceu nesse encontro musical, a primeira versão de Águas de Março por Rosa Passos. (Passos, Rosa. 10/out/2018, entrevista para esta pesquisadora). Desde então, Rosa Passos passou a integrar Águas de Março ao seu repertório de shows e, a cada performance a canção era tomada por outras nuances, outras dinâmicas, outros andamentos, outros fraseados e scats, timbres, gestos vocais, mas primando por uma ideia musical já adotada, apenas trabalhando a criatividade interpretativa e seus detalhes.

Para citar algumas destas performances, temos sua versão com Yo-Yo Ma, publicada no YouTube, de um dos shows que fez parte da turnê do álbum, Obrigado

Brazil, do violoncelista, em 2003. Rosa contou que o prestigiado músico Yo-Yo Ma se encantou com sua primeira leitura de *Águas de Março* do disco da Putumayo e pediu para tocar com ela nesta turnê que os dois já fariam juntos em função do CD *Obrigado Brazil*, embora esta canção não tenha sido gravada neste CD que contou com a participação dos dois músicos. No CD *Obrigado Brazil*, Rosa Passos participou gravando duas músicas, *Chega de Saudade* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) faixa 2 e *Amor em Paz* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) faixa 13 do CD. Nesta ocasião, quando do momento das performances divulgando o CD, Rosa e Yo-Yo Ma dividem o palco com Kathryn Stott (Piano), Nilson Matta (Baixo) e Gyro Baptista (Percussão), e apresentam *Águas de Março* em uma interpretação leve e mais contida, integrando a proposta musical daquela formação. Uma outra versão que posso citar é a do 32º Festival de Jazz de Vitória-Gasteiz na Espanha em 2008 - também disponível no YouTube - na qual ela se apresenta junto ao seu baixista, Paulo Paulelli, com a mesma formação gravada em seu álbum, *Eu e Meu Coração* (2003), porém trazendo um novo vigor para esta interpretação, a começar pela mudança de andamento que tende a acelerar um pouco mais do que a versão gravada em estúdio. Além disso, traz alguns gestos vocais mais acentuados para perto da voz falada em trechos específicos, faz uso de uma dinâmica que converge para um diálogo entre voz e violão que por vezes se desencontram e em outros momentos caminham juntos na mesma direção musical, além de manter a mesma interação com seu baixista que também, nesta performance, faz a “percussão de boca,” como ele define.

A versão de *Águas de Março* gravada por Rosa Passos e seu baixista, Paulo Paulelli, em seu álbum *Eu e Meu Coração* (2003), foi a escolhida para uma análise mais detalhada nesta dissertação em função da riqueza de detalhes na performance gravada e pela forma como estruturou a canção, seu arranjo, dando a possibilidade de se perceber mais recursos interpretativos por ela utilizados e assim buscar uma compreensão mais abrangente de suas características em performance.

Segundo, Rosa Passos, Paulelli conhecia a versão do álbum da Putumayo, e então passaram a tocá-la em seus shows. A partir de então, esse arranjo se desenvolveu a cada novo show. Antes de gravá-la, Rosa contou que ensaiaram apenas dois dias antes as canções do disco e gravou *Águas de Março* no primeiro “take.” Nesta entrevista, perguntei sobre mais detalhes deste arranjo, como concepção da harmonia, fraseado rítmico, melodia, letra, *scats* e gestos vocais. Ela contou que tudo veio da primeira ideia que teve em casa e que foi experienciando novos recursos ao longo de suas performances. Esta versão gravada de 2003 apresenta uma leitura bem diferente da versão que inspirou

a intérprete, que se encontra no álbum Elis e Tom (1974). A partir desse panorama geral, exponho mais detalhadamente por meio de subtópicos, os pontos observados nesta performance.

2.1.O fraseado rítmico em *Águas de Março*

De forma descritiva, a partir da letra da referida canção, aponto os caminhos do fraseado rítmico escolhido por Rosa Passos nesta gravação, por meio da análise aural. Optei pela utilização da letra como base da descrição por ser uma ferramenta mais acessível ao entendimento do leitor e por ser uma canção, na busca de demonstrar os vários elementos constituintes desta. Dispus as frases de acordo com a divisão percebida no canto e grifei de negrito os pontos chaves, explicando-os abaixo de cada verso da letra. Busquei fazer uso de uma linguagem que aliasse termos musicais com uma descrição mais empírica da performance, como faz a própria Rosa Passos ao tratar de suas performances musicais. Esta forma de analisar se aproxima em alguma medida das propostas de TAGG e TATIT, porém, optei por não utilizá-las neste trabalho.

Águas de Março (Tom Jobim - Rosa Passos/Paulo Paulelli)

(1)**Tchiptubi** cundjundjundjun

Ataque da voz

(2) tchin**éééé**

Sustenta nota

(3) tchi**ummmmm**

Sustenta nota

(4) tungon**don**

Staccato

(5) tchun guié tchun djon djon tchi **né**

Staccato

(6) É **pau**

Staccato; deslocamento do tempo forte

(7) É **pedra**

Staccato; deslocamento do tempo forte

(8) É o fim do **camin--**ho

Breve prolongamento da nota com o fonema “min”

- (9) É um **resto de toco pouco** sozinho
Ataque percussivo nas sílabas destacadas

- (10) **Caco** de vidro
Ataque percussivo

- (11) **É a** vida é o **sol**
Verso cantado em *legato* com acentuações nas letras e palavra em negrito

- (12) A **noite** é a **morte** o **laço** é o **anzol**
Verso cantado em *legato* com deslocamentos rítmicos



- (13) É peroba do **campo** é o nó da madeira **caingá candeia é Matita Pereira**
Acentuação e sustentação de sílabas; Verso cantado em *legato* e ataque percussivo

- (14) Madeira de vento/ tombo da ribanceira o mistério **profundo** é um queira ou não
queira vento ventando
Acentuação rítmica nas sílabas com as notas mais agudas das palavras; *Staccato* e sustentação de nota.

- (15) Fim da ladeira
Staccato e sustentação de nota.

- (16) **É a viga é o vão/** festa da cumeeira
Verso cantado em *legato*

- (17) É a **chuva chovendo é** conversa ribeira das águas de março (/)
Verso cantado em *legato* com acentuações rítmicas

- (18) **É** o fim da canseira
Acentuação

- (19) **Pé/ chão**
Deslocamento de acento; *staccato*; ataques

- (20) **Marcha** estradeira
Ataque; Sustenta sílaba

- (21) **Passarinho** na mão, **pedra de atiradeira**
Ataque; dinâmica decrescente

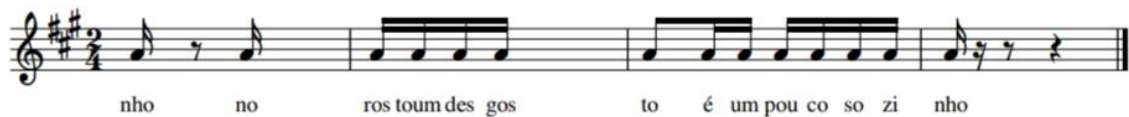
- (22) **Umaave** no céu, **umaave** no chão
Ligadura de expressão nas letras em destaque.

- (23) É um regato **é** uma **fonte** pedaço de **pão**
Verso cantado em *legato*, com ligadura e acentuações na sílaba e palavra em destaque.

- (24) Fundo do poço fim do **caminho**
Verso cantado em *legato*, sustenta o fonema “min” em “caminho”.



- (25) No **rosto** um desgosto, **é** um pouco sozinho
Ataque da voz nas sílabas em destaque.



- (26) É um estrepe/ **é** um prego/ **é** uma **ponta** **é** um **ponto**, **pingo** **pingando**
Ataques da voz nas sílabas em destaque.



- (27) É uma **conta** **é** um **conto**
Verso cantado em *legato* com acentuações da voz nas sílabas em destaque.

- (28) É um peixe **é** um **gesto** **é** uma prata **brilhando** **é** a luz da **manhã**
Acentuações vocais

- (29) Tijolo **chegando** **lenha** **dia** **fim** da picada
Oculta o “é” antes da palavra “tijolo”;
Verso cantado em *legato*; Acentuações vocais

- (30) **Garrafa** de cana **estilhaço** na estrada
Acentuações nas sílabas em destaque.

- (31) Projeto **da** casa **corpo** na **cama** carro **enguiçado**
Oculta o “é” e “o”; Verso cantado em *legato*; sustenta a sílaba; oculta o “é” e “o” antes de “carro enguiçado”.

- (32) **É a** lama/ **é a** lama
Ataque rítmico; deslocamento do tempo forte

- (33) É um **p**asso é uma fonte é um **s**apo é uma rã
Verso cantado em *legato*, com acentuações.
- (34) É um **resto** de mato na luz da manhã
Deslocamento do acento tônico da palavra “resto”.
- (35) São as águas de março **fechando** o verão (/)
Acentuação na sílaba em destaque; cria espaço preenchido pelo violão (/)
- (36) **Ea** promessa de vida no seu **coração**
Verso cantado em *legato*; ligadura; acento na letra “a” em destaque; dinâmica decrescente
- (37) É uma cobra é um **pau**, é João é José
Ataque da voz na sílaba em destaque
- (38) É um espinho na mão, **é** um corte no pé
Leve prolongamento das notas
- (39) São as águas de março **fechando** o verão
Verso cantado em *legato*; Acentuação na sílaba em destaque
- (40) **Ea** promessa de vida no seu **coração**
Verso cantado em *legato*, acento na letra em destaque
- (41) **hummmmm**
Sustenta nota
- (42) **tchi tchi tchi tchu tchu tchugon tchuqueenguen tchu dum din din din din**
tenhum
Seguidos ataques; *staccato*; sustenta nota
- (43) **tchugundjum**
Sequência de acentuações; dinâmica decrescente
- (44) iéquidjoi **tchôdjôdjô** tchinhé
Mantém dinâmica; sequência de acentuações
- (45) tchoundjó
Mantém dinâmica
- (46) Ienguendjumbom/ inheguendjumbim/ inhenguentchuban/ inhenguentchupê,
tênhum
Ataques percussivos; sustenta notas
- (47) **tchudjumdjum**
Dinâmica decrescente; sequência de acentuações
- (48) ieguiógun **tchudjumdjum** tchinhé
Mantém dinâmica; sequência de acentuações; sustenta nota

- (49) tchóundjô.
Mantém dinâmica; *staccato*
- (50) É uma cobra é um **pau** é João é José
Verso cantado em *legato*; ataque da voz na palavra em destaque
- (51) É espinho na **mão**/ é um corte no **pééé**
Staccato; breve prolongamento na palavra “pé”
- (52) São as águas de março **fechando** o verão
Verso cantado em *legato*
- (53) E a promessa de vida no seu coração
Verso cantado em *legato*
- (54) **hum**
Staccato
- (55) **tchen, tchen, tô, tô, tô, tô, tuqueenguen tchu** dum **din din din din** nenhum
Sequência de ataques; *staccato*; sustenta nota
- (56) **tchundjundjum**
Sequência de acentuações
- (57) tchunguiégui **tchudjumdjum** tchinhé
Sequência de acentuações; breve prolongamento da nota na letra “é”
- (58) tchoundjô
staccato
- (59) Ienguendjumbom/ inheguentcumbim/ inhenguentchubim/ inhenguentchupê
tênhum
Ataques percussivos; sustenta notas nas sílabas em negrito
- (60) **tchudjumdjum**
Sequência de acentuações
- (61) tchuguiégui **tchudjumdjum** tchinhé
Sequência de acentuações; *staccato*
- (62) tchóun **djô**
Staccato na sílaba em negrito
- (63) É uma cobra é um **pau** é João é José
Verso cantado em *legato*; ataques na palavra e sílaba em destaque
- (64) É espinho na **mão**/ é um corte no **pé**
Acentuações nas palavras em destaque
- (65) São as águas de março **fechando** o verão
Verso cantado em *legato* prolongamento na sílaba em negrito

- (66) E é promessa de vida no seu coração
Verso cantado em *legato*
- (67) Tchungundungundôgundógundógundógundê
Dinâmica ascendente
- (68) cunchôтчô
Dinâmica decrescente
- (69) unt**chinc**/ **tchinc**/ **tchinc**/
Sequência de ataques; *staccato*
- (70) **tchondjondjon**
Sequência de acentuações
- (71) enhequedjoi **djondjondjon** tchinhé
Dinâmica decrescente; sequência de acentuações
- (72) tchóundjô
Dinâmica decrescente
- (73) Ienguendjumb**om**/ inheguendjumb**im**/ inhenguendjumb**im**/ inhenguendjubê
tê**nhum**
Ataques percussivos; sustenta notas nas sílabas em negrito
- (74) **Tchudjumdjum**
Sequência de acentuações
- (75) êquidjoi **tchudjumdjum** tchinhé
Dinâmica decrescente; sequência de acentuações; sustenta nota
- (76) tchóundjô
Dinâmica decrescente
- (77) iêundjôundjôdjôgôigôdêdê.
Sequência de acentuações; *staccato*.

Rosa Passos traz para a introdução da canção, um *scat* dividido em 5 frases musicais, carregado de consoantes para compor sua frase rítmico/melódica, explorando as sonoridades eminentes destas consoantes e fonemas, enfatizando-as em alguns momentos. Na frase (1), emite um ataque vocal nas sílabas “tchi” e “bi” e uma sequência de acentuações em “cundjundjundjun”. Na (2) sustenta a nota da letra “é”, assim como sustenta a nota da sílaba “um” na frase (3) e se encaminha para o final deste primeiro *scat* com *staccato* em “don” na frase (4), na (5) mais uma sequência de acentuações em “tchundjondjon” e mais um *staccato* em “é”. Esse trecho musical começa desde o “0:00” à “0:09”. Esta escolha de sílabas e a forma como as dispôs em seu canto, lhe conferiu

uma expressão rítmica, percussiva, desde o início da música. Inicia a letra em “0:10” cantando com deslocamento de tempo forte, a frase (6) e (7), fazendo uso do *staccato* em “pau” (6) e “pedra” (7).

Volta a cantar no “tempo convencional” ou tempo esperado da música na frase (8), onde faz um breve prolongamento da nota no fonema “min” da palavra “caminho”. Em (9), suprime da letra da canção “é um” antes de “pouco sozinho” e faz ataques percussivos em *staccato* nas sílabas “to” em “toco” e “po” em “pouco”, enfatizando a sonoridade rítmica que tem as letras oclusivas, “t” e “p”. Assim como em “ca” de “Caco” na frase (10), enfatizando ainda mais o teor rítmico, percussivo, provocando um ataque da voz em *staccato*, nesta referida sílaba. Essa frase é cantada com atraso, com o ataque vocal junto ao ataque nas cordas primas do violão. Oculta da letra “é um” que antecede “caco de vidro”. Faz uma breve pausa (/) e canta a frase (11) em *legato*. Rosa mantém a próxima frase (12), em *legato*, mas, com deslocamentos rítmicos, na qual as acentuações da voz estão nas sílabas “noi” de “noite”, “la” de “laço”, “mor” de “morte” e “zol” de “anzol”. Esses deslocamentos de acentos rítmicos, dá a sensação de um balanço musical (swing) mais enfatizado ao trecho. Também nesta, suprime da letra da canção “é a” antes de noite e “é um” antes de laço.

Na (13), a frase é cantada em *legato*, com acentuações e sustentação das sílabas “cam” em “campo” e “dei” em “madeira”. Em “cam”, a acentuação da voz de Rosa acontece junto ao ataque da percussão de boca de Paulo Paulelli. Há também um ataque percussivo da consoante “t” na sílaba “ti” em “Matita” e a supressão da letra “o” antes de “Matita”. Na próxima (14), oculta três “é” nesta frase: no início deste trecho, antes de “o mistério profundo” e “vento ventando”. Ainda, antes deste último, suprime também o “o” e substitui o “o” anterior a este, pelo artigo indefinido “um”. Faz uma breve pausa (/) depois de “Madeira de vento” e faz novas acentuações rítmicas nas sílabas com as notas mais agudas das palavras: “cei” em “ribanceira” e “fun” em “profundo”. Sustenta a sílaba “quei” em “queira”, provocando um prolongamento na palavra e na nota em questão. Ênfase na entonação do trecho “Vento Ventando”, cantado em *staccato*, valorizando as sonoridades das consoantes “v”; “t” e “d”. No trecho (15), continua fazendo uso do *staccato* que se apresenta na sílaba “ra” em “ladeira” e sustenta a sílaba “dei” na mesma palavra, provocando um prolongamento nesta e na nota em questão. Continua ocultando partes da letra, como “é o” antes de “fim da ladeira”.

No próximo trecho, Rosa quebra com os *staccatos* e volta a fazer uso dos *legatos*. Na frase “É a viga é o vão”, canta em *legato* e faz mais uma breve pausa (/), só então

canta “festa da cumeeira”. Segue a utilizar-se de mais *legatos* na (17), com acentuação rítmica nas sílabas: “chu” em “chuva” e “cho” em “chovendo” e ataque rítmico acentuado no “é”. No final desta frase, cria um espaço na voz preenchido pela levada e acorde do violão, só então canta “é o fim da canseira” com uma suave acentuação na letra que inicia este trecho: “É” (18). Na (19), Rosa volta a fazer os *staccatos* e deslocamentos de tempos fortes, agora com antecipação do tempo, com “Pé/chão”, no qual estes ataques da voz com essas palavras, também coincidem com os ataques das cordas primas do violão. Oculta desse trecho as letras “é” e “o” antes das palavras “pé” e “chão”, como está no texto original da música de Tom Jobim. Esse ato de ocultar partes da letra dá a liberdade à Rosa para fazer seus deslocamentos rítmicos. Seguindo para a (20), suprime “é a” antes de “marcha estradeira”, na sílaba “mar” em “marcha” e o “chimbali” oriundo da voz de Paulo Paulelli - ele emite um som com a boca imitando o som de um chimbal - ataca junto ao ataque da voz de Rosa. Também, neste mesmo trecho, sustenta a sílaba “dei” em “estradeira”, provocando um prolongamento na palavra e na nota em questão.

No (21), Rosa realiza uma acentuação no início da frase, na sílaba “Pa” em “Passarinho” e segue com uma dinâmica que decresce em “pedra de atiradeira”. Nesta frase seguinte (22), faz uma ligadura de expressão nos dois trechos que canta “uma ave”, ligando a letra “a” de “uma” à letra “a” de “ave”, emitindo-se “umaave”. Na (23), há uma substituição da palavra “ponte” por “fonte”. A frase é cantada em *legato*, com ligadura entre a palavra “regato” e “é”, cuja emissão desta junção, é: “regatoé”. Ataque na sílaba “fon” em “fonte” e com acentuação da palavra “pão”, enfatizando a sonoridade percussiva da letra “p” para realçar este acento. Em função desse acento percussivo intencional da intérprete e por ser a letra “p” uma consoante oclusiva, a qual interrompe o fluxo vocal, resulta um ataque rítmico na voz que explode e pára, dando a ideia de fechamento, término nesta frase. O próximo verso (24), cantado em *legato* ela omite o começo da letra desta, que seria “É o”, possibilitando que o acento rítmico que, na melodia de Tom Jobim, recai sobre o “É”, passe a recair sobre a sílaba “fun” em “fundo”, com a qual Rosa inicia este trecho. A partir desta supressão das palavras e substituição do acento, cria-se um efeito percussivo em toda a frase “fundo do poço”, pela presença, também, das consoantes “d” e “p”. Oculta, também, a parte textual “é o” antes de “fim do caminho” e sustenta o fonema “min” em “caminho”, provocando um prolongamento na palavra e na nota em questão. Verso (25), ataques da voz na sílaba “ros” em “rosto” e na palavra “é”. Esse ataque no “é”, proporciona um relaxamento para a frase que segue: “um pouco sozinho”, cantada com uma dinâmica decrescente. No (26), ataques da voz nos dois primeiros “é”,

antes de “um estrepe” e “um prego”, e segue cantando a frase em *legato* acentuando em “pon” das palavras “ponta” e “ponto”, quando volta a fazer mais ataques vocais nas duas sílabas “pin” a seguir, em “pingo” e “pingando”. Esses contínuos ataques e acentuações da voz de Rosa, geram deslocamentos ao longo da música que proporcionam mais swing ou balanço à canção bossanovista de Tom Jobim. Por exemplo, do trecho 24 ao 26 pode-se ouvir algo que se assemelha a isso: **“fun po fim min ros é é é pon pin pin”**.

Esses são os ataques da voz nesses trechos da canção. Supressão de “é um” antes de “pingo pingando”, pode auxiliar na forma rítmica, criando novos formatos de frases musicais e por conseguinte, textuais, sem que comprometa o sentido da poesia. O verso (27) é cantado em *legato* com acentuações da voz nas sílabas “con” em “conta” e “conto”. Também as sílabas “ges” em “gesto”, “lhan” em “brilhando” e “nhã” em “manhã” na linha (28). Em seguida, linha (29), oculta todos as letras “é” e artigos definidos, femininos e masculinos, nesta ordem, que compõe originalmente esta frase que precedem as palavras “tijolo”, “lenha”, “dia” e a frase “fim da picada”. Trecho cantado em *legato* com acentuação da palavra “fim” e sustenta a sílaba “ca” em “picada”, provocando um prolongamento na palavra e na nota em questão. Em “chegando” Rosa acentua a sílaba “gan”, dando uma ênfase a esta palavra, assim como fez no trecho anterior. No verso (30) suprime as letras “é” e “a” antes de “garrafa de cana”, como também a letra “o” antes de “estilhaço na estrada”. Canta em *legato*, acentua as sílabas “ra” em “garrafa” e “lha” em “estilhaço”, conferindo *swing* à esta frase, mais uma vez, como em outros trechos desta versão. Ou seja, ela cria concomitantemente aos versos originais uma segunda letra/melodia que é pontilhista e onomatopaica, e o ouvinte pode brincar com o foco da escuta, quase como se fosse uma polifonia/polirritmia.

Na linha (31) oculta todos os verbos “é” e artigos definidos masculinos que compõe originalmente este verso e que precedem os trechos “projeto da casa”, “corpo na cama” e “carro enguiçado”. Verso cantado em *legato*, acentuações em “da” do verso “projeto da casa”, na sílaba “ca” em “casa” e “cor” em “corpo”. Sustenta a sílaba “ca” em “cama”, provocando um prolongamento na palavra e na nota em questão. Na sequência, mais uma acentuação no trecho, na sílaba “ça” da palavra “enguiçado”. Na (32) Rosa ataca as letras “é” do verso “é a lama, é a lama”, provocando um deslocamento rítmico nesta frase, diferindo da acentuação rítmica própria desta canção, que acontece nas sílabas “la” em “lama”. Trecho (33) cantado em *legato*, com acentuações nas sílabas “pa” em “passo” e “sa” em “sapo”. Substitui a palavra “ponte” por “fonte”. (34), mais um trecho cantado em *legato*. Há um deslocamento do acento tônico da palavra “resto”, que

acontece na sílaba “res”, para acentuar a sílaba “to”, modificando em função da divisão rítmica que Rosa criou para o verso. No verso (35) acentua a sílaba “chan” em “fechando” e cria espaço preenchido pelo violão (/) no final do trecho. O (36), começa com uma substituição da letra “É” por “E”, com uma ligadura entre este “E” e a letra que a sucede, “a”, acentuando-a ritmicamente. Escrevendo seria “Ea”. É cantado em *legato* e com uma dinâmica decrescente. Essa escolha de fraseado rítmico para este trecho, levou Rosa Passos a modificar as acentuações encontradas na versão de Elis e Tom (1974), evitando todos àqueles acentos e deixando a frase musical mais fluida, corrente, objetiva, por assim dizer. No verso (37), ataque da voz em “pau”, (38) breve prolongamento das notas nas duas letras “é” do trecho. No verso (39) cantado em *legato* com acentuação da sílaba “chan” em “fechando” com dinâmica decrescente até o final do verso (40), que também é cantado em *legato*. Mais uma vez, Rosa Passos evita os acentos da versão de Elis e Tom (1974) e canta este fraseado de forma bem semelhante ao anterior de mesma letra “Ea promessa de vida no seu coração”, acentuando ritmicamente o “a”. Na sequência da canção se desenvolve mais scats semelhantes ao da introdução, no que se refere a exploração das sonoridades consonantais e da rítmica, consequentemente.

Verso (41) sustenta a nota em “hum” e segue para um longo fraseado com uma sequência de ataques em “tchi tchi tchi tchu tchu tchugon tchuqueen”, “tchu”, stacatto em “din din din din” e sustenta nota na sílaba “um” em “tenhum” (42). No (43), uma sequência de acentuações; dinâmica decrescente em “tchugundjum”. No (44) mantém a dinâmica, mas com uma sequência de acentuações em “tchôdjôdjô”. Continua com a mesma dinâmica decrescente no (45), pra no (46) fazer novos ataques e equilibrar seu fraseado musical como é notada no desenvolvimento desta interpretação. Portanto, os ataques da voz acontecem nas sílabas em destaque: Ienguendjum**bom**/inheguendjum**bim**/inhenguentchub**an**/inhenguentchupê, que soam juntos aos sons imitativos do “chimbali” da voz de Paulo Paulelli. E, finaliza esse trecho sustentando a nota da sílaba “um” em “tênhum”. No (47), volta a dinâmica decrescente que se estende até o (49), com uma sequência de acentuações em “tchudjumdjum”, sustenta nota na sílaba “nhé” em “tchinhé” (48) e fecha este segundo scat com um *staccato* na sílaba “djô” em “tchóundjô”.

Verso (50) volta a repetir a estrofe: “É uma cobra é um pau é João é José/ É espinho na mão é um corte no pééé/ São as águas de março fechando o verão/ E é promessa de vida no seu coração”, com algumas alterações¹⁶. No verso (51), faz uso do

¹⁶ Ver linhas (50, 51, 52, 53, 54)

staccato em “mão” e um breve prolongamento na nota da última palavra do verso “pé”. Já os trechos (52) e (53), mantém a mesma ideia do fraseado rítmico usado nos versos (39) e (40). Rosa Passos inclui mais novos scats, mantendo um padrão na escolha de fraseado rítmico com o anterior, com pequenas mudanças e com alterações nas sílabas por ela escolhida. (54). Segue com outro longo fraseado com uma sequência de ataques em “tchen, tchen, tô, tô, tô, tô tchuqueen”, “tchu”, *stacatto* em “din din din din” e sustenta nota na sílaba “um” em “tenhum”. No (56), apesar de usar o mesmo fraseado rítmico, melodia e sílabas, difere em dinâmica do anterior fazendo uma dinâmica decrescente. No verso (57), há uma sequência de acentuações em “tchudjumdjum” e breve prolongamento, sutil, na letra “é” de “tchinhé”, final de fraseado. Fecha a ideia da primeira parte deste scat com um *staccato* em “djô” de “tchoundjô”. Na segunda parte deste scat retoma a ideia “convencionada” nos ataques entre a voz da intérprete e a percussão com voz de Paulo Paulelli em “Ienguendjumbom/ inheguentcumbim/ inhenguentchubim/ inhenguentchupê” nas sílabas destacadas e sustenta a nota da sílaba “um” em “tênhum”. Os versos (60) e (61) têm uma sequência de acentuações em “tchudjumdjum” e a (62) encerra mais um ciclo de scats com um *staccato* no “tchoundjô”. Já se encaminhando para o final da música, Rosa Passos repete mais uma vez a estrofe: “É uma cobra é um pau é João é José/ É espinho na mão é um corte no pé/ São as águas de março fechando o verão/ E é promessa de vida no seu coração”, com alterações de detalhes. No verso (63) canta em *legato* e ataca as notas na palavra “pau” e na sílaba “sé” de “José”. Na (64) acentua as palavras “mão” e “pé”. As (65) e (66) mantêm o padrão de fraseado das anteriores, (52 e 53 de mesma letra).

Na (67) une uma série grande de sílabas e as canta com uma dinâmica ascendente. No verso (68) “**cuntchôchô**” faz uma dinâmica decrescente que segue para uma sequência de ataques da voz em “unt**chinc/ tchinc/ tchinc**” em *staccato* até o verso (69). No trecho a seguir (70), uma sequência de acentuações em “**tchondjondjon**”, associando à próxima frase com uma dinâmica decrescente e mais uma sequência de acentuações com o mesmo conjunto de sílabas “**tchondjondjon**” (71). Na linha (72) volta à dinâmica decrescente que segue para uma sequência de ataques mantendo o mesmo padrão do segundo e terceiro scats nesta parte: convenção nos ataques entre a voz da intérprete e a percussão com voz de Paulo Paulelli em “Ienguendjumbom/ inheguendjumbim/ inhenguendjumbim/ inhenguendjubê” com algumas alterações nas sílabas, como a substituição das sílabas “tchumbim, tchubim e djupê” por “djumbim, djumbim e djubê”. Assim como sustenta nota da sílaba “um” em “tênhum”. Versos (74) e (75) coincidem

com a mesma escolha feita por Rosa nos scats anteriores para esses trechos que se encaminham para o final, cantando com uma sequência de acentuações em um conjunto de sílabas iguais “**tchudjumdjum**”. Nesta, diferente do terceiro bloco de scats, opta por uma dinâmica decrescente e volta a sustentar a nota da letra “é” em “tchinhé”. Continua com uma dinâmica decrescente (76) e fecha sua versão de Águas de Março com mais uma sequência de acentuações em “**iêundjôundjôdjôgôigôdêdê**”, com ataques mais acentuados nas sílabas “dêdê” em *staccato*.

2.2. Harmonia

|Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6
(1) **Tchiptubi cundjundjundjun**

|Gsus
(2) **tchiné**

|F#sus
(3) **tchium**

|A9/G
(4) **tungondon**

|F#m6 |F6/11+
(5) **tchunguié tchundjondjon tchiné**

Esus|
(6) **É pau**

A6/9
(7) **É pedra**

|Ebalt.Eb7/9 | D7+/9 A6
(8) **É o fim do caminho**

|Gsus
(9) **É um resto de toco pouco sozinho**

|F#sus
(10) **Caco de vidro**

|A9/G
(11) **É a vida é o sol**

|F#m6 |F6/11+ Esus|
(12) **A noite é a morte o laço é o anzol**

A6/9 |Ebalt.Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus |F#sus
 (13) É peroba do **campo** é o nó da **madeira caingá candeia é Matita Pereira**

|A9/G |F#m6 |F6/11+
 (14) Madeira de vento/ tombo da ribanceira o mistério **profundo** é um queira ou não

|A6/9
queira vento ventando

|Ebalt.Eb7/9
 (15) Fim da **ladeira**

|D7+/9 A6 |Gsus
 (16) **É a viga é o vão/** festa da cumeeira

|F#sus |A9/G |F#m6
 (17) É a **chuva chovendo é** conversa ribeira das águas de março (/)

|F6/11+ Esus
 (18) **É** o fim da canseira

|A6/9
 (19) **Pé/ chão**

|Ebalt. Eb7/9
 (20) **Marcha estradeira**

|D7+/9 A6 |Gsus
 (21) **Passarinho na mão, pedra de atiradeira**

|F#sus |A9/G |F#m6
 (22) Umaave no céu, umaave no chão

|F6/11+ Esus|
 (23) É um regatoé uma **fonte** pedaço de **pão**

|A6/9 |Ebalt.Eb7/9|D7+/9
 (24) Fundo do poço fim do **caminho**

A6 |Gsus
 (25) No **rosto** um desgosto, **é** um pouco sozinho

|F#sus |A9/G |F#m6
 (26) É um estrepe, **é** um prego, é uma **ponta** é um **ponto**, **pingo pingando**

|F6/11+ Esus
 (27) É uma **conta** é um **conto**

|A6/9 |Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus
 (28) É um peixe é um **gesto** é uma prata **brilhando** é a luz da **manhã**

|F#sus |A9/G
 (29) Tijolo chegando **lenha dia fim** da picada

|F#m6 |F6/11+ Esus
 (30) **Garrafa** de cana **estilhaço** na estrada

|A6/9 |Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6
 (31) Projeto **da** casa **corpo** na **cama** carro **enguiçado**

|Gsus
 (32) É a lama/ **é** a lama

|F#sus |A9/G
 (33) É um **passo** é uma fonte é um **sapo** é uma rã

|F#m6 |F6/11+ Esus
 (34) É um **resto** de mato na luz da manhã

|A6/9 |Ebalt. Eb7/9 |D7+/9
 (35) São as águas de março **fechando** o verão (/)

|D7+/9 A6 |Gsus
 (36) E a promessa de vida no seu **coração**

|F#sus |Ebalt. Eb7/9 |D7+/9
 (37) É uma cobra é um **pau**, é João é José

A6 |Gsus |F#sus
 (38) É um espinho na mão, **é** um corte no pé

|A9/G
 (39) São as águas de março **fechando** o verão

|F#m6 |F6/11+ Esus|
 (40) E a promessa de vida no seu coração

A6/9
 (41) **hum**

|Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus
 (42) **tchi tchi tchi tchu tchu tchugon tchuqueenguen tchu** dum **din din din din**

|F#sus
tenhum

|A9/G
(43) **tchugundjum**

|F#m6 |F6/11+
(44) iéquidjoi **tchôdjôdjô** tchinhé

Esus |A6/9
(45) tchoundjó

|Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus
(46) Ienguendjum**bom**/ inheguendjum**bim**/ inhenguentchub**an**/ inhenguentchup**ê**,

|F#sus
tênhum

|A9/G
(47) **tchudjumdjum**

|F#m6 |F6/11+
(48) ieguiógun **tchudjumdjum** tchinhé

Esus |A6/9
(49) tchóundjó.

|Ebalt. Eb7/9
(50) É uma cobra é um **pau** é João é José

|D7+/9 A6 |Gsus
(51) É espinho na **mão**/ é um corte no **pé**

|F#sus |A9/G
(52) São as águas de março fechando o verão

|F#m6 |F6/11+ Esus|
(53) E a promessa de vida no seu coração

A6/9
(54) **hum**

|Ebalt. Eb7/9|D7+/9 A6 |Gsus |F#sus
(55) **tchen, tchen, tô, tô, tô, tô, tuqueenguen tchu** dum **din din din din** tenhum

|A9/G
(56) **tchundjundjum**

|F#m6 |F6/11+
(57) tchunguiégui **tchudjumdjum** tchinhé

Esus |A6/9
(58) tchound**djô**

|Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus
(59) Ienguendjum**bom**/ inheguentcumb**bim**/ inhenguentchub**bim**/ inhenguentchupê

|F#sus
tê**nhum**

|A9/G
(60) t**chudjum**djum

|F#m6 |F6/11+
(61) tchuguiégui t**chudjum**djum tchinhé

Esus |A6/9
(62) tchóund**djô**.

|Ebalt. Eb7/9
(63) É uma cobra é um **pau** é João é José

|D7+/9 A6 |Gsus
(64) É espinho na **mão**/ é um corte no **pé**

|F#sus |A9/G
(65) São as águas de março fe**chando** o verão

|F#m6 |F6/11+ Esus|
(66) E é promessa de vida no seu coração

A6/9 |Ebalt. Eb7/9|D7+/9
(67) Tchungundungundôgundógundógundógunigundê

A6 |Gsus
(68) cunchô**tchô**

|Fsus
(69) unt**chinc**/ **tchinc**/ **tchinc**/

|A9/G
(70) t**chondjon**djon

|F#m6 |F6/11+
(71) enhequedjoi **djon**djon**djon** tchinhé

Esus |A6/9
(72) tchóund**jó**

|Ebalt. Eb7/9 |D7+/9 A6 |Gsus
(73) Ienguendjum**bom**/ inheguendjum**bim**/ inhenguendjum**bim**/ inhenguendjubê

|F#sus
 tê**nhum**
 |A9/G
 (74) T**chudjumdjum**

|F#m6 |F6/11+
 (75) êquidjoi **tchudjumdjum** tchin**hé**

Esus |Gsus
 (76) tchóundj**ó**

|
 (77) iêundjôundjôdjôgôigôdêdê.

A harmonia construída por Rosa Passos é baseada na versão já mencionada, do disco Elis e Tom (1974), pelo qual aprendeu esta Bossa Nova. O que se percebe de início é a mudança da tonalidade. Rosa Passos escolheu o tom de Lá Maior (A) para sua versão, ou seja, meio tom abaixo do seu disco de referência, que está em Lá sustenido maior (A#). Essa tonalidade trouxe para Rosa a possibilidade de fazer certas mudanças melódicas na música por parecer ser muito confortável à sua voz. Tais interferências melódicas levou-a a explorar a repetição de notas mais graves durante a extensão da música, uso do registro basal da voz, emitindo a nota mais grave de sua extensão vocal, quebra de algumas estruturas melódicas. Suponho também que esta tonalidade é mais confortável, por ter observado a própria articulação rítmica da voz, brincando com os acentos naturais das palavras e emitindo uma voz mais perto da fala em diversas partes da canção, salvo alguns trechos da melodia no texto, que ela conserva agudos, assim como em alguns *scats*. Outro ponto que vale salientar é a alteração da harmonia no tocante a construção de acordes, desenho dos acordes no braço do violão. A progressão harmônica é diferente, o uso do tempo para cada acorde também sofre modificações. Rosa acrescenta mais de um acorde dentro de um compasso, ao contrário de Jobim que opta por estender por mais tempo um único acorde, por exemplo. Quanto a condução harmônica é mais cíclica do que a da versão do disco Elis e Tom (1974), só havendo duas alterações desse padrão nestes seguintes trechos:

|F#sus |Ebalt.Eb7/9 |D7+/9
 (37) É uma cobra é um **pau**, é João é José

|F#m6 |F6/11+
(75) êquidjoi **tchudjumdjum** tchinhé

Esus |Gsus |
(76) tchóundjó (77) iêundjôundjôdjôgôigôdêdê.

É provável que o padrão harmônico que Rosa Passos criou, foi em função do idiomatismo no instrumento, ou seja, “a facilidade de execução de passagens, uso de demandas que ‘caibam’ de forma natural na mão do executante e efeitos peculiares de famílias de instrumentos, como elementos do idiomatismo.” (LARUE, 1970 apud KREUTZ, 2012).

2.3. Melodia

Quanto a melodia, Rosa quebra a maior parte das estruturas melódicas da versão de referência e cria novas, mas sem descaracterizar a composição de Tom Jobim. Algumas destas estruturas de Elis e Tom (1974) são:

Padrão1 Padrão2 Padrão3

17 Padrão4

34 Padrão5 Padrão6

50

Rosa Passos altera as estruturas (padrões 1, 2, 5, 6), criando novas estruturas melódicas, conseqüentemente, novas relações intervalares. Utilizei o termo padrão, no exemplo a seguir, para que o leitor possa associar os trechos destacados na versão de Rosa

Passos, comparados aos padrões de Elis e Tom (1974). Estes são alguns exemplos das alterações realizadas:



Nestes trechos, observo que ela usa menos contornos melódicos e mais articulações rítmicas¹⁷. Esta atitude musical está alinhada, de modo geral, no caso desta canção na interpretação analisada, à supressão de partes da letra da canção. Alguns exemplos de versos correspondentes, são:

Versos correspondentes aos padrões destacados

Padrão 1: “Pé/chão” (19); “lenha/dia” (29)
--

Padrão 2: “Pouco sozinho” (9); “Caco de vidro” (10)

Padrão 5: “Vento ventando” (14); “Fundo do poço” (24); “É um estrepe/é um prego” (26)

Padrão 6: “Fim da ladeira” (15); “Marcha estradeira” (20)

São apenas os primeiros exemplos. Há mais alterações nas quais Rosa muda o desenho melódico, afastando-se mais ainda da melodia de origem da sua versão. Mas, precisamos detalhar essas primeiras diferenças aqui. Tomando por base os padrões de Elis e Tom (1974), e pontuar através dos intervalos, essas quebras de padrões feitos por Rosa Passos:

Elis e Tom (1974)	Rosa Passos
Padrão 1: intervalo de terça maior descendente.	Uníssonos
Padrão 2: uníssonos, segunda maior descendente, segunda maior descendente, uníssonos.	Terça maior descendente, uníssonos.

¹⁷ Sobre as articulações rítmicas, ver o número das frases citadas entre parênteses, onde se encontram a análise de cada verso e estão situadas no subtópico sobre o fraseado rítmico, neste capítulo.

Padrão 5: intervalos de segunda maior descendente, uníssono.	Uníssono
Padrão 6: uníssono, terça maior descendente, uníssono.	Uníssono, segunda maior descendente, segunda maior descendente, uníssono.

Essas alterações melódicas e as outras que ainda vou trazer para esta análise, estão relacionadas com a estrutura rítmica estabelecida nesta versão por Rosa Passos, e não exatamente com sua harmonia. Fiz a experiência de tocar o violão conforme a levada de Rosa Passos, assim como mantive o andamento, a progressão harmônica, o mesmo tempo de duração em cada acorde, o mesmo desenho dos acordes e, cantei segundo a melodia da versão de Elis e Tom (1974). O resultado foi o encaixe melódico com o harmônico e com a levada do violão. Ou seja, o fraseado rítmico da voz e as alterações melódicas feitas por Rosa, não dependem desses outros elementos musicais acima citados. O fraseado rítmico e a melodia proposta por Rosa, tem relação de articulação e dependência, uma contribuindo à outra. Trago agora outras variações melódicas feitas por Rosa nesta versão (a figura está na página 31): na linha (12), entre os compassos 01 a 10, a melodia feita pela intérprete ganha um novo desenho melódico. Surge um fá#3 que antecede a sequência já conhecida, dó#4-si3-lá3-lá3 e em seguida, ressurge, intercalando com a mesma sequência melódica. A nota Fá#, faz parte da escala da tonalidade de A (Lá maior), mas, ele não aparece nesse trecho na melodia de Tom Jobim, aparece até depois, mas não neste momento. Aqui, Rosa quebra com o padrão 2 (dó#4-dó#4-dó#4-si3-lá3-lá3-lá3) de Elis e Tom (1974) e cria uma nova melodia, mas sem distanciar tanto da proposta melódica de Tom Jobim, haja visto que ela mantém o dó#4, o si3 e o lá3, ainda que com redução de notas repetidas. No trecho a seguir, linha (13), compasso 12 ao 23, Rosa Passos faz um outro movimento melódico que distingue da versão de Elis e Tom. Primeiramente, entre os compassos 12 e 16, ao invés de cantar, dó#4-lá3-dó#4-lá3-lá3 para “Caingá, candeia”, Rosa faz lá3-fá#3-lá3-fá#3-lá3, e ainda fazendo com que estas notas recaiam sobre sílabas diferentes, por exemplo. Em Elis e Tom¹⁸, se divide desta forma:

Cain – gá, can – dei – a
dó#4| lá3 | dó#4| lá3 | lá3

Rosa: Ca – in – gá can – deia
Lá3| fá#3| lá3| fá#3 |lá3

¹⁸ Versão notada da gravação de *Águas de Março*, Elis e Tom (1974), do Songbook Elis Regina, disponível em: <https://kupdf.net/download/elis-regina-songbook_59b86cd308bbc5a527894c7f_pdf> Acesso em 25 de Fevereiro de 2019.

Águas de Março

15 (12)A noi teé a morte o la çoé oan zol (13)ca in gá
 30 can deia é ma ti ta pe rei ra (17)é con ver sa ri
 44 bei ra das á guas de março (18)é o fim da can seira
 58 (21)pe dra dea ti ra dei ra (25)No ros toum des gos to
 72 é um pou co so zinho (30)Ga rra fa de ca na es
 86 tilhaço naes tra da (31)Pro je to da casa cor po na cama car
 100 roen gui çado (32)é a lama é a lama (34)É um res to
 115 de ma to na luz da ma nhã (35)São as á guas de mar ço
 130 fe chan do o verão (36)Ea pro mes sa de vi da no teu co
 ra çã o(um) (37)É uma co braé um pa u

Já do compasso 17 ao 23, neste mesmo trecho, Rosa usa do empréstimo modal na melodia, substituindo o dó#4 que é a nota que faz parte da escala de Lá maior, tonalidade desta sua versão, por dó4 que é próprio da escala de Lá menor, causando uma tensão intervalar. Está dentro do acorde de Gsus¹⁹ que Rosa faz na harmonia e que não se encontra na versão do compositor. Nos compassos seguintes, do 25 ao 42, linhas (17/18), ela usa o mote (dó#4 – si3 – lá3 – lá3) do padrão 5 de Elis e Tom (1974) e desenvolve para uma sequência de repetição da nota lá3, seguido de outro empréstimo modal para a melodia de “é o fim da canseira” que recai sobre os acordes de F6/11+ e Esus. Após duas frases da música, representadas aqui do compasso 44 ao 50, Rosa faz uso mais uma vez do mesmo empréstimo modal com a sequência de três dó4 no trecho “pedra de atiradeira”. Do compasso 52 ao 63, linha (25), Rosa acrescenta um fá#3 à melodia na primeira nota da frase e segue a melodia com uma antecipação do padrão 5 de Elis e Tom (1974), seguido de uma alteração da melodia do compositor entre os compassos 58 ao 63. Mais uma vez aparece o dó4. Na sequência da imagem da página 31, entre os compassos 65 e 70, não há uma alteração considerável, apenas a supressão de um dó#4. Do 71 ao 75, Rosa canta uma outra melodia. Enquanto a versão de Elis e Tom (1974), repete seu padrão 2, Rosa quebra-o com uma linha melódica que traz o mi3 e o fá#3, porém não deixando de lado toda as notas da melodia de Tom Jobim, mantendo o dó#4 e o lá3.

Elis e Tom(1974) padrão 2:

Es – ti – lha – ço naes – tra – da

dó#4|dó#4|dó#4|si3| lá3 | lá3| lá3

Rosa Passos:

Es – tilhaço naes – tra – da

mi3| dó#4 | fá#3 | lá3 | lá3

Dos compassos 76 ao 94, linhas (31/32), Rosa Passos faz mais alterações na melodia de Tom Jobim, porém mantém uma sequência ainda parecida com a do compositor nos primeiros compassos destes. Vejamos:

¹⁹ O acorde de Gsus é àquele que não se pode definir como maior ou menor pois substitui a terça pela quarta ou segunda do acorde.

Elis e Tom (1974):

Éo pro – je – to da ca – saé o cor – po na ca-ma é o car-roen-gui-ça-do
 mi4|mi4|mi4|fá#4| mi4|ré4| mi4|ré4|dó#4|ré4|dó#4|si3| si3 |dó#4|si3|lá3|dó#4| si3| lá3|lá3

É a la – maé a la – ma
 dó4|si3|lá3 | dó4 |si3| lá3 | lá3

Rosa Passos:

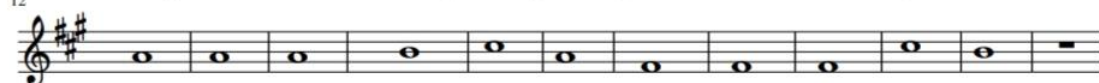
Pro – je – to da casa cor – po na cama car – roen – gui – çado
 mi4| mi4|fá4|mi4| ré4 | mi4| ré4|dó4| sí3 |fá#3| fá#3 | fá#3| si3
 É a lama é a lama
 si3|dó4| lá3 |si3|dó4| lá3

Por fim, suas últimas alterações na melodia de Tom Jobim acontecem dos compassos 96 ao 139 da figura acima. Nesse trecho, Rosa Passos opta por outra mudança na melodia com um uso intenso e repetitivo da nota Lá3. Se observar, dos compassos 101 ao 115 há uma sequência de notas lá3, assim como, do compasso 122 ao 131, também outra sequência de lá3. Este intervalo uníssono é bem explorado por Rosa em toda essa sua versão de Águas de Março. Aparece de forma reduzida, com uma sequência de repetição de dois, três ou até mais ampla com até quinze notas lá3 seguidas. Outra alteração, é mais uma vez o uso do dó4 ao invés do dó#4, nota comumente esperada para esta tonalidade, causando uma tensão intervalar neste trecho que se encontra nos compassos 116 e 118. Estas são as mudanças que Rosa Passos realizou nesta sua versão de Águas de Março em relação a versão de Elis e Tom (1974). Algumas destas alterações foram sutis e outras chegaram a mudar toda a melodia de determinados trechos, como apresentei. No entanto, tais diferenças melódicas não descaracterizaram a canção do compositor, apenas trouxe um novo olhar musical sobre esta.

Águas de Março



 12 (1)Tchip tu bi cun djun djun djun (2)tchin éééé (3)tchi ummmm



 24 (4)tun gon don (5)tchun gui é tchun djon djon tchi é



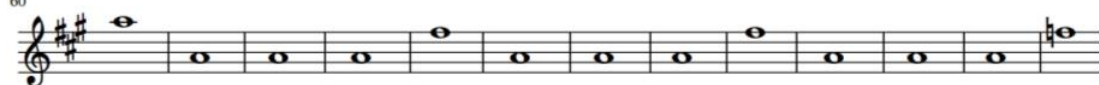
 35 (41)hummmmm (42)tchi tchi tchi tchu tchu tchugon tchu que en guen



 48 tch dum din din din din te nhum (43)tchu gun djum (44)ié qui



 60 djoï tchô djô djô tchi nhé (45)tcho un djó (46)len guen djum



 73 bom inhe guen djum bim inhen guen tchu ban inhen guen tchu pê



 85 tê nhum (47)tchu djum djum (48)ie gui ó gun tchu djum djum



 98 tchi nhé (49)tchó un djó (67)Tchun gun dun gun dô gun dó



 gun dó gun i gun dê (68)cun chô tchô (69)un tchinc tchinc

110

tchinc tchinc (70)tchon djon djon enhe qui djoi djon djon djon tchi

122

nhé (72)tchó un djó (77)iê un djô un djô ô djô gô i

136

gô djô djô

Os scats criados por Rosa Passos nesta versão de Águas de Março, explora a mesma extensão da canção, com graves, agudos, porém faz mais uso da região média das notas que fazem parte da escala de Lá maior, tonalidade da música. A única alteração que há fora da escala é a presença do dó natural que aparece timidamente na linha (42) causando a mesma tensão que ela faz no decorrer de alguns trechos da canção, como já mencionado. Logo depois, nos trechos (46), (59) e (73), Rosa canta o scat com a mesma melodia dos trechos da canção: (22), (23), (28). Estes se repetem melodicamente, assim como nos scats. Ela traz para seu scat uma menção a melodia de Tom Jobim, sem alterações. Rosa não faz grandes saltos intervalares, trabalhando a melodia com uníssono, intervalos de segundas maiores e menores, terças menores e maiores, quinta justa e sexta menor. Em geral, temos este quadro de estrutura melódica para seus scats em Águas de Março.

Este disco o qual se encontra esta gravação de Águas de Março, foi produzido no Brasil e sofreu mediações do produtor artístico. Esse fato levou a Rosa Passos e Paulo Paulelli a serem cerceados em suas respectivas performances. Esse dado influencia na análise desta performance de Rosa Passos, pois ela não teve tanta oportunidade assim de criar musicalmente como faria se não tivesse este tipo de mediação para esta gravação. Ao escolher esta versão, eu ainda não tinha obtido este dado importante, mas, o que impressiona ainda assim, é que Rosa Passos conseguiu superar este limite e trouxe para esta versão uma série de elementos, recursos interpretativos que conferem características peculiares numa performer da música popular brasileira. Traz, de fato, uma interpretação

própria de Águas de Março. Concebe uma batida no violão que traz uma marcação constante, que é sua referência musical. Rosa Passos criou essa levada (PASSOS, Rosa 2018) a qual se encontra em outras interpretações dela, como em *Só Danço Samba* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) no mesmo álbum, *Pra quê discutir com madame* (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa), versão do vídeo postado no YouTube do Festival de Jazz em 2008 de Vitória-Gasteiz/Espanha, *Vatapá, O que é que a baiana tem? e Você já foi a Bahia?* (Dorival Caymmi) - Vídeos caseiros publicados em suas redes sociais -, por exemplo. A levada de marcação constante, pode ser um argumento para a liberdade na execução melódica com acentuações rítmicas na voz, produzindo novos deslocamentos dispostos em praticamente toda a extensão da música.

Nesta versão, Rosa Passos acaba que por desconstruir o fraseado musical da versão que teve por base, (a do disco Elis e Tom, 1974), concebendo um fraseado diferente, próprio, que tem relação com seu violão, um dando suporte para o outro, fortalecendo a interpretação rítmica, mas também, criando uma interdependência entre voz e violão. Ocorrem também variações melódicas, no que tange aos intervalos, diferenças de alturas das notas musicais dispostas na versão de Elis e Tom para a de Rosa Passos. Além dessas questões musicais observadas, a intérprete imprime uma agilidade vocal (articulação) combinada a um tempo de respiração frasal por ela determinado, segundo suas próprias divisões rítmicas, uma respiração/expiração silenciosa, trêmulo na voz, vibrato, sons das consoantes acentuando-as com tom vocal percussivo²⁰, sustentação de determinadas notas que se encontram nas vogais²¹, faz uso de variados timbres vocais, como um tom suave de voz, aveludado, mas também por vezes metálico e nasal em determinados pontos da canção. Apesar de usar a voz frontal na maior parte da música, em certos momentos “passeia pela voz de cabeça,” termo frequentemente utilizado pela intérprete. Além disso, utiliza o canto em *legato*, como também equilibra em *staccato*, para dar ênfase a certas palavras da letra da canção. É percebido também que a intérprete atrasa e/ou adianta a melodia sem perder a pulsação da música. Essa prática gera deslocamentos rítmicos que são perceptíveis ao longo desta versão analisada por se fazer

²⁰ Por exemplo, “as oclusivas ‘p’ e ‘t’ batem como tambores no meio da locução [...] as consoantes são forças articuladoras, ruídos estruturantes que geram ritmo e textura no tecido liso das vogais.” (Documentário Tim Tim por Tim Tim: A música de João Gilberto, Rádio Batuta, 2016) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gTyIViZ_u6Q > Acesso em: 18 de Setembro de 2018.

²¹ “... são as vogais que permitem a dilatação do canto no tempo. Permitem que a voz fique estacionada no mesmo ponto durante vários compassos ou que ela deslize macia de nota a nota numa única emissão.” (Documentário Tim Tim por Tim Tim: A música de João Gilberto, Rádio Batuta, 2016) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gTyIViZ_u6Q > Acesso em: 18 de Setembro de 2018.

presente em grande parte dela, se tornando um traço forte dessa interpretação. Um outro ponto importante, são os *scat singing*²² que Rosa Passos imprime na canção. Ela abre a música com um trecho de *scat* e volta a inserí-los depois de cantar toda a letra da canção, mas, acrescentando um número maior de sílabas e melodias atreladas às mesmas. Em seguida, repete o último verso da canção e volta a cantar novos *scats*, então canta mais uma vez o último verso e encerra sua versão com outro bloco de *scats*, finalizando a música. Em geral, as melodias e sílabas desses *scats* se assemelham, mantendo um padrão silábico, melódico, rítmico e entoativo, havendo algumas variações.

Quanto a gestualidade vocal, não me ative a associação desta a possíveis gestos corporais realizados em performance, pois se trata de uma gravação em CD e não encontrei vídeos gravados deste momento, tornando-se difícil a percepção de certos elementos interpretativos no que se refere a expressão corporal, que pudessem ser observados na análise desta performance. Rosa faz uso do registro basal de forma sutil uma única vez em toda canção, criando uma nova extensão melódica dentro desta música. Trabalha com os detalhes em seus gestos vocais²³ nessa versão. São mudanças estratégicas para imprimir sua assinatura musical, como uma coautora da canção a partir de sua performance. Uma outra questão, é a frequente supressão de palavras ou até trecho da letra nesta versão. Ocultar certas palavras dá a Rosa Passos a possibilidade de flexibilizar o fraseado rítmico sem perder o pulso da música. Assim pode realizar seus deslocamentos rítmicos sem prejudicar o andamento musical, encaixando cada palavra em seu novo lugar na música, no novo espaço de tempo que entendeu para elas, sem perder seu sentido textual e poético, ao contrário, enfatizando-o. Assim, a intérprete valoriza tanto os elementos musicais quanto textuais nesta canção, tomando o cuidado para que não se sobreponham. As omissões encontradas na letra não prejudicam a poesia do compositor, pois são pequenas alterações em função de uma expressão do seu próprio entendimento da canção como intérprete e compositora que é.

Quanto a melodia e a harmonia, Rosa Passos faz mudanças, mas não bruscas. Para Rosa, sua versão de Águas de Março “não é bossa, nem é samba, é um jazz.” (PASSOS, Rosa, entrevista informal nº08, 2019). Esse seu entendimento se dá pelo fato de existir uma liberdade musical para criar novas possibilidades musicais de interpretação nesta sua

²² *Scats singing* e *bebops* são duas possibilidades de se nomear um procedimento geralmente improvisado sobre sílabas realizados pela voz de um cantor ou cantora.

²³ Gestualidade vocal (gesto interpretativo): a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões lingüísticas, construindo um universo de sentido para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas. (MACHADO, 2007, p.59)

versão. E ela confere isto a partir da sua batida de violão. É a partir dela e sobre ela, que toda sua flexibilidade musical acontece. Porém, esta análise chegou à conclusão que *Águas de Março*, na versão de Rosa Passos, deixa de ser Bossa Nova e se torna um estilo Rosa Passos de interpretar esta canção de Tom Jobim. Não se enquadra em um gênero musical. Mantém o caráter da composição de Tom Jobim, porém conferindo à sua interpretação, criatividade musical.

A calma
Inteligente de
Levar ao lúdico
Harmonioso do
Amor
(Gerlane Teixeira Cavalcanti)

Capítulo 3. A Ilha

O intuito deste capítulo é compreender a performance musical de Rosa Passos em sua versão da música, *A Ilha* do compositor Alagoano, Djavan, atentando para o contexto em torno da construção da performance de Rosa para o palco. Para isto, se fez necessário selecionar uma versão gravada em audiovisual de uma performance de palco, no intuito de observar os recursos musicais, gestuais da voz e do corpo e comportamentais em relação aos músicos e ao público. A versão escolhida foi de uma gravação realizada pela TVE/Espanha, de um show de Rosa Passos no Festival de Jazz de Vitória-Gasteiz/Espanha em 2008. Como já mencionado acima, trago outros suportes para complementar esta análise, de modo que, faço um resumo das versões gravadas de *A Ilha*, por Rosa em seu disco “Azul” (2002), a versão do show ao vivo que estive presente e que foi gravada em vídeo por uma fã de Rosa Passos e publicada no YouTube, a versão do seu disco – “Rosa Passos ao vivo” (2016) e a versão de Djavan em seu álbum “Seduzir” (1981). Também, a somar, trago informações que obtive através de uma entrevista informal com Rosa Passos, sobre a concepção desta sua versão da música. Como os dados da entrevista são importantes para o entendimento das demais, começo por eles.

Rosa Passos conta que Djavan fez essa música para Roberto Carlos gravar e ela ouviu a primeira vez com Roberto Carlos na rádio. Mas, a versão que ela aprendeu foi a de Djavan, do álbum *Seduzir* (1981). Esta versão de Djavan foi a que inspirou a construção da interpretação de Rosa para *A Ilha*. Esse processo de aprendizado e construção da interpretação se deu através da escuta atenta e intencional com o apoio do seu violão. Rosa diz que todas as músicas que já gravou e canta em seus shows, ela sabe tocar no seu violão, ou seja, ela aprende as músicas e constrói sua interpretação musical tendo como base o seu violão, independente dela tocar ou não o violão nas performances de palco ou nas gravações em estúdio. Com *A Ilha* não foi diferente. Segundo Rosa, ela concebe a harmonia, a levada, a rítmica para o violão conforme sua concepção musical e não fazendo igual a versão original do compositor ou do(s) intérprete(s) que já gravaram a música. (PASSOS, Rosa, entrevista informal nº12, 2019). Partindo desse seu princípio, ela cria já a partir do próprio aprendizado da canção, a sua interpretação, tanto para o violão quanto para a voz. Em geral, Rosa realiza gravações caseiras desse processo de construção da sua interpretação. Este é mais um meio pelo qual desenvolve sua

performance musical. Na performance do Festival de Jazz que analiso, Rosa não toca violão. É acompanhada por sua banda, Fábio Torres (piano), Paulo Paulelli (baixo acústico) e Celso de Almeida (bateria). Assim como em seus dois shows que acompanhei em Abril/2018. Já nas versões dos CDs, no álbum “Azul” (2002), a formação instrumental é: Lula Galvão (guitarra), Paulo Paulelli (contrabaixo) e Celso de Almeida (bateria) e no álbum “Rosa Passos ao vivo,” a formação é: José Reinoso (piano), Lula Galvão (guitarra), Paulo Paulelli (contrabaixo) e Celso de Almeida (bateria). Não se percebe uma diferença significativa na formação instrumental de uma performance para outra, nem dos músicos. Abaixo um quadro resumido das versões de *A Ilha* por Djavan (compositor) e mais 4 versões por Rosa Passos.

Djavan/Rosa Passos	Duração	Forma
Seduzir (1981)	4:05	Scat/letra/instrumental/refrão/scat
Azul (2002)	7:17	Intro. guitarra/letra/improviso guitarra/letra/breve scat/refrão/instrumental com intervenção de scat.
Festival de Jazz (2008)	7:41	Intro. piano/letra/improviso contrabaixo/letra/scat.
Ao Vivo (2016)	8:25	Intro. guitarra/letra/improviso guitarra/letra/scat/refrão/instrumental.
Show (2018)	7:16	Intro. piano/letra/improviso contrabaixo/letra/scat/refrão.

Quanto a duração entre a versão de Djavan e as de Rosa Passos, percebe-se a diferença considerável que há entre elas. As versões de Rosa giram em torno dos sete, oito minutos de duração. Não é comum na canção popular brasileira encontrar uma duração como essas de Rosa para a canção *A Ilha*. Em geral se encontra mais em peças de repertório de Jazz esse tempo de duração nas músicas. Da mesma maneira, a forma como estão estruturadas as versões de Rosa Passos, sempre com a presença de *scat-singing* e improvisos instrumentais, remete ao formato de Jazz. Na versão de Djavan também se encontra o *scat*, apesar de ser uma canção de gênero *pop* e Rosa comentou que esse *scat* de Djavan a inspirou para criar os seus próprios para sua versão de *A Ilha*. Em

estúdio, Rosa Passos é mais econômica com relação ao *scats*, mas em show ela explora mais livremente. Segundo Rosa, o disco é um registro e este deve ser feito com muito cuidado e pensando em seu público, de forma que não fique algo longo e cansativo à escuta. No show, para ela é diferente. É um espaço onde pode se soltar, experimentar, por entender que é um momento que acontece, passa e não há uma intenção de registro, mas de performance para com ela mesma, com seus músicos e com o público ao mesmo tempo. (PASSOS, Rosa, entrevista informal nº10, 2019).

Passo então para a análise mais específica da versão elencada para este estudo e, posteriormente trago a observação realizada a partir da pesquisa de campo dos shows ao vivo que tive a oportunidade de acompanhar - ambas em palco. Nesse intento, mantenho o mesmo modelo de análise do capítulo 1, a começar pela dinâmica rítmica de Rosa Passos nesta versão de *A Ilha* do Festival de Jazz em Vitória-Gasteiz/Espanha. Para isto, utilizo o suporte da letra da canção:

3.1.O fraseado rítmico/recursos vocais em A Ilha

A Ilha (Djavan) – Rosa Passos

(1) **Um facho de luz**

Diminui duração das notas neste trecho; voz suave

(2) Que a **tuudo** seduz por **aqui**

Sustenta sílabas “tu” e “qui”; vibrato leve em “qui”

(3) Estrel**laaa** cade**eeente**

Sustenta as sílabas “la” e “den”

(4) Reeluzentem**eeente** sem **fim**

Prolongamento da vogal “e”; sustenta a sílaba “men”; vibrato em “fim”

(5) E um cheiro de amor**r**

Letra “r” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(6) **Empestaaa**do no ar

Sustenta as sílabas “em” e “ta”; Letra “r” em “ar” enfatizado com sonoridade de voz de garganta

(7) **Aaa** meentorpecer

Sustenta letra “a”; ligadura de expressão entre “me” e “entorpecer”; Letra “r” da sílaba “cer” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

- (8) Quiser**aaaaa** viesse do mar
Sustenta sílaba “ra”; Letra “r” em “mar” enfatizada com sonoridade de voz de garganta
- (9) **Eee nãoo** de você
Sustenta a letra “E”; Sustenta a palavra “não”
- (10) Um **raaaioooo** que inunda de brilho
Sustenta palavra “raio”
- (11) Uma **noooite perdiida**
Sustenta as sílabas “noi” e “di”
- (12) Um estado de coisas/**tão puras**
Acentuação na palavra “tão” e na sílaba “pu”
- (13) Que **moovoemmmm** uma vida
Sustenta a palavra “movem”
- (14) E um verde, **e um verde** profundo no oolha**ar** a me endoidecer
Acréscimo de parte da letra “e um verde”; prolonga a vogal “o” e sustenta sílaba “ar” na palavra “olhar”; Letra “r” em “cer” enfatizada com sonoridade de voz de garganta
- (15) Quiser**a** estivesse no mar
Vibrato leve na sílaba “ra”; Letra “r” em “mar” enfatizada com sonoridade de voz de garganta
- (16) **Eee nãoo** em você
Sustenta a letra “e” e sustenta a palavra “não”; vibrato na sílaba “cê”
- (17) Porque seu cora**çããããã**
Vibrato com emissão nasal; sustenta a sílaba “ção” e corta a nota desta sílaba simbolizada pelo gesto na mão
- (18) É uma **iiilha**
Sustenta com vibrato a letra “i” simbolizada pelo gesto na mão; corta a nota na sílaba “lha” simbolizada pelo gesto na mão
- (19) **Aaaaa** centenas de milhas da**qui**
Sustenta a letra “a”; vibrato na sílaba “qui”
- (20) Porque **seuuu** cora**çãããã** é uma **ilha**
Sustenta a palavra “seu” e a sílaba “ção”; vibrato em “lha”
- (21) **Aaaaa** centenas de **milhas** da**qui**
Prolonga a letra “a”; trêmulo em “milhas”; *staccato* na sílaba “qui”

Improviso de Paulo Paulelli (contrabaixo): 16'13" - 17'58"

Um improviso livre da melodia da canção, explorando linhas melódicas na região médio/grave do contrabaixo em boa parte do improviso, numa dinâmica equilibrada tanto nas durações das notas quanto na quantidade de notas utilizadas por espaço de tempo e ênfase na condução rítmica ao se encaminhar para o final do solo, tanto nas linhas melódicas quanto utilizando acordes.

(22) **Um facho de luuz**

Acentuações nas sílabas destacadas; sustenta a palavra “luz”

(23) Que a **tuudo** seduz por **aqui**

Sustenta as sílabas “tu” e “qui” com voz suave e dinâmica decrescente

(24) Estrelaaa cadente

Sustenta a sílaba “la”

(25) Reeluzentemeeente sem **fim**

Prolongamento da vogal “e”; sustenta a sílaba “men”; vibrato suave em “fim”

(26) E um cheiro de **amor**

Sustenta sílaba com a letra “r” em “mor” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(27) Empestaado no **ar**

Sustenta a sílaba “ta”; letra “r” na palavra “ar” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(28) **Aaa** me **en/tor/pe/cer**

Sustenta letra “a” com emissão de voz nasal; a palavra “entorpecer” cantada em *staccato*; letra “r” na sílaba “cer” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(29) Quiseraaaa viesse do mar

Sustenta a sílaba “ra” com dinâmica crescente; letra “r” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(30) E **não** de vocêêêê

Acentua a palavra “não”; sustenta a sílaba “cê” com vibrato

(31) **Um** raaaaaaiooooo que **inunda de brilho**

Acentua “um” simbolizada pelo gesto na mão; sustenta a palavra “raio” simbolizada pelo gesto na mão; no verso “inunda de brilho” acentua cada sílaba; emissão de voz nasal na sílaba “nun” e voz metálica no decorrer deste verso

(32) Uma noite **perdida**

Voz escura na emissão da palavra “perdida”

(33) Um estado de coisas **tão** puras

Acentua a palavra “tão” com emissão nasal; ênfase na emissão sonora da letra “s”

- (34) Que **moovoovemmmm** uma **vida**

Sustenta a palavra “movem”; voz escura na palavra “vida”

- (35) E um verde, **e um verde** profundo noolhar **aaa** me **en/doi/de/cer**

Acréscimo de parte da letra “e um verde”; ligadura de expressão entre “no”, a palavra “olhar”; sustenta a letra “a”; a palavra “endoidecer” cantada em *staccato*; letra “r” na sílaba “cer”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

- (36) Quisera estivesse no **mar**

Letra “r” em “mar” enfatizada com sonoridade de voz de garganta

- (37) **Ee nãããã** em você

Sustenta as notas em “E não”

- (38) Porque seu cora**çããããã**

Sustenta a nota na sílaba “ção”, simbolizada pelo gesto na mão

- (39) **É/u/ma/ ilha**

Trecho cantado em *staccato*; sustenta a nota na letra “i” e corta a nota na sílaba “ilha”, simbolizada pelo gesto na mão

- (40) **Aaaaa** centenas de milhas **daqui**

Sustenta a nota na letra “A”; voz crepitante em “qui”

- (41) Porque seu coração **é uma ilha**

Deslocamento rítmico no trecho “é uma ilha”, acentuando cada sílaba com voz escura e vibrato no final do verso; *legato*

- (42) **Aaaaa** centenas de milhas **daqui**

Sustenta a nota da letra “A” e vibrato com dinâmica decrescente

Scats:

- (43) **Lêlêlê umbombê umbonrei rei rei rei rei rei rei ulilu** djôdjôdjô

Voz frontal em “Lêlêlê”; voz coberta “umbombê umbonrei”; voz metálica “rei rei rei rei rei rei rei”; coloratura “ulilu”; vibrato “djô”

- (44) **tchulilulululê leiãluludumdumdumdumdã**

Voz fechada “tchulilulululê leiãlu”; vibrato em “dã”

- (45) **tchôlulaleilê ululêleilê tchôulêleilê êlêlêleilêlêlêlê**

Voz metálica em todo trecho

- (46) **tchôundêundêundêundêundêundêhêhê**

Acentuações rítmicas em “tchô; dê; dê; dê; dê; dê”; voz crepitante “hêhê”

Trechos (43), (44), (45) e (46), respectivamente:



(47) **aa__ aa__ daundaundaundaun**

Voz aberta “aa__ aa__”; emissão vocal posterior “daundaundaundaun”

(48) **tchubondonbonbonbonbedubedubedubaaîê îê îê**

Emissão vocal posterior “tchubondonbonbonbonbon”; registro basal “bedubedubedubaaîê”; vibrato “îê îê”

(49) **tchôlilulaiolaiolaiolaiolaiolaiolailêilêilê**

Voz de cabeça em todo o trecho

(50) **undêiolôlô reiolôlum umbaiom**

Emissão vocal posterior “undêiolôlô”; emissão frontal “reiolô” e nasal “lum”; emissão vocal posterior “umbai” e uso do registro basal “om”

Abaixo está o quadro com os gestos vocais encontrados no decorrer da canção:

Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Sustenta sílabas/letras = notas	(2), (3), (4), (6), (7), (8), (9), (11), (14), (16), (18), (20), (23), (24), (25), (29), (30), (35), (37), (39), (40) e (42).
Vibratos	(2), (4), (15), (16), (17), (19), (20), (25), (26), (27), (30), (41), (42), (43), (44), (48).
Prolongamento da vogal	(4), (14), (21), (25).
Ênfase na emissão da letra “r”	(5), (6), (7), (8), (14), (15), (26), (27), (28), (29), (35), (36).
Ligadura de expressão	(7), (35).
Sustenta a palavra	(9), (10), (13), (16), (20), (31), (34).
Acentuação rítmica na palavra	(12), (30), (31), (33).
Acentuação rítmica na sílaba	(12), (22), (31), (46).
Acréscimo de letra	(14), (35).
<i>Legato</i>	(41)
Corte da nota (sílabas/palavra) simbolizada pelo gesto da mão	(17), (18), (39).
<i>Staccato</i>	(21), (28), (35), (39).
Trêmulo	(21)
Emissão nasal/ voz nasal	(28), (31), (33), (50).
Coloratura	(43)
Voz coberta	(43)
Voz metálica	(31), (43), (45).
Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Voz escura	(32), (34).
Ênfase na emissão da letra “s”	(33)

Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Preservação do silêncio entre versos	(1),(2),(3); (4), (5); (7), (8); (9), (10); (11), (12); (13), (14), (15); (23), (24), (25), (26); (28), (29); (30), (31); (32), (33); (34), (35), (36).
Sustenta nota/Acentua (sílabas/letra/palavra) simbolizada pelo gesto da mão	(31), (38)
Voz crepitante	(40), (46).
Deslocamento rítmico	(41)
Dinâmica decrescente	(42)
Voz frontal	(43), (50).
Voz fechada	(44)
Emissão vocal posterior	(47), (48), (50).
Voz aberta	(47)
Registro basal	(48), (50)
Voz de cabeça	(49)

Diante desse panorama detalhado, percebe-se que a interpretação de Rosa Passos nesta canção se vale de muitos recursos vocais peculiares, que se fazem em detalhes; minúcias de uma intérprete que se atém às variadas possibilidades musicais e imprime na voz. Tais recursos são utilizados de maneira estratégica no decorrer da performance. Nota-se pela repetição de onde acontece certos gestos vocais ou pela própria expressividade da performance, como se àquele determinado verso/frase textual ou musical exigisse dela certos recursos interpretativos. Por exemplo, a voz suave no começo da canção é quebrada com a voz mais leve e aguda (menor corpo sonoro), voz de cabeça, no trecho (5) e (6). O uso da voz escurecida, como maior corpo sonoro e harmônicos nos trechos (11) e (13) ou em outras palavras que Rosa adiciona notas graves e traz peso sonoro à elas. Além de fazer uso de várias outras regiões da voz no decorrer da música, como a voz crepitante, emissão frontal, voz fechada, emissão vocal posterior, voz aberta, voz de cabeça, registro basal com notas graves, coloratura, emissão nasal, em geral com

consoantes nasais “m, n”, voz coberta e metálica²⁴. Todas essas possibilidades de uso da voz é bem explorado por Rosa em *A Ilha*, de forma equilibrada. Assim como as dinâmicas de intensidade, onde há uma maior presença vocal, com projeção e alcance, como também, quando minimiza os impactos da voz e surpreende o público com sua leveza vocal. Por exemplo, no trecho (22) inicia com maior presença vocal o mesmo verso que corresponde ao trecho (1) que, como já mencionei acima, canta com voz suave. Já entre os trechos (23) ao (30) opta por uma dinâmica com pouca intensidade, menos volume, menor corpo sonoro tanto na voz quanto nos instrumentos. Este momento é de relaxamento e quase silenciamento. Em seguida, cresce a voz a partir do trecho (31) com a banda, juntos. Essa diferenciação na dinâmica vocal/musical, provoca uma variação de intensidades no uso da voz cantada, no instrumental, o qual gera sensações vibratórias e emocionais distintas à quem ouve.

Outro aspecto vocal que está bem presente nesta performance de Rosa é o vibrato que ocorre, em geral, nos finais de verso, em notas longas e são de expressão, sem dramaticidade. Há vibratos que aparecem nesta interpretação junto a ressonância nasal e as notas longas aparecem o tempo todo nesta versão. Rosa usa bastante destes recursos musicais, o que faz uma ponte imediata com a forma jazzista de cantar: notas longas com vibratos. Todas as jazzistas que Rosa Passos tem como influência, cantam com notas longas e a forte presença dos vibratos. E essa influência fica clara nesta interpretação de Rosa para *A Ilha*. A atitude jazzista permeia sua performance musical como um todo, inclusive o acompanhamento instrumental está imbuído de um comportamento jazzista de tocar. Mas, há também a influência da música brasileira nos seus gestos vocais, na rítmica e no uso da voz, como por exemplo, a ênfase que dá a sonoridade das letras “r”, de modo geral, em finais de versos que Rosa aprendeu com Elizeth Cardoso, a valorização dos “r” e “s”, também, explorando os sons dessas consoantes para trazer um cantar mais expressivo, segundo ela. Vale lembrar que são os finais de frases musicais determinados por sua interpretação e não necessariamente as originais da música de Djavan. Essa também é uma outra questão interessante a ser observada. Pois é sua forma de sentir a música e de como quer comunicá-la. Estas diferentes divisões de duração frasal, também se trata das respirações entre frases que no caso de Rosa Passos, esses intervalos entre uma frase e outra se encontra um outro recurso importante na sua performance que é a preservação do silêncio. Este silêncio mantido por Rosa integra sua realização musical.

²⁴ Ver glossário em anexos

Tanto que, como descrito no quadro, este aparece em vários momentos de sua interpretação.

Todos estes gestos vocais identificados na performance de Rosa Passos para esta sua versão de *A Ilha* (Djavan), são equilibradamente utilizados pela intérprete. Existem trechos que faz uso de mais de um recurso vocal diferente, mas os faz com cuidado e precisão. Quanto aos scats, Rosa cria um fraseado rítmico/melódico junto as sílabas que apresenta bastante consoantes em frases longas, a partir da harmonia da canção, no final da música. Rosa termina a música com scats junto a banda. Nos scats, Rosa explora bem do uso de diferentes emissões vocais como descrito na letra. Para citar, temos:

(43) Lêlêlê umbombê umbonrei rei rei rei rei rei rei rei ulilu djôdjôdjô

Voz frontal em “Lêlêlê”; voz coberta “umbombê umbonrei”; voz metálica “rei rei rei rei rei rei rei”; coloratura “ulilu”; vibrato “djô”

(50) undêiolôlô reiolôlum umbaiom

Emissão vocal posterior “undêiolôlô”; emissão frontal “reiolô” e nasal “lum”; emissão vocal posterior “umbai” e uso do registro basal “om”

De um conjunto de scats para o outro, Rosa consegue usar vozes tão distintas umas das outras numa mesma frase. Uma emissão que tensiona as diferenças e qualifica seu cantar.

Quanto à rítmica, as colcheias são swingadas estilo jazz (*eight feel*), na qual a primeira dura um pouco mais que a segunda nota, dando a sensação de quiáltera. Há uma diferença entre essa figura e a colcheia pontuada mais a semicolcheia. A escolha pela notação em colcheias simples ao invés das quiálteras se deu para facilitar a leitura. Devido o estilo da música e da levada, a divisão *eight feel* fica subentendida para a interpretação neste estilo. Um fator relevante são algumas nuances vocais que sugerem um certo swing na execução do ritmo devido o ataque da sílaba “un” no trecho (46), ser menos acentuada e se localizar na parte forte do tempo. Em contrapartida, a sílaba “dê” (46), mais acentuada, é cantada no contratempo, ou seja, na parte fraca da divisão. Quanto às sílabas, não parece remeter a influência do jazz, mas, como a própria Rosa Passos falou em conversas informais pelo telefone, pode ter a ver com alguma influência africana mais direta que ela tenha, mas não sabe explicar. Sobre o critério de seleção das sílabas, Rosa explicou que acontece a partir da experimentação, da prática. Rosa tem a intenção de cantar os scats e se permite emitir as sílabas que ocorrem no momento da performance, seja esta no palco, no estúdio ou em seus estudos. Conscientemente ou de forma intuitiva,

estas sílabas parecem ser escolhidas em consonância com a rítmica e timbres da sua voz, em função de sua expressão e execução musical.

Nesta versão analisada, Rosa traz sua habilidade de pensar e executar sua leitura para esta música, mantendo foco na realização e mostrando a sua “elasticidade interpretativa”.

3.2. Harmonia

A ILHA

djavan INTRO Cm¹¹ Bm⁷ E^b/B^b F/E^b D¹³sus⁴ A^b/D D^bmaj⁷(#11)

2 Cmaj⁷(#11) B¹³(#9) Em⁹(maj7) C⁹(#11) C[#]m⁷(^b5) F[#]+7

5 F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) C⁹(#11) F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) C⁹(#11)

7 F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) C⁹(#11) F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) C⁹(#11)

11 Am⁹ D⁹ C⁹ B⁷(#9) E⁷(^b5,#9) Am⁹

15 Dsus⁴ A^b+7 Gmaj⁷(#11) Cmaj⁷ F[#]m⁷(^b5)

19 B+7 1. Em⁹(maj7) C⁹(#11) F[#]m⁷(^b5) B+7 2. Em⁹ B^b9(#11)

23 Am⁹ Dsus⁴ Gmaj⁷ B^bdim F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹ E^bm⁹ Dm⁹ G[#]dim

27 Am⁹ Dsus⁴ Gmaj⁷ C⁹ F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) B^b9(#11)

31 1. Am⁹ D⁹ C[#]m⁹ F[#]+7 F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹ E^bm⁹ Dm⁹ B^b9(#11)
2. SOLO

35 4. Am⁷ D⁹ C[#]m⁹ F[#]+7 F[#]m⁷(^b5) B+7 Em⁹(maj7) C⁹(#11) F[#]m⁷(^b5) B+7

40 Em⁹ E^bm⁹ Dm⁹ G[#]dim Am⁹ D⁷ Gmaj⁷ C⁶/9(#11) F[#]m⁷(^b5) B+7

ao  c/rep e 

A canção começa com um arranjo instrumental como está na versão gravada em seu disco Azul (2002). Mas nesta apresentação de Vitória - Gasteiz (2008), a formação difere pela presença do piano ao invés da guitarra (Lula Galvão), como está no disco. Para esta versão analisada, temos: piano (Fábio Torres), contrabaixo (Paulo Paulelli) e bateria (Celso de Almeida) acompanhando Rosa Passos. A versão de Djavan é dentro de uma conformidade “pop” e Rosa Passos transforma em uma balada jazzista, como ela mesma denomina. Nessa perspectiva jazzista, nota-se uma liberdade do pianista e baixista em criar sob uma harmonia pré-estabelecida; esta que se encontra na imagem acima. Essa harmonia foi escrita por Lula Galvão e é base para Fábio Torres e Paulo Paulelli construírem seus caminhos harmônicos, passeando sobre os modos, blocos harmônicos da cifra, alterando algumas vozes de dentro dos acordes, fazendo uso de muitos cromatismos na harmonia. Um piano bem solto, mas atento a condução melódica da voz de Rosa para não haver choque entre a harmonia e a melodia. As rearmonizações estão de acordo com as variações melódica de Rosa Passos, percebendo-se uma conversa entre melodia e harmonia. Segundo Fábio Torres, se Rosa muda alguma nota, ele acompanha suas mudanças da voz, junto a uma harmonia nova, se necessário. Com esse perfil jazzista, Rosa também explora a liberdade de criar nesta interpretação, fazendo uso dos mais variados gestos vocais, timbres da voz, nuances rítmicas e melódicas e a preservação do silêncio na música. É perceptível como o silêncio se faz presente nesta versão. Mas, não se trata de silêncio absoluto. Tanto que quando ela fica em silêncio, o pianista preenche a ausência da sua voz com blocos de acordes, por exemplo. Hora ou outra na música, encontram-se esses momentos de declínios de tensões para partes de relaxamento sonoro ao ponto de se perceber o silêncio na música. Essa é uma atitude que parte de Rosa Passos e inspira seus músicos à fazerem o mesmo. Como ela mesma diz: “não precisa de muitas notas, precisa das notas certas.” (PASSOS, Rosa, entrevista informal nº10, 2019).

3.3. Melodia

A Ilha

Rosa Passos

Djavan

(3)ca den te (11)per di da (13)vi da (14)o o o

lhar (20)é u ma i lha (21)A a cen te nas de mi

lhas da qui (23)po a qui i (24)ca den te (31)Um

ra io (32)per di da (33)coi sas tão pu ras (34)vi

da (35)o o lhar (43)Lê lê lê um bom bê um bon rei

rei rei rei rei rei rei rei u li lu djô djô djô (44)tchu

li lu lu lu lê lei ã lu lu dum dum dum dum dum dã

(45)tchô lu la lei lé u lu lê lei lê tchô u lê lei lê ê

lê lê lei lê lê lê lê lê (46)tchô un dê un dê un dê un dê

un dê un dê un dê ê hê ê (47)A a a a da un

153

da un da un da un da un (48)tchu bon don bon bon bon

168

bon be du be du be du ba aiê i ê i ê (49)tchô li lu

184

laio laio laio laio laio laio laio laio la ilê ilê ê lê (50)un

199

dê io lô lô rei o lô lum um bai on

Rosa Passos faz alterações pontuais na melodia de *A Ilha*, buscando manter mais o caráter melódico da canção de Djavan. Estas frases que mostro nestas imagens retratam isso. Ela procura trazer algumas notas que conferem à sua interpretação uma peculiaridade, identidade, principalmente quando opta pelas notas bem graves e por dissonâncias. O uso das notas graves como o si₂ e lá₂ em finais de frases, assim como o uso da nota ré sustenido que não faz parte da escala da tonalidade que está cantando, mi menor (Em), nos trechos (20) e (40) que se tratam da mesma frase: “Porque seu coração **é uma ilha**”, modifica a melodia original deste trecho da canção. Assim como, quando para finalizar a música no trecho (50) com o scat, também faz uso da nota ré sustenido; com isso, traz para este final de música uma tensão intervalar que causa surpresa aos ouvidos. Também a escolha da nota dó sustenido, que igualmente não faz parte da escala da tonalidade da música, mas ela traz esta nota nos trechos (44), (48) e (50) nos scats, como se pode observar na partitura acima. Isto também gera outra tensão intervalar, que como vimos em *Águas de Março*, ela usa vez por outra e está se repetindo nesta interpretação de *A Ilha*. Outra observação, são os acréscimos de notas de dentro da escala, mas que não estão na versão de Djavan, como nos trechos (14), (21), (31), (33) e (35), permitindo um desenho melódico diferente à canção. Ainda, nos scats, Rosa opta do

trecho (43) ao (46) por usar intervalos de segunda menor, segunda maior e uníssono. E a partir do (47) realiza alguns saltos com intervalo de terça menor, quarta justa, terça maior e quinta justa que é o maior salto realizado neste scat e finaliza com um intervalo de terça menor descendente. Os scats são improvisos, como uma nova composição melódica. Segundo CALADO (1990):

A improvisação, como dissemos, é quase uma forma de composição e, por isso, está intimamente ligada às características do toque do instrumentista que a cria, aos pequenos truques que cada um inventa durante a sua evolução técnica e, não menos, ao estado emocional, no momento do executante. [...] A improvisação no jazz reúne três funções: a de intérprete, a de compositor e a de improvisador. (CALADO, 1990, p.45).

No Jazz, chega-se até a compor novas músicas a partir de alguma outra que esteja interpretando. Os improvisos dão também essa possibilidade aos intérpretes. No caso de Rosa, é dentro do contexto da canção popular brasileira; o que faz diferença, pois não se pretende sair muito do entorno da proposta da canção. A melodia dos scats é nova, pode não ter como base a melodia original da canção que está cantando e, no que tange ao trabalho de Rosa, em geral, não tem; ela cria novos caminhos melódicos/rítmicos, no qual, os músicos precisam, por vezes, até rearmar o trecho correspondente aos scats. Mas, de toda forma ela não chega a criar uma nova música por não ser essa sua intenção e nem do que se entende pela perspectiva da canção popular brasileira, como já dito. Em uma conversa com Paulo Paulelli por telefone, ele fala que isso é bem arriscado, porque é na hora, no palco e pode dar tudo certo ou não, pois essa situação às vezes acontece em questão de segundos, apesar do público não chegar a perceber. Em geral, dá certo pelo tempo que eles vêm tocando juntos; são mais de 20 anos, então essa intimidade musical dá essa chance de acertar mais que errar nestes casos. Portanto, essa dinâmica de Rosa Passos com os scats está diretamente ligada a sincronicidade com sua banda que lhe é atenta, dá suporte harmônico e base rítmica, além das trocas musicais que há neste processo musical em torno desses anos todos. Ainda, tem suas influências advindas da escuta do jazz, tanto de cantoras como de instrumentistas e a suas influências da música brasileira que ela soma tudo à sua maneira e cria seu jeito particular de fazer seus scats. O fato de ser compositora melodista e fazer seus arranjos de base, esse processo de compor ao vivo no palco, de ser improvisadora, contribui e muito para fluir com organicidade os scats singing, pela vivência e habilidades que desenvolve na sua carreira musical. Rosa Passos além de intérprete, é violonista, compositora e tem sua boa

contribuição em arranjos de toda sua discografia. Além dos improvisos com os scats, há o improviso que faz no decorrer da canção, na letra, melodia e rítmica, como trouxe na análise as diferentes variações. Alguns dos recursos que utilizou ao cantar a letra, veio de performances anteriores e outros surgiram no ato da performance ao vivo. Variações na rítmica, melodia, letra, tiveram a interferência do que estava acontecendo no momento da apresentação. Por conhecer bem o trabalho de Rosa Passos, posso afirmar que esta é uma característica marcante em sua performance. Rosa é uma intérprete que cria no instante, no palco.

3.4. Performance de Palco

Rosa Passos, nesta interpretação se coloca de uma forma comedida no que se refere aos seus movimentos corporais, sobretudo com relação a movimentação na extensão do palco. Canta a canção por boa parte de olhos fechados, compenetrada, concentrada, imersa na música. A movimentação que ela mais utiliza é a das mãos que acompanha o desenho rítmico feito por sua voz. Por vezes há movimentos da cabeça, mas com relação a rítmica da música, divisões, swing, que acontece no todo, não só direcionado ao que acontece no seu canto. Como é uma gravação de vídeo, nem sempre tem uma câmera focada nela, às vezes está em um dos músicos, então algumas partes da performance no que se refere ao gestual, se tornou imperceptível. Sobre a movimentação das mãos, trago aqui algumas imagens com seus referidos trechos da música que destaquei acima na análise:

(17) Porque seu coração

Sustenta a sílaba “ção” simbolizada pelo gesto na mão. Fotografia 12 – Rosa Passos



Fonte: YouTube (2018)

(17) Porque seu cora**ção**

Sustenta a sílaba “ção” e corta a nota desta sílaba simbolizada pelo gesto na mão.

Fotografia 13 – Rosa Passos



Fonte: YouTube (2018)

(18) É uma **ilha**

Sustenta a letra “i” simbolizada pelo gesto na mão. Fotografia 14 – Rosa Passos



Fonte: YouTube (2018)

(31) **Um raio que inunda de brilho**

Acentua “um” simbolizada pelo gesto na mão. Fotografia 15 – Rosa Passos e Paulo Paulelli



Fonte: YouTube (2018)

(31) **Um raio que inunda de brilho**

Sustenta a palavra “raio” simbolizada pelo gesto na mão.

Fotografia 16 – Rosa Passos e Paulo Paulelli



Fonte: YouTube (2018)

(38) Porque seu coração

Sustenta a nota na sílaba “ção”, simbolizada pelo gesto na mão.

Fotografia 17 – Rosa Passos e Fábio Torres



Fonte: YouTube (2018)

(39) É/uma/ ilha

Corta a nota na sílaba “lha”, simbolizada pelo gesto na mão.

Fotografia 18 – Rosa Passos e Fábio Torres



Fonte: YouTube (2018)

Existem outros momentos em que ocorrem gestos como esses no decorrer desta interpretação, mas, optei pelos que julguei mais enfáticos. Esses gestos, além de ser uma forma de Rosa expressar sua articulação rítmica, parece ser parte de sua comunicação com seu público. Usando-se destes recursos, ela facilita a compreensão do seu entendimento da música e comunica às pessoas sobre àquela canção. Turino (2008), ao tratar de performance ao vivo, diz que a atenção dos músicos é em si, na audiência e no som. Já a audiência, está focada nos músicos e no som, como atenção no momento em tudo que ali acontece porque o som-movimento só existe no momento presente. Referente à essa afirmação de Turino (2008), Rosa em entrevista à mim concedida sobre sua performance de palco, comenta que no palco ela se permite mais em sua performance, se deixando mais livre do que nos discos, porque para ela é um momento que vai passar e ela acredita que pode arriscar mais. Mas no disco não, porque é um registro que pode servir, por parte de quem a ouve, de aprendizagem da música que faz e precisa de certos cuidados, como o tempo de duração da música, a economia na emissão dos scats, as possíveis firulas que faz na voz em palco, evita em estúdio, o tempo de solo instrumental, acaba por ser diferente do que realiza em estúdio. A liberdade que sente no palco a faz criar mais e comunicar mais elementos de sua musicalidade, tanto através do gestual vocal quanto corporal. Uma outra forma de se comunicar é através do seu olhar atento a toda extensão da plateia. Ela percorre seu olhar de um lado ao outro do espaço do público se conectando à ele, embora esteja distante do público pela divisão e distância espacial entre o palco e plateia. Mas ela não deixa de buscar essa aproximação.

Buscando correlacionar a performance de Rosa com uma das visões acerca de uma abordagem da performance voltada para a atuação no palco, destaco aqui, Goffman:

Uma performance, no sentido restrito em que vou utilizar o termo, é aquele arranjo que transforma um indivíduo em um artista (*performer*) de palco, e o artista, por sua vez, é um objeto que pode ser observado por todos os ângulos e longamente sem ofensa. E dele é esperado um comportamento envolvente por pessoas desempenhando o papel de “público” (GOFFMAN, 1974, p. 124 apud BAUMAN, 2014, p.737).

Esse comportamento envolvente que Goffman traz para sua concepção de performance de palco, está, nesta versão analisada, desde os gestos vocais e corporais, como nessa atenção com este olhar de Rosa direcionado à plateia, quanto quando joga rosas para alguém do público, também. Logo no comecinho da música, na introdução instrumental, Rosa pega uma rosa branca que está do seu lado em um jarro, no palco e

oferece a alguém do público. Esse é um gesto de carinho e atenção, como de agradecimento àquelas pessoas que foram ouvir sua música.

Fotografia 19 – Rosa Passos



Fonte: YouTube (2018)

Um outro momento que requer atenção é a do solo de contrabaixo de Paulo Paulelli. Rosa Passos fica ao lado do músico de olhos fechados boa parte do improviso, concentrada em cada trecho musical. Parece não escapar nada aos seus ouvidos atentos tendo em vista suas expressões físicas a cada variação ou nuance realizada por Paulelli. Ao final do improviso ela demonstra reconhecimento e atenção ao falar com ele de forma carinhosa.

Fotografia 20 – Rosa Passos e Paulo Paulelli



Fonte: YouTube (2018)

Sua relação com os músicos no palco é de união, de cumplicidade, de fazer música juntos, um respeitando o outro e a música. Se trata de uma performance intimista, musicalmente apoiada numa atitude jazzista, apesar de Rosa ser brasileira e fazer música brasileira. Mas, em virtude da liberdade de criação, tanto instrumental quanto vocal, principalmente por se tratar de uma música de outro compositor, que Rosa reinventa o pop de Djavan que é originalmente *A Ilha* e a transforma em algo aproximado a uma balada jazzista. Com notas longas, preservação do silêncio, muitos vibratos, improvisação dos quatro juntos no decorrer da música, flexibilização harmônica, melódica e rítmica, numa condução livre por parte de toda a banda, muito embora com o foco na melodia principal feita pela voz de Rosa Passos. A banda está atenta aos seus direcionamentos musicais, interpretativos. Tudo em função do que se faz na voz. Pensando nisso, já foge da ideia jazzista que entende a voz como mais um instrumento e há um diálogo diferente nesse sentido. Mas como Rosa está inserida na canção popular brasileira, a atenção e foco é na voz, melodia e letra. Mesmo havendo uma abordagem jazzista não se torna de fato um jazz, ainda é música popular brasileira.

Rosa Passos em performance “ao vivo” é ainda mais surpreendente, criativa e expressiva. O público se rende à sua interpretação, perceptivelmente.

Demonstração de amor à
Um lugar guardado
Num coração cheio de
Alegrias, que trazem
Saudades!
(Gerlane Teixeira Cavalcanti)

Capítulo 4. Dunas

Este capítulo traz a análise da performance musical de Rosa Passos na música, *Dunas*, de sua autoria em parceria com o letrista, Fernando de Oliveira. Esta canção tem três gravações feitas por Rosa Passos. A primeira para o CD, *Festa* (1993), a segunda está no CD *Eu e Meu Coração* (2003), ambos lançados pela gravadora Velas. E a terceira gravação se encontra no CD de música instrumental de seu baixista, Paulo Paulelli, intitulado *Som de Casa* (2018). *Dunas*, é a única canção gravada neste CD de música instrumental. Neste mesmo CD, Paulelli gravou em versão instrumental, a música, *Verão*, cuja melodia é de autoria de Rosa Passos, também. *Dunas*, ganhou várias interpretações por diversas partes do mundo. Em uma busca que fiz no YouTube, descobri versões de *Dunas* gravadas em audiovisual por cantores/músicos de diferentes lugares, como: Itália, Estados Unidos, Espanha, Japão e no Brasil. São versões cantadas e instrumentais. No Brasil, destaco as interpretações de Ivete Sangalo gravada com Rosa Passos²⁵ e a do grupo instrumental Brasilidade Geral, com o reconhecido bandolinista Brasileiro, Hamilton de Holanda²⁶. Na Espanha, *Dunas* foi adaptada com letra em inglês (Month of March in Salvador), interpretada por Xavier Casellas (voz), José Alberto Medina (piano e teclado), Jordi Matas (guitarra), Tom Warburton (contrabaixo) e Juan R. Berbín (bateria e percussão), apresentada e gravada em audiovisual no Festival Cafè-Jazz, em Calella no ano de 2013²⁷. Também segundo Rosa Passos, tem gravações na França e Coreia (PASSOS, Rosa, 2019 entrevista nº63).

Mas, a versão de Rosa Passos que analisei foi a mais recente gravação em estúdio de *Dunas*, a do CD *Som de Casa* (2018) de Paulo Paulelli. E antes de adentrar na análise específica, trago uma explanação das outras duas versões de *Dunas* - acima mencionadas – gravadas em estúdio por Rosa Passos. A primeira diz respeito a do CD *Festa* (1993), onde *Dunas* é a primeira faixa do disco gravada por: Rosa Passos (voz e violão), Lula Galvão (violão), Jorge Helder (contrabaixo), Erivelton Silva (bateria), Itamar Assiere (piano) e Gilson Peranzetta (teclado). Grande parte das músicas deste CD são de autoria de Rosa em parceria com Fernando de Oliveira e ainda há uma parceria com Aldir Blanc. Nessa primeira gravação de *Dunas*, Rosa apresenta seus traços de dinâmica rítmica na voz, com seus deslocamentos rítmicos tão presentes em suas performances, assim como

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rZr-tSzE6f8>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=caRzLwkJlKg>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TQBbyzUhJoE>

outros gestos vocais. Ela traz para sua composição a dinâmica musical que faz em suas interpretações de músicas de outros compositores. *Dunas*, a partir dessa primeira gravação, já nasce com seus deslocamentos rítmicos; ponto forte na performance musical de Rosa Passos. Perceber isto sem ter uma referência desta música antes, para compreender as alterações ou variações rítmicas, parece difícil. Mas, se acompanhar o pulso da música, contando os tempos dos compassos (2/4), vai perceber as acelerações ou atrasos que ocorrem nela, por exemplo. Para o violão, Rosa mantém uma base rítmica em sua levada, que tende mais ao estilo Bossa Nova de tocar e sem maiores alterações. Provável que este violão um pouco mais contido, tenha se dado em função deste ter sido pensado como base nessa interpretação, pois estava acompanhada por sua banda. Nesta versão Rosa não faz uso dos *scats singing* e finaliza a música com a repetição do verso “Mês de Março em Salvador”.

Na versão do CD *Eu e Meu Coração* (2003), Rosa Passos gravou sozinha, voz e violão. Nesta, ela usou de variações rítmicas bem próximas as da versão do *Festa*, embora com novas alterações, como as de prolongar notas em mais de uma parte da letra, mesmo em versos que ela acelera a emissão. Parece estranho, um paradoxo, mas Rosa faz essa negociação musical em seus fraseados nesta versão de *Dunas*. Quanto aos outros gestos vocais, mantém alguns e acrescenta outros mais, mas sempre trabalhando com detalhes, nuances da voz. Ainda, um arranjo para o violão que trouxe para sua levada bossanovista, por assim dizer, um novo balanço em função das variações na mão direita. Aqui, Rosa explora mais sua interação com seu violão, permitindo um outro diálogo em que, ora voz e violão estão no mesmo balanço e sintonia e, ora estão em defasagem, como se a voz estivesse flutuando sobre a batida de seu violão. Ou seja, enquanto a voz está dizendo uma coisa, o violão está dizendo outra diferente, mas os dois juntos estão construindo uma dinâmica musical própria e singular. Para esta interpretação, Rosa Passos também não faz *scats* e finaliza a música como na versão do CD *Festa*, cantando o verso “Mês de Março em Salvador”.

Feito esse panorama geral, trago na sequência a análise específica da versão escolhida - como já mencionada - que se encontra no CD *Som de Casa* (2018) do contrabaixista, Paulo Paulelli. Optei por esta versão pois é a mais recente e oferece um maior material musical a ser estudado por dois motivos: o primeiro é por ser uma terceira gravação de uma mesma música de sua autoria e isto já dá a possibilidade de ter mais elementos na interpretação da canção, principalmente no caso de uma intérprete como Rosa Passos que prima por reinventar as canções que interpreta e, sendo essa

interpretação de uma música de sua autoria torna-se ainda mais curioso. O segundo motivo se dá pelo fato de ter gravado com seu parceiro musical que, nas palavras dela, tem maior interação musical. Com Paulo Paulelli sua criatividade aflora mais pela sintonia musical que os dois têm quando tocam juntos. Segundo Rosa, os dois adoram inventar, criar, se permitir o novo na música, porque se sentem livres um com o outro. No dia da gravação desta versão, Rosa contou que aconteceu em um dia que ela tinha show em São Paulo. Gravaram no primeiro *take*, sem ensaio, sem acertar nada antes, apenas passaram o som e depois de tudo equalizado, gravaram. Esta foi a gravação que ficou. Ela ainda comentou que no final da música os dois se olharam e começaram a dar muitas risadas, de ter que se controlar para não sair na gravação, sem entender como toda aquela musicalidade tinha acontecido. (PASSOS, Rosa. entrevista informal nº13, 2019). Diante disto, trago agora a análise de sua performance musical para a sua terceira gravação de *Dunas* em estúdio de gravação. Esta análise segue o modelo das anteriores deste trabalho.

4.1.O fraseado rítmico/recursos vocais em *Dunas*

DUNAS – (Rosa Passos/Fernando Oliveira)

(1) Desce a tarde vem na **brisa**

Sustenta sílaba “bri” e corta nota da sílaba “sa”

(2) um cheirinho **dealecrim**

Emissão vocal posterior em “de” e na letra “a” da palavra “alecrim”, trecho cantado com ligadura; voz nasal na sílaba “crim”

(3) canta um grilo sinto a **vida**

Emissão frontal; staccato na sílaba “da” em “vida”

(4) tudo está dentro **de mim**

Emissão frontal, leve vibrato em “mim”; contrabaixo acompanha a divisão e notas da voz em “tro de mim”

(5) mês de Março **em Salvador**

Voz suave em toda extensão do verso; trecho “em Salvador” cantado em *staccato*; letra “r” na sílaba “dor”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(6) o verão **está no fim**

Sustenta sílaba “tá” provocando uma sensação de suspensão na rítmica; palavra “fim” cantada em *staccato*.

(7) todo o mato **estáem** flor

Ataque da sílaba “to” em “todo” junto ao ataque da nota do contrabaixo; ligadura entre a sílaba “tá” e “em” gerando “táem” sustentando-as, provocando uma sensação de suspensão na rítmica; letra “r” da palavra “flor”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(8) e **eu me** sinto **num** jardim

Registro basal em “eu me”; acentuação rítmica na palavra “num”; emissão de voz nasal na sílaba “dim” com vibrato

(9) **Mês** de Março em **Salvador**

Ataque da voz na palavra “Mês”; voz suave e emissão frontal em todo verso; sílaba “dor” cantada em *staccato*

(10) o verão **está** no **fim**

Sustenta a sílaba “tá”; vibrato na palavra “fim” com emissão nasal

(11) **todo o mato está** em **flor**

Acentuação das sílabas “to”, “do” e “to”; voz metálica em “mato está”; a palavra “flor” cantada com ênfase na pronúncia

(12) e eu me sinto **num** jardim

Acelera o verso em “e eu me sinto”, deslocando o tempo forte que seria em “sinto” para a palavra “num”, sustentando-a, recaindo em “jardim”

(13) **Quem** sair

Deslocamento de acento de tempo forte que seria na palavra “sair” para a palavra “quem”; letra “r” da palavra “sair”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(14) **doabaeté**

Ligadura entre “do” e “a”; acentuação nas sílabas “doa” e “té”; sustenta a primeira letra “e” em “abaeté”

(15) **rumo** à praia do Flamengo

Atrasa a emissão da palavra “rumo” e provoca uma aceleração em toda extensão do verso

(16) não de **carro mas a pé**

Acentuação na palavra “não”; trecho “carro mas a pé” cantado em *staccato*; voz metálica em “carro mas”

(17) pelas dunas mato a dentro

Atrasa a emissão do verso

(18) **há de ver** **belezas tais**

Acentua cada sílaba do verso com voz suave

(19) **que mal dá pra descrever**

Acentuação em cada palavra do trecho “que mal dá”; sustenta a sílaba “de”; letra “r” da palavra “descrever”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(20) **tem orquídeas, gravatás água limpa de beber**

Atrasa o início do verso com ataque na palavra “tem” e na sílaba “gra”; *legato* no trecho “gravatás água limpa de beber”; letra “r” da palavra “beber”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(21) cavalinhas e teiús

Atrasa o início do verso; voz frontal

(22) borboletas e besouros

Voz frontal; voz rouca na sílaba “sou”

(23) **tem** lagartos verdazuis

Deslocamento de acento de tempo forte que seria na sílaba “gar” de “lagartos” para a palavra “tem”;

(24) **e raposas cor de ouro**

Voz rouca no trecho “e raposas”; sustenta a palavra “cor” e a sílaba “ou”; *staccato* na sílaba “ro”

(25) **sem/fa/lar** nos passarinhos

Atrasa o início do verso com acentuação em todo trecho “sem falar” cantado em *staccato*

(26) **centopéias** e lacraus

Atrasa o início do verso; acentuação em todas as sílabas de “centopéias” junto as notas acentuadas do contrabaixo

(27) nas jibóias e nos ninhos de urubus e bacuraus

Atrasa o início do verso; emissão vocal posterior com vibrato na sílaba “raus” em “bacuraus”

(28) vejo orquídeas cor de rosas

Emissão frontal com voz suave

(29) entre flores **amarelas**

Voz metálica em “res a”; sustenta a sílaba “re”

(30) dançam cores vão-se as horas

Emissão frontal com voz suave

(31) entre manchas **de**aquarelas

Ligadura entre “de” e a palavra “aquarelas”; sustenta “dea”

(32) **des/ce/a/tarde** vem na **brisa**

Staccato em “desce a tarde”; acentua a sílaba “bri” em “brisa”

(33) um cheirinho de ale**crim**

Atrasa o início do verso provocando a ausência do acento forte na sílaba “ri” em “cheirinho”; emissão de voz nasal com vibrato na sílaba “crim”, acentuando-a

(34) **canta um grilo** sinto a **vida**

Voz metálica no trecho “canta um grilo”; acentuação na sílaba “can”; sustenta a sílaba “vi” e *staccato* na sílaba “da”

(35) tudo está dentro de **mim**

Voz frontal no trecho “tudo está dentro de”; emissão de voz nasal com vibrato na palavra “mim”

(36) mês de **Março** em **Sa**lvador

Emissão vocal posterior na sílaba “Mar”; prolongamento da sílaba “Sal”

(37) **o verão** está no fim

Acentua “o verão”, deslocando o acento forte que recairia sobre a sílaba “rão”

(38) todo o mato está em **flor**

Voz frontal e suave em todo trecho; letra “r” da palavra “flor”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(39) **e eu me** sinto **num** jardim

Registro basal em “e eu me” e na sílaba “jar” de “jardim”; sustenta “num”

(40) **Mês** de Março em **Salvador**

Ataque na palavra “Mês” junto ao ataque do acorde no violão, ao ataque da nota do contrabaixo e chimbal da percussão de boca; *staccato* na sílaba “dor”

(41) o verão está no **fim**

Voz suave em toda frase; emissão de voz nasal com vibrato na palavra “fim”

(42) **to/doo/ma/to/es/tá/em/flor**

Staccato no trecho; “ligadura entre a sílaba “do” e o artigo “o”

(43) e eu me sinto num jardim

Verso cantado em *legato* com antecipação do tempo em todo trecho

(44) **quem** sair

Acentua e sustenta a palavra “quem” atribuindo-a o tempo forte

(45) do abaeté

Atrasa a emissão do trecho

(46) **rumo à praia** do Flamengo

Ligadura no trecho “rumo à praia” com voz suave, com marcações das notas do contrabaixo junto a emissão vocal

(47) não de **ca/rro/mas/a/pé**

Staccato no trecho “carro mas a pé”

(48) **pelas dunas**, mato adentro

Desloca o acento forte que seria em “dunas” para recair sobre a palavra “pelas”, antecipando o ataque da nota.

(49) há de **ver/be/le/zas** tais

Voz suave; *staccato* no trecho “ver belezas”

(50) que mal **dá** pra **descrever**

Acentua “dá”; sustenta a sílaba “des” com voz de cabeça e dinâmica vocal descendente; letra “r” da palavra “descrever”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta

(51) **tem** orquídeas, **gravatás**

Acentuação no início do verso na palavra “tem”; voz metálica na palavra “gravatás”

(52) água limpa de beber

Verso cantado em *legato*; voz suave em todo trecho com dinâmica decrescente

(53) **cavalinhas** e **teiús**

Desloca o acento forte que seria na sílaba “li” de “cavalinhas” para recair sobre a sílaba “ca”, antecipando o ataque da nota; acelera a emissão do verso; sustenta a sílaba “ús” em “teiús”

(54) borboletas e besouros

Atrasa a emissão do verso; Voz frontal com ênfase na projeção da voz

(55) **tem** lagartos verdazuis

Ataque suave da voz no início do verso na palavra “tem” junto ao ataque do acorde do violão e da nota do contrabaixo; voz suave em todo trecho com dinâmica decrescente

(56) e raposas **cor** de **ouro**

Prolonga a palavra “cor”; sustenta a sílaba “ou” e canta *staccato* a sílaba “ro”; uso do registro basal na sílaba “ou”

(57) **Sem falar**

Antecipação de frase; na palavra “sem” emissão de voz frontal e na palavra “falar” emissão vocal posterior

(58) **Sem falar nos/pa/ssa/ri/nhoscen/to/péias** e lacraus

Na palavra “sem” emissão de voz frontal e na palavra “falar” emissão vocal posterior; no trecho “nos passarinhos centopéias” canta *staccato* em cada sílaba de cada palavra, porém canta *legato* entre sílaba “nhos” para a sílaba “cen”

(59) nas jibóias e nos **ninhos**

Atrasa a emissão do verso; dinâmica decrescente em “ninhos”

(60) de urubus e bacuraus

Dinâmica decrescente no verso; registro basal na sílaba “raus” em “bacuraus”

- (61) vejo orquídeas cor de **rosas**
Registro basal na emissão da palavra “rosas”; sustenta a sílaba “ro”
- (62) entre flores amarelas
Voz frontal
- (63) **dançam** cores vão-se as horas
Ataque da voz no início do verso na sílaba “dan” em “dançam”; verso cantado em *legato*; dinâmica decrescente no verso
- (64) entre manchas de aquare**eeelas**
Prolonga a sílaba “re” em “aquarelas”; vibrato na sílaba “las”
- (65) **deesce** **tarde** vem na **brisa**
Prolonga a sílaba “des” em “desce” com voz suave; voz metálica em “tarde” e “brisa”; *staccato* na sílaba “sa” no final do verso
- (66) um cheirinho de ale**crim**
Voz de cabeça na sílaba “crim” em “alecrim”
- (67) **canta** um grilo, sinto a **vida**
Voz metálica na palavra “canta”; *staccato* na sílaba “da” em “vida”
- (68) tudo está dentro de mim
Dinâmica decrescente com voz suave
- (69) mês de Mar/ço/em/Sal/va/dor
Trecho “Março em Salvador” cantado em *staccato*; letra “r” da palavra “Salvador”, enfatizada com sonoridade de voz de garganta
- (70) o verão está no **fiim**
Acelera a emissão do verso e prolonga a nota do final do trecho na palavra “fim”
- (71) todo o mato está em flor
Dinâmica decrescente com voz suave
- (72) e **eu** me sinto **num jardim**
Acentuação da voz em “eu”; sustenta “num” com certa crepitação na voz; na palavra “jardim” parte de uma voz frontal para o registro basal ainda na sílaba “jar”
- (73) Mês de **Março em** Salvador Salvador
Verso cantado em *legatto*; acentua a sílaba “Sal” da segunda vez que aparece a palavra “Salvador” e a sílaba “dor”; voz metálica no trecho “Março em”
- (74) Mês de Março em
Voz suave em todo verso
- (75) Mês de Março em Salva**ador** Salvador meu amor
Prolonga a sílaba “va” e acentua a sílaba “dor” no primeiro “Salvador”;

(76) Mês de Março em **Saaalvadoo**

Acentua e prolonga a sílaba “Sal” e a sílaba “dor”

(77) **Tchenrumdumbaumbumdimdumdumdum dumbumdinidinbomdê um**

Voz metálica no trecho em destaque; emissão escura da voz em “um”

(78) Dombombombombombombombom **tiá tiá**dindindãundunbombombom

Voz metálica; voz suave; contrabaixo reproduz ritmicamente a divisão da voz em “tiá tiá”

(79) **Mês de Março em Salvador**

Voz suave com marcações em cada sílaba destacada, junto as notas do contrabaixo

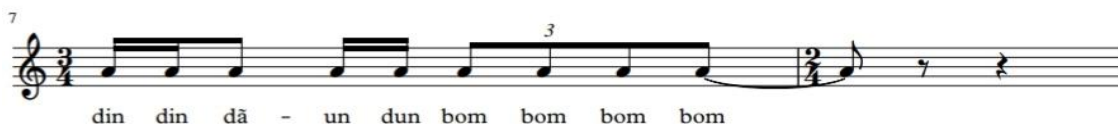
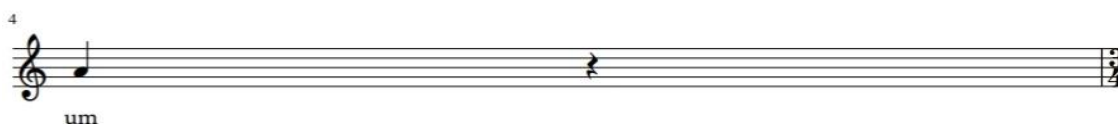
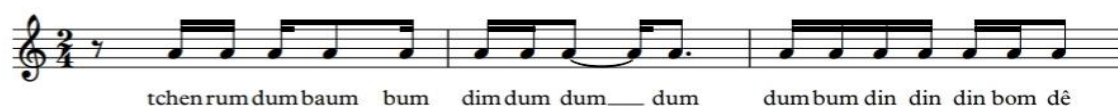
(80) Hum dêium

Voz escura

(81) Umdumbombambambamdombandandandandindededondindindindêdedonbó

Voz metálica; contrabaixo acompanhando a divisão rítmica da voz

Trechos (77), (78) e (81), respectivamente:



Abaixo está o quadro com os gestos vocais encontrados no decorrer da canção

Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Sustenta letras/sílabas/palavra= notas	(1), (6), (7), (10), (12), (14), (19), (24), (29), (31), (34), (39), (44), (50), (53), (56), (61).
Vibratos	(4), (5), (8), (10), (27), (28), (33), (35), (41), (64), (65).
Prolongamento da sílaba/ Prolonga a palavra	(36), (56), (64), (65), (70), (75), (76).
Ênfase na emissão da letra “r”	(5), (9), (13), (19), (20), (38), (50), (69).
Ligadura de expressão	(2), (7), (14), (31), (42), (46).
Acentuação rítmica na sílaba/palavra	(8), (9), (11), (15), (18), (19), (26), (32), (33), (34), (37), (44), (50), (51), (72), (73), (75), (76).
Acentuações da voz e instrumentos	(7), (26), (40), (46), (55), (63), (79).
Acréscimo de letra	(57)
<i>Staccato</i>	(3), (6), (9), (16), (24), (25), (32), (34), (40), (42), (47), (49), (56), (58), (65), (67), (69).
Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Acelera o verso	(12), (15), (43), (53), (70).
Antecipa o verso	(43), (57).
Voz de cabeça	(50), (66).
Emissão nasal/ voz nasal	(2), (7), (10), (14), (31), (42), (46).
Atrasos	(15), (17), (20), (21), (25), (26), (27), (33), (45), (54), (59).
Deslocamento rítmico	(12), (13), (23), (37), (44), (48), (53).
Dinâmica decrescente	(50), (52), (55), (59), (60), (63), (68), (71).

Gestos vocais	Trechos correspondentes da canção
Emissão/voz frontal	(3), (4), (9), (21), (22), (28), (30), (35), (38), (54), (57), (58), (62), (72).
Emissão vocal posterior	(2), (27), (36), (57), (58).
<i>Legato</i>	(20), (43), (52), (58), (63), (73).
Voz rouca	(22), (24).
Registro basal	(8), (39), (56), (60), (61), (72).

Nesta versão de *Dunas*, Rosa Passos recorre a recursos já antes utilizados nas versões anteriores, porém, amplia suas possibilidades interpretativas. Nas versões dos discos *Festa e Eu e Meu Coração*, canta muito em *legato* os versos, não faz scats, a levada no violão de introdução destas versões tem duração de cerca de 5 a 6 segundos. Já nesta gravação do *Som de Casa*, a introdução se dá com o contrabaixo e percussão de boca de Paulo Paulelli por 15 segundos, onde Rosa começa a cantar por outro trecho da letra (1) ao (8), que não é o que se inicia a letra da canção, comumente. Canta acompanhada por Paulelli, sem ainda tocar seu violão. Só no final da linha (8) é que passa a tocar a mesma levada que se encontra nas outras versões de *Dunas*, porém com duração de apenas 3 segundos. Em seguida, a partir da linha (9) canta o verso inicial da canção como foi composta, com a levada bossanovista. Em toda a extensão da canção, Rosa traz variações na voz e no violão. A defasagem encontrada no *Eu e Meu Coração*, está nesta versão analisada, mas já de uma outra forma de cantar e tocar. É bem próxima, mas diferente. A sensação de flutuação, suspensão acontece, mas realizadas de maneiras distintas, primando pelos detalhes como é habitual de sua performance.

Nesta versão, Rosa Passos reestrutura praticamente todos os versos em sua divisão. O que se encontra em *legato* nas outras versões, tornando os versos mais longos, nesta quebra-se os versos longos e opta-se por versos mais curtos, com mais swing e deslocamentos rítmicos. Portanto Rosa altera a continuidade em *Dunas*. Dessa forma, desconstrói uma ideia musical antes executada na primeira gravação da canção, que é a ideia central; como ela foi composta e como pode ser interpretada. Contudo, ela quebra com esses parâmetros ao regravar *Dunas* com Paulo Paulelli. Nasce uma nova concepção musical de sua própria composição. Recria, reinventa, reconfigura sua composição.

No quadro onde organizo os gestos vocais presentes em sua interpretação, percebe-se que há uma variação de elementos musicais e recursos vocais que delineia sua performance vocal e traz características do estilo Rosa Passos de ser intérprete e de pensar seu fazer musical, assim como traz à tona seu viés como compositora. À medida que explora todos esses recursos em sua performance, vai traçando e enfatizando sua performance musical e sua forma de comunicar ao público a música que faz. Certa vez, em uma conversa informal que tivemos quando eu estava em pesquisa de campo no estúdio Gargolândia, acompanhando a gravação do seu CD, *Amanhã vai ser verão* (2019), Rosa comentou que suas composições são por ela gravadas de maneira que não haja muitas alterações para que as pessoas que as queiram cantar, possam elas mesmas dar suas próprias interpretações e modificar a seu modo, sem descaracterizar a composição, claro, mas, para imprimir o jeito particular de cada um ao cantar suas canções. Ela explicou que esse é um cuidado que tem para que aprendam sua música como foi composta, mesmo que tenham algumas pequenas modificações em função de sua performance, na hora de gravá-las, mas que seja o mais próximo do que ela criou. (PASSOS, Rosa. 01 de Junho de 2018).

O que acontece com essa versão analisada de *Dunas*, é que por ser a terceira gravação dela, Rosa se permitiu criar mais. Quase como recompor sua composição. Diante das outras análises presentes neste trabalho, vê-se que Rosa faz isso com a música de outros compositores, como foi o caso com Tom Jobim e Djavan. Ela segue o mesmo raciocínio de recriar em sua performance musical, sejam as músicas de outrem ou sejam as suas. A performance de Rosa Passos em *Dunas*, nesta versão, recorre à um fraseado rítmico e divisões internas que surpreende à quem ouve pelas diferentes formas de encaixar seu movimento musical. Os momentos onde haveriam de serem acentuados, não são, foram deslocados, reposicionados, o tempo forte aparece antes do esperado e a sensação de suspensão, em determinados trechos, se faz surpreendendo as expectativas do receptor, principalmente se já conhecer a primeira versão da canção.

A realização de *scat singing* no final da canção, traz uma outra novidade, um outro frescor à esta música. Nesses *scats*, Rosa utiliza mais de uma sequência longa de sílabas que privilegia as consoantes e intercala com a repetição de um trecho da letra, “Mês de Março em Salvador” (79) e na linha (80), com duas breves flexões fonéticas. No trecho (78), foge da métrica usual de notação ocidental. É mais provável entender esse trecho se, ao invés de usar a semínima como pulsação de referência, usar a colcheia. Isso além de mudar a transcrição, o pensamento é outro, facilitando a compreensão rítmica. Seria

impossível notar em 2/4, por isso está notado em 3/4 para as notas caberem matematicamente no compasso. Segue com um longo *scat*, onde o contrabaixo acompanha cada divisão das notas da voz a partir de **bambamdombandandandandindededondindindindêdedonbó** (81), até finalizar a canção. Assim como seu uso da voz que ganha mais amplitude e projeção, explorando outras regiões. Nem toda letra “r” Rosa emite com ênfase e sonoridade de garganta, nem todo final de verso tem vibrato e há momentos de dividir, deslocar os acentos rítmicos. Equilibra o uso da voz com emissão frontal, emissão basal, voz suave, metálica, rouca, entre outros recursos destacados expressando sua nova percepção de *Dunas*.

4.2. Harmonia: o violão em Dunas

Intro: Voz, contrabaixo e percussão de boca até a linha (8)

(1) Desce a tarde vem na brisa

(2) um cheirinho de alecrim

(3) canta um grilo sinto a vida

(4) tudo está dentro de mim

(5) mês de Março em Salvador

(6) o verão está no fim

(7) todo o mato está em flor

(8) e eu me sinto num jardim |C6/9/G

(9) Mês de Março em Salvador

(10) o verão está no fim |D9/A

(11) todo o mato está em flor |Dm9/A

(12) e eu me sinto num jardim |Abdim(b13)|C6/9/G

(13) quem sair

(14) Do abaeté

(15) rumo à praia do Flamengo |D9/A

- (16) não de carro mas a pé
|Dm9/A
- (17) pelas dunas, mato a dentro
|Abdim(b13) |Gm7
- (18) há de ver belezas tais
|C9 |Gm7
- (19) que mal dá pra descrever
|C9 |Gm7 |C7(b9) |F6/9
- (20) tem orquídeas, gravatás, água limpa de beber
|Fm6
- (21) cavalinhas e teiús
|C6/9/G
- (22) borboletas e besouros
|Am7 |Am6
- (23) tem lagartos verdazuis
|Dm9/A|Abdim(b13)|Gm7
- (24) e raposas cor de ouro
- (25) sem falar nos passarinhos
|C9 |Gm7
- (26) centopéias e lacraus
|C9 |Gm7 |C7(b9) |F6/9
- (27) nas jibóias e nos ninhos de urubus e bacuraus
|Fm6
- (28) vejo orquídeas cor de rosa
|C6/9/G
- (29) entre flores amarelas
|Am7 |Am6
- (30) dançam cores vão-se as horas
|Dm9/A |Abdim(b13)|Gm7
- (31) entre manchas de aqua - rela

- |C9 |Gm7
 (32) desce a tarde vem na brisa
 |C9 |Gm7
 (33) um cheirinho de alecrim
 |C9 |Gm7
 (34) canta um grilo sinto a vida
 |C7(b9) |F6/9
 (35) tudo está dentro de mim
 |Fm6
 (36) mês de Março em Salvador
 |C6/9/G
 (37) o verão está no fim
 |Am7 |Am6
 (38) todo o mato está em flor
 |Dm9/A|Abdim(b13)|C6/9/G
 (39) e eu me sinto num jar - dim
 (40) Mês de Março em Salvador
 |D9/A
 (41) o verão está no fim
 |Dm9/A
 (42) todo o mato está em flor
 |Abdim(b13)
 (43) e eu me sinto num jardim
 |C6/9/G
 (44) quem sair
 (45) do abaeté
 |D9/A
 (46) rumo à praia do Flamengo
 |Dm9/A
 (47) não de carro mas a pé

- |Abdim(b13) |Gm7
 (48) pelas dunas, mato a dentro
 |C9 |Gm7
 (49) há de ver belezas tais
 |C9 |Gm7
 (50) que mal dá pra descrever
 |C9 |Gm7
 (51) tem orquídeas, gravatás
 |C7(b9) |F6/9
 (52) água limpa de beber
 |Fm6
 (53) cavalinhas e teiús
 |C6/9/G
 (54) borboletas e besouros
 |Am7 |Am6
 (55) tem lagartos verdazuis

 |Dm9/A|Abdim(b13)|Gm7
 (56) e raposas cor de ouro
 |C9
 (57) Sem falar
 |Gm7 |C9
 (58) Sem falar nos passarinhos
 |Gm7
 (59) centopéias e lacraus
 |C9 |Gm7
 (60) nas jibóias e nos ninhos
 |C7(b9) |F6/9
 (61) de urubus e bacuraus
 |Fm6
 (62) vejo orquídeas cor de rosa
 |C6/9/G
 (63) entre flores amarelas

|Am7 |Am6
(64) dançam cores vão-se as horas

|Dm9/A |Abdim(b13) |Gm7 |C9 |Gm7 |C9
(65) entre manchas de aqua - re - las

|Gm7|C9|Gm7 |C9
(66) desce a tarde vem na brisa
|Gm7 |C9 |Gm7

(67) um cheirinho de alecrim
|C9 |Gm7

(68) canta um grilo, sinto a vida
|C7(b9) |F6/9

(69) tudo está dentro de mim
|Fm6

(70) mês de Março em Salvador
|C6/9/G

(71) o verão está no fim

|Am7 |Am6
(72) todo o mato está em flor

|Dm9/A |Abdim(b13) |Dbmaj7(#11)

(73) e eu me sinto num jardim

(74) Mês de Março em Salvador, Salvador

(75) Mês de Março em

(76) Mês de Março em Salvador, Salvador meu amor

|
(77) Mês de Março em Salvador

(78) Tchenrumdumbaumbumdimdumdumdum dumbumdindindinbomdê um

(79) Dombombombombombombombom tirá tirádãdindindãundunbombombom

(80) Mês de Março em Salvador

(81) Hum deium

(82) Umdumbombambambamdombandandandandindededondindindindêdedonbó

A harmonia que Rosa Passos construiu para *Dunas* está na tonalidade de dó maior (C), com uso de um desenho de acordes que facilita a execução no braço do violão. O que chama a atenção para esta harmonia são os acordes com baixo invertido, como: C6/9/G; D9/A; Dm9/A. Segundo Lula Galvão e Paulo Paulelli (2017), essa é uma das características do violão de Rosa Passos. Ela costuma montar acordes com baixos invertidos e isso está refletido nesta performance de *Dunas*. Esses acordes com baixos invertidos geram uma sensação timbrística diferente do que se ouviria sem essas inversões, porque explora regiões de notas mais graves no violão. Além do fato de Rosa manipular os ataques nesses baixos, ora acontece ora não, num jogo de cores sonoras com os registros médios próprio do violão. Nestes casos, ela traz a quinta dos acordes para o baixo e se não estiverem devidamente cifrados, podem até ser entendidos como outros acordes; a exemplo do D9/A que aparenta ser um acorde de Am6, na forma como ela monta no braço do violão. Muito embora, na linha (23), apareça o acorde de Am6, assim como em outros trechos no decorrer da música.

A harmonia que Rosa Passos escolheu para compor *Dunas*, remete diretamente as harmonias utilizadas na Bossa Nova. Assim como a levada da mão direita de seu violão, também remete à Bossa Nova de João Gilberto, por assim dizer. Mas, com um estilo muito próprio de se tocar, no que se refere aos ataques, à dinâmica musical, às antecipações e atrasos, às tensões e relaxamentos. A influência do violão de João Gilberto no tocante aos acordes e a batida, é inegável, porém, do modo Rosa Passos de ser, de fazer música. Rosa tem uma maneira muito particular de entender seu violão. Sua mão direita possui uma maleabilidade rítmica que conduz nas cordas do violão, balanço, swing, ginga, com a destreza que se encontra nos fraseados rítmicos da sua voz, bem como o encaixe de cada acorde à mão esquerda. Em uma conversa informal que tive por telefone com Paulo Paulelli sobre esta gravação e sobre sua interação musical com Rosa, ele disse que procura se basear na mão direita do violão de Rosa para fazer sua rítmica, tanto no contrabaixo quanto na percussão de boca, por julgar sua mão direita muito segura no violão. Por exemplo, quando Rosa tercina com semínima, ele tercina com colcheia ou mínima, desdobra o tempo em cima do que ela está fazendo. Ela faz tudo dentro do beat, não perde o pulso. Assim como quando toca os acordes com baixo invertido, não choca com a linha de baixo dele porque ele está atento a tudo o que Rosa faz musicalmente. Na verdade, os dois estão atentos um ao outro. As variações que Rosa faz na voz quando está cantando a letra da canção ou com os scats, tem influência de como Paulelli está tocando o contrabaixo ou percussão de boca. Do mesmo modo, Paulelli sofre a influência do que

Rosa faz na voz e no violão. É uma troca, um dar dicas para o outro, ele explica. Comentou, também, que a intenção deles é tirar o padrão Bossa Nova, porque o que João Gilberto fez, está feito e muito bem feito. O que precisa é fazer diferente. Uma música brasileira com personalidade e criatividade.

Nessa versão, Rosa não antecipa acorde, ela faz ataques dentro do acorde com antecipação de acentuação rítmica que coincidem com as acentuações da voz e podem dar a sensação de um deslocamento antecipado do acorde, mas não acontece. As variações de movimentos dos acordes que Rosa faz, surge nos trechos (65), (66) e (67), onde ela diminui os espaços de tempo entre os acordes de Gm7 e C9 causando uma outra dinâmica rítmica destes acordes, tocando-os em tempos diferentes de quando estes já haviam aparecido na canção, como nas linhas (24), (25), (26), (27), (31), (32), (33), (34), (48), (49), (50), (51), (56), (57), (58), (59) e (60). Essa mudança de tempo destes acordes nos trechos (65), (66) e (67), também vem acompanhada de uma variação da levada do violão. Rosa reduz a velocidade da batida que vinha fazendo e a torna mais lenta, atacando ora o acorde(baixo/primas) e ora só as primas, em um movimento também de redução das células rítmicas da batida que vinha executando (redução da quantidade dos ataques e da velocidade). Está tudo dentro do mesmo universo da batida que rege a música e do beat, pulso. Essa mesma variação rítmica da levada acontece em outros trechos, como: (13), (14), (21), (22), (28), (36), (37), (39), (44), (45), (53), (54), (57), (58), (59), (60), (62), (63), (68), (70) e (71). Ainda nestes mesmos acordes de Gm7 e C9, quando faz a batida base, Rosa ataca as primas com maior intensidade um vez em cada acorde movimentando assim, não só o acorde mas conferindo uma outra dinâmica na realização sonora, timbrística e rítmica em sua canção.

A batida do violão em *Dunas*, começa na marcação do acorde C6/9/G final da linha (8), atacando as primas e o acorde, em seguida. Depois segue com sua time-line inspirada na Bossa Nova e sofre mais duas variações: a já mencionada redução dos ataques e, no final da canção, no acorde de Dbmaj7(#11), Rosa traz a mesma levada que fez em sua versão de Águas de Março, uma pulsação constante para improvisar com a letra até que comece a cantar os scats sem mais tocar o violão, cantando-os acompanhada pelo contrabaixo e percussão de boca de Paulo Paulelli.

A melodia nesta versão de *Dunas* é pouco modificada por Rosa Passos. Pontos específicos que são alterados explorando outras notas que não aparecem na primeira versão de *Dunas*. Os trechos alterados foram os (8) “jardim”, (12) “num jardim”, (15) “Flamengo”, (39) “jardim”, (61) e (73) “jardim”. Rosa interfere mais nas melodias da palavra “jardim”, aparecendo em diferentes pontos da canção. Todas estas alterações de melodia foram feitas tendendo para notas graves ou dissonâncias, como apresentei na partitura. Essa melodia pouco modificada pode ter a ver com sua preocupação em manter a música bem próxima da forma como foi composta, já que é uma música sua e seu sentido da aprendizagem por parte dos ouvintes ainda pode estar presente mesmo sendo uma regravação. Uma outra questão é que na música brasileira as alterações comumente feitas por parte dos intérpretes se dão mais no plano rítmico do que no melódico, principalmente a partir de João Gilberto isso bem claro. Rosa é uma intérprete que altera melodias, mas com sutileza para não ferir a estrutura da canção, como ela mesma já mencionou mais de uma vez. Portanto com sua música não fez diferente, pouco mudou a sua estrutura melódica para manter a música como ela foi concebida. O que de alteração surge nesta versão, traz novas possibilidades mas dentro de uma perspectiva musical que não se distancie da essência da canção. A novidade que tem destaque nesta versão em termos melódicos, são os scats. Rosa os canta no final da música, após os improvisos com o verso “Mês de Março em Salvador” junto ao acorde de Dbmaj7(#11). Pára de tocar o violão e começa o scats acompanhada do contrabaixo e percussão de boca de Paulelli. Rosa improvisa esses scats na tonalidade de Ré Bemol maior. Portanto ela canta a música toda em Dó Maior e finaliza cantando um scat com muita agilidade e precisão, tanto na emissão das sílabas, quanto na rítmica e melodia, tendo por base a escala de Ré Bemol Maior. Parece não ser consciente essa mudança de tonalidade e nem o que improvisa; nem as escolhas das sílabas, nem as notas que emitiu nos scats. Ela tem a própria técnica que desenvolveu para cantar, tocar, compor, mas nada disso é por ela pensado em termos teóricos musicais. A criatividade é a condutora na execução desta canção. Rosa brinca com a música e assim encontra novas possibilidades de expressão musical. Como afirma, Carl Gustav Jung: “aquele que cria, brinca com os objetos que ama.” (JUNG apud NICOLAU, 2010, p.14).

Considerações Finais

Com a Bossa Nova, através de João Gilberto, o canto voltou a sofrer as influências rítmicas do samba, porém com rigor técnico, tanto vocal quanto musical, em padrões rítmicos e entoativos da fala. Uma voz quase sem vibratos, uma busca pela afinação correta e a exploração dos sons das palavras utilizados como elementos rítmicos, configurou uma suposta simplificação na forma de se cantar a música popular brasileira. João Gilberto ainda trouxe o redimensionamento do equilíbrio do volume sonoro das vozes com os instrumentos, principalmente com o violão.

Segundo CALADO (1990), a Bossa Nova é a instalação definitiva do Jazz no Brasil. Com ela, une-se o estilo cool do Jazz Americano (principalmente), com o nosso samba, além de influências da música erudita francesa, trazendo inovações estilísticas para a música popular brasileira. Mas, até chegarmos à ela de fato, houveram outras experimentações com o Jazz e a MPB, ainda antes dos anos de auge e consagração da Bossa Nova.

Para RAFAELLI (2009),

A semente dessa fusão foi plantada em abril de 1953 pelo violonista Laurindo Almeida e o saxofonista Bud Shank com a gravação do disco "Brazilliance", em Los Angeles. Nesse disco experimental, o violonista brasileiro e o saxofonista de jazz introduziram uma inovação inusitada: as improvisações de Shank tocando repertório brasileiro em linguagem jazzística. Shank estabeleceu os alicerces do que na década seguinte chamariam de jazz-samba, mas no Brasil ficou conhecido por samba-jazz. O impacto daquele disco em nosso meio musical foi descomunal e abriu caminhos para um estilo completamente novo. Coincidentemente, na mesma época, um conhecido saxofonista brasileiro declarou que era impossível improvisar sobre música brasileira. Entretanto, algum tempo depois, adotou a improvisação jazzística na temática brasileira dos seus discos. "Brazilliance" foi editado no Brasil pela Musidisc e ganhou a simpatia imediata de uma nova geração de músicos que seriam ícones da bossa nova e, posteriormente, do samba-jazz. (RAFAELLI, 2009, p.15).

Segundo um estudo realizado por Jair Paulo Labres Filho (2014) em sua dissertação de mestrado, intitulada *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*, a influência do jazz sobre a música brasileira na década de 1920 deu-se como um diálogo entre culturas, englobando tanto os elementos musicais quanto sociais. Os aspectos musicais do estilo estadunidense se fundiram a diversas estruturas rítmicas brasileiras, formando uma música que representa a cultura nacional brasileira.

Mario de Andrade (1962) diz que a música popular brasileira em termos de expressividade e originalidade, está diretamente ligada às características da miscigenação de três raças: a ameríndia, a africana e a europeia, principalmente. E destaca que além dessas influências, a música brasileira conta com o jazz e o tango argentino, e eu incluo o bolero, a música mexicana, o rock inglês por exemplo. Menciona também que o jazz por ter as mesmas raízes africanas do maxixe ou samba, não descaracteriza, portanto, a nacionalidade desta música e a identidade cultural do País.

Rosa Passos é fruto de toda essa musicalidade brasileira miscigenada aqui posta por estes pesquisadores. Sua performance é imbuída da música brasileira com uma abordagem ou atitude jazzista, mas, voltada para a canção popular brasileira. É nesse âmbito da canção que Rosa se firma e desenvolve sua música, tendo maior projeção no exterior como se percebe em sua própria carreira musical. É um estilo de música que dialoga com a parte da música brasileira que não é tão divulgada nas rádios e mídia no Brasil, desde a época que ela iniciou sua carreira e ainda com uma conotação do cool jazz norte-americano, cujo estilo musical tem grande projeção e veiculação internacional. Portanto, Rosa faz uma música que é mais disseminada no mercado internacional da música popular. Esta é uma das razões por seu grande reconhecimento e atuação no exterior. Em termos de indústria cultural, sua música não está nos parâmetros estilísticos que rendem grandes lucros, por ser uma música que explore mais a criatividade, que dá mais espaço ao fazer artístico mais elaborado, de linguagem não tão simples, direta, mas uma música com bom teor de complexidade musical e poético, que prima pelos detalhes. Não é uma música pensada para o entretenimento. Segundo Negus (1996), há a possibilidade de se gerar uma música no contexto da indústria cultural que comunique suas ideias, sem necessariamente ter o intuito dos grandes lucros das grandes empresas de entretenimento. E é nesse contexto que o trabalho de Rosa Passos se desenvolve dentro da indústria cultural, com a pretensão de comunicar sua arte, suas ideias, suas inovações musicais, sua forma de fazer música. Poucas foram as mediações por parte de produtores artísticos e musicais que Rosa sofreu, por ela optar fazer um trabalho musical próprio, sem se render às exigências lucrativas deste mercado musical. Sua performance é também reflexo desta conduta musical diante da indústria. Não apenas o repertório, o estilo musical, a formação da banda, mas a forma como interpreta as canções, tanto na voz, como no violão, quanto como compositora, arranjadora e seu comportamento no estúdio e palco. Estes convergem em posturas diferentes em cada um desses campos de atuação, ampliando ainda mais suas possibilidades de performance dentro de um mercado, que de

modo geral e para fins lucrativos, tende a cercear os artistas em sua criatividade, engessando sua arte.

Para Rosa, o estúdio e o palco são meios com propostas opostas. Para ela, a performance e o sentido do estúdio de gravação, diverge em parte, da afirmação de Turino (2008) sobre o mesmo. Turino aponta que a gravação se trata de uma busca por uma “representação” fiel da performance ao vivo. No caso de Rosa, não se dá exatamente desta forma. Apesar de gravar junto a banda em tempo real, como se estivessem no palco, sua intenção não é que a gravação seja uma representação de sua performance de palco, pois esta é diferente, mais livre. No palco, é o momento, que é o instante e o agora e que ficará na memória das pessoas o que mais lhe tocarem e emocionarem. Por isso, em sua performance no palco ela se permite experimentar e arriscar mais. No estúdio ela está mais concentrada, é mais perfeccionista e se atém a precisão de sua interpretação e a dos músicos para que o registro seja o melhor possível, evitando falhas. Segundo Rosa, o estúdio vai gerar um registro que necessita de maiores cuidados, por isso uma performance mais polida, atenta, comedida, por existir a possibilidade da aprendizagem por parte da audiência e por ser um registro que será eternizado da forma como estiver gravado. É sabido por ela das mediações existentes que podem modificar sua performance vocal, instrumental, como aborda Turino (2008), mas utiliza-os de forma a não interferir a ponto de transformar a natureza de sua performance. Como mudar a qualidade vocal, timbres, tanto da voz quanto do violão, afinação, por exemplo. As frases que apresentaram falhas são refeitas e não coladas de algum mesmo trecho, usando repetições, etc.

Já no palco, corrobora a teoria de Turino (2008) no que se refere as suas definições sobre performance de apresentação. Música feita para a audiência, com espaços delimitados entre artista e público, atenta a sua performance, aos músicos, ao som e à audiência. Contudo, para ela, o intuito com a sua realização musical é o mesmo nesses dois campos de atuação. Ser canal da música para as pessoas que precisam dela. Por esta razão ela está sempre a reafirmar que faz a música do coração, por ser esta sua missão. Neste sentido, Rosa corrobora com Cook (2006), Oliveira Pinto (2001), no entendimento de que a performance musical, seja ela parte do contexto das gravações (produto), seja performance de palco (processo), ambos os campos se complementam como performance e na pretensão que esta tem. A finalidade é comunicar, expressar o que se deseja a partir de um comportamento, vivenciando diferentes experiências com ela mesma, com seus músicos e seu público. A sua atuação nas redes sociais também faz parte do todo de sua performance, porém neste trabalho apenas explanei acerca deste outro campo, mas não

como foco de pesquisa, por não ser interesse neste momento deste estudo que visou se aprofundar nos dois maiores e mais importantes espaços de atuação nestes 40 anos de sua carreira musical.

Os resultados desta pesquisa deixam claro a “elasticidade interpretativa” de Rosa Passos. Rosa Passos é uma performer da criação.

No capítulo 2, os resultados da análise da performance musical de Rosa Passos em *Águas de Março*, gravada para o CD *Eu e Meu Coração* (2003), identificou sua acentuação na rítmica vocal, com seus fraseados carregados de deslocamentos rítmicos, acentuações, tendo por base uma levada constante no seu violão, a qual lhe permitiu toda essa fluência em seu frasear da voz. Ainda, Rosa criou variações melódicas quebrando os padrões da melodia de Tom Jobim, trazendo novos caminhos melódicos, sem descaracterizar a canção. Introduziu à Bossa de Jobim, uma característica ainda mais jazzista que a Bossa Nova já possui, ao cantar scatsinging na introdução da música, entre a letra e no final, assim como reharmonizou toda a bossa de Tom, de forma idiomática, dentro do que se entende por uma harmonia de Bossa Nova. No capítulo 3, em *A Ilha*, Rosa Passos e seus músicos, transformam uma música pop em uma balada jazzista, com exploração de vibratos, notas longas, uso de diversos timbres na voz e os improvisos com scatsinging. Também, uma preservação de silêncio no decorrer da música que se encontra em sua interpretação e nas dos músicos, demonstrando integridade e interação musical. Assim como uma interpretação musicalmente livre, tanto para a voz quanto para o instrumental. Estavam no palco de um Festival de Jazz fazendo música brasileira com abordagem jazzista. No capítulo 4, em sua composição, *Dunas*, Rosa aliou suas três dimensões musicais: a intérprete vocal, a violonista e a compositora. A voz reconfigurou o fraseado rítmico da canção, como novas divisões frasais, deslocamentos, acentuações, timbres. Quanto à melodia, fez poucas alterações no decorrer da canção, mas improvisou com os scatsinging em outra tonalidade com muitas notas acidentadas, criando uma atmosfera de estranheza ao que apresentava até este momento do improviso vocal; uma surpresa à quem ouve.

Todas as variações apresentadas nos capítulos de análise é fruto dessa criatividade que Rosa explora em sua musicalidade. Ela não é uma performer de repetições, embora tenha seu padrão de tocar violão referente tanto a mão esquerda quanto à direita, - e esta é uma afirmação advinda não diretamente dos resultados das análises, mas obtida das entrevistas - mas, procura variações constantes dentro do seu universo musical criado por ela mesma com todas suas influências já mencionadas neste trabalho. Assim como vocais,

com seus deslocamentos rítmicos, acentuações rítmicas e mudanças melódicas que tendem para dissonâncias, uníssono e/ou notas graves. O uso dos timbres vocais e do violão, também com um quadro de possibilidades, mas sempre procurando usá-los de forma inteligente, em momentos distintos e sabendo equalizar de forma coerente, equilibrada, em sua performance musical, seja ela em estúdio de gravação ou no palco.

Este estudo é o primeiro realizado com Rosa Passos a nível de pós-graduação e que pode ser base para novos estudos sobre esta intérprete/compositora brasileira por apresentar diferentes caminhos de abordagem acerca do seu trabalho com a música, tendo em vista sua ampla experiência com esta prática e sua competência musical, dando possibilidade de serem produzidas novas pesquisas.

Bibliografia

- ALMEIDA, Celso. Entrevista por telefone, 55' em 13 de Dezembro de 2017.
- ALMEIDA, Marco de. Entrevista por telefone, 60' em 20 de Dezembro de 2017.
- ALVES, Hélio. Entrevista por telefone, 50' em 10 de Janeiro de 2018.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ARAGÃO, Monique. *Música, mente, corpo e alma: interpretação através da música/Monique Aragão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BAUMAN, Richard. *Fundamentos da Performance*. Revista sociedade e estado, v.29 n.3, 2014.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, vol. 109).
- BERENDT, Joachim E., FEATHER, Leonard et.al. *História do jazz*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CALADO, Carlos. *Billie Holiday*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro Media Fashion, 2007. (Coleção folha: clássicos do jazz, v. 12).
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANAUD, Fernanda C. *Revisão fonográfica aplicada ao aperfeiçoamento da performance pianística: Existe um padrão para a análise aural?* Ensayos. Historia y teoría del arte, julio-diciembre, 2016, vol. XX, n. 31.
- CHERNOFF, John Miller. *African rhythm and African sensibility*. Chicago: University of Chicago, 1979.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução Fausto Borém. Per Musi, n.14, 2006, p.05-22.
- CORRÊA, Marcos Kröning. *Violão sem professor: um estudo sobre processos de autoaprendizagem com adolescentes*. 2000. Dissertação (Mestrado). Programa de pósgraduação em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. 1ªed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

Dicionário informal. Disponível em:
<<http://www.dicionarioinformal.com.br/subjetivo/>>. Acesso em 13 de Outubro de 2014.

Dicionário online de português. Disponível em:
<<http://www.dicio.com.br/autodidatismo/>>. Acesso em 13 de Outubro de

2014.FERNANDES, Adriana. *Forró: estudos da performance, arte e indústria cultural*. Revista Chrônidas. Revista Eletrônica da graduação e pós-graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Dezembro, 2009. Ano II, número 05.

FILHO, Jair Paulo Labres. Que jazz é esse? *As jazz-bands do Rio de Janeiro na década de 20*. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1711.pdf>> Acesso em: 10 de Maio de 2015.

FRITH, Simon. *Music and Identity*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul Du. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

GALVÃO, Lula. Entrevista por telefone, 50' em 26 de Dezembro de 2017.

GARCIA, Walter. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter, (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GELAMO, R. P. *Organização prosódica e efeitos de sentido em quatro diferentes interpretações de "Na Batucada da Vida"*. Música Popular em Revista, ano 4, v. 2, p. 31-55, jan.-jun. 2016.

GODOY, Arlinda Schmidt. *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GODOY, Arlinda Schmidt. Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GOSWAMI, Amit. *Criatividade Quântica: como despertar o nosso potencial criativo*. Tradução: Cássia Nasser, Marcelo Borges. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. *Criatividade para o século 21: uma visão quântica para a expansão do potencial criativo*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Aleph, 2012.

GOULART, Diana. *Boa Pergunta!* Disponível em: <www.dianagoulart.com>. Acesso em: 24 de novembro de 2011. Rio de Janeiro.

GOULART, Diana. *Material Didático para o Canto Popular: Discussão e Proposta*. Disponível em: <www.dianagoulart.com>. Acesso em: 24 de novembro de 2011. Rio de Janeiro, Outubro 2001.

HAUERS, Felipe Mendonça. *MPB e voz popular dos anos 1980: Hibridismo no álbum Luz (1982) de Djavan*. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

HELDER, Jorge. Entrevista por telefone, 40' em 16 de Dezembro de 2017.

HOBBSAOWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Trad. Angela Noronha. 14º ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2017.

KAUARK, Fabiana da Silva; MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. *Metodologia da pesquisa: Um guia prático*. Bahia: Via Litterarum, 2010.

KERNFELD, Barry Dean. *What to listen for in jazz*. New York: Vail-Ballou, 1950.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSCHMANN, Micael. A reconfiguração da indústria da música. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

LARANJEIRA, Deneil José. *A identidade vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/6615>>. Acesso em: 04 de Maio de 2015.

LATORRE, Maria Consiglia R.C. *A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, sob orientação da Profª Drª Marisa Trench O. Fonterrada, 2002.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. In: *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*. London, 2009, disponível em <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 17 de Abril de 2018.

MACHADO, Regina. *A voz na vanguarda paulista*. Estética vocal e produção independente. Estudo específico sobre a regravação da canção “sua estupidez” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) pela cantora Ná Ozzetti. Unicamp. Dissertação (Mestrado em Música). Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/reginamachado.pdf>>. Acesso em: 22 de Dezembro de 2011.

MACHADO, Regina. *História do canto na música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/reginamachado/historiacanto.htm>>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2011.

- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos n.34, Nov. 1992.
- MAMMI, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur e TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MANZINI, E. J. *A entrevista na pesquisa social*. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2003.
- MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a prática: a terminologia do professor – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Tese (Doutorado em Música). Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110657/000718354.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 de Fevereiro de 2018.
- MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MEDAGLIA, Júlio in CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MONSON, Ingrid T. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago, 1996.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Miragem, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in theory: An Introduction*. University Press of New England, 1996.
- NESTROVSKI, Livia Scarinci. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, 2013.
- NICOLAU, Marcos. *Dezcaminhos para a criatividade*. João Pessoa: Idéia, 2010.
- NOVAIS, Daniel Aguiar. *Questões em fraseologia e fraseado: ecos de Hugo Riemann*. Debates, Unirio, n. 14, p.201-224, jun. 2015.

NUNES, T. G. A. *A trajetória vocal de Milton Nascimento*. Música Popular em Revista, ano 4, v. 2, p. 79- 104, jan.-jun. 2016.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e Música: Questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, USP, v. 44 nº 1, 2001.

PAULELLI, Paulo. Entrevista por telefone, 50' em 12 de Dezembro de 2017.

PAULILO, Maria Angela Silveira. *Serviço Social em Revista*. Londrina, v.2, n.1, p.135-148, Jul./Dez. 1999.

PASSOS, Rosa. Entrevistas gravadas (65): 09 de Novembro 2017 à 11 de Fevereiro 2019.

PASSOS, Rosa. Entrevistas informais por telefone e conversas pessoalmente (10): 09 de Novembro 2017 à 03 de Fevereiro 2019

PASSOS, Rosa. *Discografia*. Disponível em: < <https://www.rosapassos.com.br/albums> > Acesso em: 20 de Março de 2017.

PASSOS, Rosa. *Recriação*. São Paulo: Chantecler, 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ztQ4WwihqEM&t=352s>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Curare*. São Paulo: Desk Disc, 1991/Velas, 1994. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Festa*. São Paulo: Velas, 1993. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Pano pra Manga*. São Paulo: Velas, 1996. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Letra & Música: Ary Barroso/Rosa Passos & Lula Galvão*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1997. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Rosa canta Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1998. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Morada do Samba*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O3RVL_YEhgM&list=RDO3RVL_YEhgM&start_radio=1>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Rosa canta Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 2000. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Me and My Heart*. São Paulo: Velas, 2001. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Azul*. Nova York: Chesky, 2002. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Eu e meu coração*. São Paulo: Velas, 2003. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Entre Amigos*. Nova York: Chesky, 2003. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Amorosa*. Nova York: Sony Classical, 2004. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Rosa*. Ohio: Telarc, 2006. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Romance*. Ohio: Telarc, 2008. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *É Luxo Só*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Samba Dobrado*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2013. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/2WJ3u7QDhmuQtv6nnI3cbA>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Rosa Passos canta Ary, Tom e Caymmi*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Rosa Passos Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

PASSOS, Rosa. *Amanhã vai ser verão*. São Paulo: Tratore, 2019. Disponível em: <<http://www.deezer.com/álbum/7388465>>. Acesso em 27 de Setembro de 2018.

_____. Entrevista ao Blog das meninas. Entrevistadora: Karine Oliveira, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ff0EKu-r2WA&t=5s>> Acesso em 20 de Março de 2017.

_____. Entrevistador: Sergio Mielniczenko. Los Angeles, 2003. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Y1dGYfxDLQ&t=370s>> Acesso em 20 de Março de 2017.

_____. Entrevista à TV Brasil, programa 3 a 1. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=scYZT6lYU8w&t=302s>> Acesso em 20 de Março de 2017.

_____. Entrevista à Revista Época, 2006.

Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75108-5856,00-JOAO+DIFERENTE.html>> Acesso em 25 de Outubro de 2018.

PICCOLO, Adriana. *O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino*. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, Rio de Janeiro, 2005.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O Canto Popular Brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PINHEIRO, Thiago B. H. M. *Pré/pós-frasear em João Gilberto: uma abordagem etnomusicológica*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

QUEIROZ, Alexei Alves de. *Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

RAFAELLI, José Domingos. *A história do samba-jazz*. Disponível em: <www.musicosdobrasil.com.br> Acesso em: 10 de Maio de 2015.

REINOSO, José. Entrevista por telefone, 60' em 14 de Dezembro de 2017.

REZENDE, Daniela. *A voz e o choro: Aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular*. Olinda: Livro Rápido, 2016.

SACERDOTE, Ivan. Entrevista por telefone, 60' em 17 de Janeiro de 2018.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular, profissional e amador*. Rio de Janeiro: Ed.Lumiar, 1998.

SILVA, Rubem Alves da. *Entre “artes” e ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.

SILVEIRA, Felipe. Entrevista por telefone, 50' em 17 de Dezembro de 2017.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaio*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Marcus. Entrevista por telefone, 60' em 27 de Dezembro de 2017.

TORRES, Fábio. Entrevista por Skype, 50' em 19 de Dezembro de 2017.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The politics of participation*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2008.

ULHÔA, Martha T. Medeiros. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. Unirio, 2006.

_____. *A análise da música brasileira popular*. Unirio, 1999

_____. *Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. Unirio, 2000.

URSAIA, Rodrigo. Entrevista por telefone, 60' em 27 de Dezembro de 2017.

VAN der MERWE, Peter. *Origins of the popular style*. New York: Oxford University Press, 1989.

VICENTE, Eduardo. *A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil*. Estudos Avançados 31(90), p.323-338. 2017.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

ZUMTHOR, PAUL. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Anexos

GLOSSÁRIO

Os termos abaixo foram retirados literalmente de duas fontes de referências:

MACHADO, Regina. *A voz na vanguarda paulista*. Estética vocal e produção independente. Estudo específico sobre a regravação da canção “sua estupidez” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) pela cantora Ná Ozzetti. Unicamp. Dissertação (Mestrado em Música).

Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/reginamachado.pdf>>.

Acesso em: 22 de Dezembro de 2011.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Coloratura: conjunto de recursos de ornamentação musical de uma melodia cantada, constituído por trilos ou outros ornamentos, aplicados em sequências de notas relativamente curtas, em geral cantadas em uma mesma vogal. Cada pequeno gesto de coloratura, pelo qual a frequência de fonação percorre uma curva em torno da frequência da nota de referência, pode ser originado por um único pulso de pressão e envolver adução quase contínua das pregas vocais. A coloratura pode também ocorrer no canto coral, porém, com características um pouco diferenciadas das da voz solo, com manobras de adução mais breves, as quais conferem às notas um caráter característico de som aspirado. (SUNDBERG, 2015, p.299/300)

Emissão Frontal/voz frontal: na qual a projeção nos seios da face pode conferir uma metalização ao timbre, mais ou menos acentuada conforme a pressão impressa pela coluna de ar no trato vocal. (MACHADO, 2007, p.58)

Emissão Nasal/voz nasal: projeção com foco de emissão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza sonora. (MACHADO, 2007, p.58)

Emissão vocal posterior: projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro. (MACHADO, 2007, p.58)

Legato: modo de cantar em que as notas são produzidas de maneira ininterrupta ou com interrupções muito curtas nas consoantes surdas. (SUNDBERG, 2015, p.305)

Registro basal/ registro de pulso: registro vocal produzido a baixas frequências de fonação, tanto por vozes masculinas como por femininas. As emissões no registro de pulso apresentam um certo crepitar causado pela sequência de pulsos da fonte glótica. Na

literatura, podemos encontrar referências a esse mesmo registro com o nome de *Stroh*bass – termo alemão que designa o som do quebrar ou crepitar de gravetos (*Stroh*). (SUNDBERG, 2015, p.308)

Staccato: fonação interrompida de maneira intermitente e relativamente abrupta; contrastante ao legato. (SUNDBERG, 2015, p.310)

Trêmulo: ornamento na música instrumental que consiste em variações periódicas na intensidade de um tom de mesma frequência. Na terminologia vocal, o trêmulo é em geral utilizado para descrever um vibrato indesejável. Durante o século XVII, o termo era empregado como sinônimo de trilo. (SUNDBERG, 2015, p.310)

Vibrato: variações regulares da frequência fundamental em padrão aproximadamente senoidal. Vibratos com taxa de modulação entre cinco e sete ciclos por segundo tendem a ser percebidos como apresentando uma frequência de fonação estável e bem definida, correspondente à média de frequências que ocorrem durante o ciclo do vibrato. (SUNDBERG, 2015, p.311)

Voz aberta: [...] aquela em que se observa uma falta de equilíbrio *dos fatores de ressonância*, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura. Entendemos que no caso da canção popular, em vez de considerarmos falta de equilíbrio, expressão que poderia adquirir um conteúdo pejorativo, poderíamos nos referir à predominância de um fator de ressonância sobre outro. Isto porque na canção popular os fatores que regem o referencial estético são diferentes daqueles do canto lírico, no qual uma voz aberta seria identificada como problemática ou deficitária. (MILLER, 1996 apud MACHADO, 2007, p.55)

Voz de cabeça: termo muito utilizado por educadores vocais para fazer referência a uma voz de qualidade específica, com características acústicas não claras. Em certas escolas de canto, a voz de cabeça é desenvolvida por meio de técnicas que fazem uso de consoantes nasais. (SUNDBERG, 2015, p.311)

Voz coberta: manobra vocal empregada para “escurecer a voz”, por meio do abaixamento das frequências dos formantes e da utilização de um modo fonatório mais fluido. Em termos articulatórios, a cobertura inclui o abaixamento da laringe e a expansão da faringe. A voz produzida por essa manobra pode ser chamada de voz coberta. (SUNDBERG, 2015, p.299)

Voz crepitante: voz com qualidade caracterizada pela presença de agrupamentos de dois ou três (ou até mais) pulsos sonoros que em geral ocorrem entre intervalos de tempo relativamente longos. A fase fechada costuma ser longa e as amplitudes dos pulsos,

pequenas. Elementos de crepitação podem ocorrer acompanhando a queda da frequência de fonação, por exemplo, em finais de frases de vozes normais, mas também em frequências altas de fonação. (SUNDBERG, 2015, p.311)

Voz escura: quando os harmônicos graves projetam-se de maneira acentuada, conferindo um corpo denso que pode ser traduzido pela percepção de um espectro mais largo da voz. A audibilidade desses harmônicos é que produz a sensação do corpo sonoro mais pronunciado ou adensado, resultando numa sensação auditiva que se traduz numa imagem de escurecimento. (MACHADO, 2007, p.54)

Voz fechada: aquela na qual o timbre claro/escuro se pronuncia por todas as notas da tessitura, projetando tanto o brilho quanto a profundidade do som. (MILLER, 1996 apud MACHADO, 2007, p.55)

Voz rouca, rouquidão: voz com qualidade ruidosa, que pode incluir elementos de aspereza e sopro. A manifestação mais comum nas alterações vocais. (SUNDBERG, 2015, p.311)