

Diálogos entre contrabaixo e voz: o papel do cantor na direção de arranjos musicais em colaboração com o instrumentista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Hevelyn Costa da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais – hevelyn.costa@gmail.com

João Paulo Campos

Universidade Federal de Minas Gerais – joaopaulo.campos@ymail.com

Resumo: A presente comunicação trata do papel do cantor como uma espécie de “diretor” na elaboração de arranjos musicais de canções. Estimular a prática de criação por parte dos cantores populares e elencar recursos que possam iluminar este processo são os objetivos principais do texto. Para tal, alguns conceitos vinculados ao campo da intertextualidade musical e da tradução intersemiótica são apontados como ferramentas facilitadoras na análise da canção popular e sugerem novas conexões icônicas, indiciais e simbólicas com a fonte original.

Palavras-chave: Cantor-arranjador. Cantor-tradutor. Contrabaixo e voz na canção popular. MPB. Fernando Ribeiro.

Dialogues between bass and voice: the singer’s role in the creation of musical arrangements in partnership with the instrumental performer

Abstract: The present paper focuses on the role of the singer as a “director” in the creation of musical arrangements of songs. The main objectives are to stimulate popular music singers to create arrangements and to provide resources that could guide the process. Concepts related to musical intertextuality and intersemiotic translation are indicated as tools to popular song analysis and suggest new iconic, indexical and symbolic connections with the original source.

Keywords: Singer-arranger. Singer-translator. Bass and voice in popular song. MPB. Fernando Ribeiro.

1. Introdução

Texto e melodia poderiam ser apontados, num primeiro momento, como as principais ferramentas de trabalho com as quais um cantor deve lidar. Na busca pela tradução mais fiel possível das palavras em sons, sensações e emoções, o cantor se agarra às mais variadas fontes de inspiração e referência que possam servir de suporte à transmissão acurada da real mensagem de uma obra musical. E assim torna-se, talvez, um pouco mais palpável a ideia da responsabilidade que carrega este músico ao defender ou “encarnar a personagem” de composições inéditas [ou não] de outros compositores. Para tal tarefa, o cantor vale-se de suas reflexões acerca da canção e suas entrelinhas, de suas qualidades vocais e de sua gestualidade.

Cantar é algo que apaixona e fascina, algo que se exerce, antes de mais nada, por pura obstinação quando se deseja trilhar caminhos para além daqueles ditados pelo grande mercado fonográfico. Não menos apaixonante é exercitar o pensamento nos caminhos dessa atividade que, principalmente no caso do canto popular, desenvolveu-se durante anos exclusivamente pela intuição, lançando olhares duvidosos sobre aqueles que pretendiam dispor não apenas dos atributos naturais do

talento, mas também de uma possível racionalização, fazendo uso de um processo intelectualizado para balizar a realização vocal (MACHADO, 2007: 12).

Por outro lado, em se tratando de canção popular, o que seria desta – e do próprio cantor – sem a base sólida de um arranjo instrumental capaz de potencializar as intenções narradas pela voz? A observação atenta a certas performances e a revisão de entrevistas e biografias de grandes cantores-intérpretes de MPB revelam a crescente preocupação e o interesse em participarem ativamente da construção, direção e sugestão das atmosferas promovidas pelo instrumental de uma composição. Essa postura do cantor como diretor estaria ancorada no fato de que por seu contato aprofundado com o texto – o qual teria escolhido pessoalmente para sua interpretação – poderia trazer ao arranjo conceitos e concepções que fugissem ao alcance dos instrumentistas acompanhadores, pelo menos nos primeiros esboços do trabalho.

A constatação de tal iniciativa assumida por algumas conhecidas e renomadas cantoras brasileiras¹, todas elas acompanhadas por grandes instrumentistas, é revelada em seus relatos de experiência profissional e associa-se às motivações e aos anseios do intérprete atual por participar efetivamente da criação musical da obra que visa interpretar. Neste sentido, para o desenvolvimento de nosso trabalho, os conceitos integrados ao campo da intertextualidade musical e da tradução intersemiótica² nos podem prestar muitos auxílios como ferramentas facilitadoras no transporte das intenções interpretativas do cantor para a releitura/arranjo da música popular.

No intuito de exemplificar a direção e co-criação empreendida pelo cantor, tomamos o arranjo, idealizado na formação contrabaixo e voz, da canção *Em mar aberto* de Fernando Ribeiro (1949-2006, cantor e compositor gaúcho) – canção-título do álbum lançado³ em 1977 pelo artista e um dos objetos de pesquisa da autora principal deste artigo.

Buscou-se nesta realização musical, inicialmente, o estabelecimento de diálogo entre intérprete-cantor/instrumentista, ambos em conexão com: 1) as intenções do compositor da canção; 2) seus contextos sociocultural e histórico; e 3) o público-receptor na elaboração da releitura musical (arranjo). Dessa forma, tentou-se aplicar e seguir as diretrizes usuais de um processo tradutório: a adaptação das perspectivas textuais e contextuais do compositor, sem a perda das perspectivas contextuais do intérprete-tradutor [e do provável receptor], permitindo a compreensão da obra.

Finalmente, procurou-se mostrar como os aspectos técnicos e as intervenções sonoras, tanto do contrabaixo quanto da voz – obtidos como resultado do processo analítico e da troca de sugestões entre músicos colaboradores – foram capazes de traduzir de maneira renovada a mensagem da canção original em consonância com as impressões criativas do cantor, condutor da nova leitura.

2. A formação contrabaixo e voz, a relação texto-música, a utilização de técnicas estendidas para o instrumento e as intenções vocais no arranjo de *Em mar aberto*

Se isso [o disco] vai me 'vender' para as pessoas que vão ouvir, tem que ser o mais fiel possível. [...] Daí que eu caminhei um caminho longo até chegar a poder conquistar o direito de fazer meus próprios arranjos ou de, pelo menos, dirigir a criação dos arranjos para o *briefing* que eu sinto (POSSI, 2014).

A formação contrabaixo e voz, apesar de rara, não é nova, e as pesquisas nos revelam uma tendência na configuração deste duo. Se a formação aponta inicialmente para o inusitado da reunião destes dois instrumentos melódicos – aparentemente tão distantes na bibliografia musical – por outro lado, pode levar à novidade de uma composição tímbrica e textural peculiar, constituída a partir das possibilidades idiomáticas do contrabaixo em contraposição ou combinação às também múltiplas possibilidades da voz e do corpo do cantor. A construção do arranjo, em parte descrita abaixo nesta seção, se deu pela execução do seguinte percurso de criação:

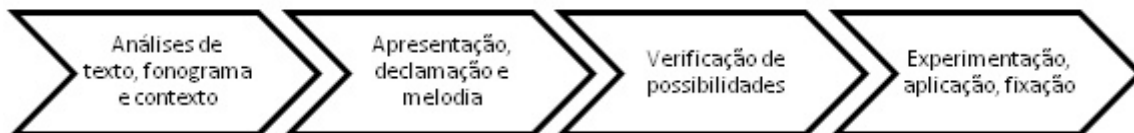


Figura 1: Caminhos trilhados até o arranjo – a ordem da construção.

A etapa 1 (análises) foi realizada pelo cantor e posteriormente trazida ao ambiente de ensaios. No 1º ensaio, a canção foi apresentada ao instrumentista. Por opção e idealização do cantor, e por se tratar de uma canção ainda pouco conhecida, o instrumentista não teve contato com o fonograma original. Dessa maneira, a referência inicial do instrumentista em relação à canção ocorreu durante a etapa 2 (apresentação), onde o cantor o introduziu ao texto (valendo-se da declamação) e à melodia atrelada a este.

A verificação de possibilidades na etapa 3 referiu-se à exposição e à reunião de possibilidades técnicas, primeiramente em relação ao contrabaixo. Nessa fase, o cantor trouxe ao instrumentista as reflexões e ideias as quais chegou a partir da etapa analítica, situou seu colaborador quanto aos seus conhecimentos prévios acerca do contrabaixo e solicitou a este a demonstração de outras possibilidades técnicas de seu instrumento com base nas motivações textual e temática da canção elencadas pelo cantor. Visão geral das opções técnicas em mente, mãos e voz, a etapa 4 compreendia a aplicação e experimentação das alternativas sonoras e fixação do material após aprovação das escolhas.

Da análise textual da canção *Em mar aberto*, procurou-se nesse arranjo atender às ideias de abandono e solidão que povoam o texto de Arnaldo Sisson e que inspiraram a melodia de Fernando Ribeiro, além da própria atmosfera do arranjo em seu registro original. Nesse contexto, a formação instrumental proposta [contrabaixo e voz], parecia atender a essa perspectiva, considerando-se que este duo pode propiciar uma abordagem de interpretação que induza ao universo introspectivo, não apenas pelo número de intérpretes no palco, mas pela sonoridade que, por constar, em princípio, de apenas duas vozes, torna-se “mais crua”. Além disso, o uso de registros mais graves, num efeito retórico, pode reforçar o imaginário dos diálogos do enunciador da canção consigo mesmo. O contrabaixo, no entendimento do cantor, pode atuar como um desdobramento de sua voz – voz que interpreta o “eu-lírico” do texto de *Em mar aberto*, numa conversação entre sujeito e seu próprio interior.

Já não quero a calma / A revolta me queima / Antes ser como o barco que aderna /
Lutando nas vagas às vésperas do porto // Jamais a calma do cais seguro / Curvado

com medo do tempo / Meu lar é a escuna / Que em meio à noite, em mar aberto, /
 Despreza a espuma / Que acaricia os lombos no casco // Ferido de morte / Ainda
 assim me proclamo / Irmão das tempestades / Perdidas no mar / Desprezando a
 harmonia / Ainda que a noite me tome nos braços // Partirei como o mastro que
 estala / Partido ante o peso das velas / Com um enorme sorriso no rosto / Voltado
 pra estrela do norte / Sozinho, como convém a um louco (**Em mar aberto:**
Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson)

Ao adotar a intertextualidade musical e a tradução intersemiótica no contexto da canção popular como meios de iluminação criativa, o arranjo pôde partir de novas conexões icônicas, indiciais e simbólicas⁴ com a fonte original a ser rearranjada. Na primeira estrofe, por sua característica singular em se tratando de material melódico – um “quase recitativo” que não se repetirá ao longo da canção – o duo optou pela construção de uma narrativa sonora no contrabaixo em consonância com as imagens textuais, principalmente a partir do uso da sonoridade estridente do *sul ponticello*⁵. Esse recurso foi sugerido pelo cantor no intuito de iconizar as tensões do texto e estabelecer uma ligação com a dinâmica adotada para a voz: fortíssimo com utilização de voz *declamada*.

A independência das linhas (contrabaixo e voz), onde ambos os instrumentos tentam, cada qual a sua maneira, expressar as imagens do texto e atmosferas do arranjo, foi pensada no sentido simbólico de manifestar o “grito de liberdade” nas entrelinhas da canção. A técnica de *bariolage*⁶ vinculada ao verso “lutando nas vagas às vésperas do porto” é um dos primeiros exemplos de conexão icônica entre o fonograma original e o novo arranjo: tal técnica foi sugerida pelo cantor para estabelecer uma ligação com a temática marítima tão presente no texto [barco, vagas, porto, cais, escuna, mar, etc]. O fonograma original, em posse do cantor, apresenta uma introdução ao piano cujo uso de arpejos ascendentes e descendentes em sequência parece preparar o ouvinte/receptor ao texto que vem logo a seguir.

No desfecho do trecho acima, o efeito de *corda molhada de barco*⁷ utilizado – mais precisamente na segunda metade do verso em “às vésperas do porto” – surgiu da imagem, motivada pelo texto, de uma embarcação que se aproxima do cais, traduzindo assim uma sensação de repouso, de chegada. Aqui a voz torna-se gradativamente mais branda, quase sussurrada, para que ambos os efeitos utilizados pelos dois instrumentos sejam percebidos.

The image shows a musical score for the song 'Em mar aberto'. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Cbx' (Contrabaixo/Double Bass). The vocal line is in treble clef and has the lyrics: 'der - na Lu - tan - do nas va - gas às vés-pe-ra - as do'. The double bass line is in bass clef. A section of the double bass line, corresponding to the lyrics 'Lu - tan - do nas va - gas', is enclosed in a dashed rectangular box and labeled 'Bariolage'. Another section, corresponding to 'às vés-pe-ra - as do', is enclosed in a dashed circular shape and labeled 'Corda molhada de barco'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 2: Exemplo das sugestões textuais e da expressão da voz em conexão com a técnica de *bariolage* e o efeito *corda molhada de barco* no arranjo de *Em mar aberto*.

Nas estrofes seguintes (2, 3 e 4), por carregarem melodias semelhantes (salvo alguns pequenos ajustes devido ao número irregular de sílabas tão característico do verso livre), fixou-se ambiência no ritmo do *chamamé*⁸ como indício de uma vertente sulista, tanto pela ligação com a terra natal do compositor, quanto pela intenção de apontar para aquilo que um dia a canção foi⁹. Pelo desenvolvimento do texto, o duo procurou explorar tal ambiência rítmica de maneiras distintas tanto no contrabaixo, quanto nos recursos interpretativos utilizados na voz. Abaixo segue a tabela da “evolução do *chamamé*” durante este percurso narrativo-musical e indicações do comportamento da voz e de alguns movimentos corporais.


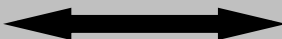
	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4
Texto	Jamais a calma do cais seguro (1) Curvado com medo do tempo (2) Meu lar é a escuna (3) Que em meio à noite, em mar aberto (4) Despreza a espuma (5) Que acaricia os rombos no casco (6)	Ferido de morte (7) Ainda assim me proclamo (8)irmão das tempestades (9) Perdidas no mar (10) Desprezado harmonia (11) Ainda que a noite me tome nos braços (12)	Partirei como o mastro que estala (13) Partido ante o peso das velas (14) Com um enorme sorriso no rosto (15) Voltado pra estrela do norte (16) Sozinho, como convém a um louco (17)
Voz e algumas indicações de movimentação e gestos	Voz soprada (v. 1-4) em consonância com a voz “quase sussurrada” do último verso da Estrofe 1. Voz modal (v. 5-6). Gestos: movimentação de tronco (inclinação para frente) e membros superiores (contração para dentro, em direção ao peito) no intuito de ilustrar as afirmações do sujeito quanto a sua postura perante a vida.	Voz comprimida, dinâmica forte na busca pela intensificação das tensões do sujeito (v. 7) de encontro com o <i>Crescendo subito</i> no contrabaixo. Recurso: a voz é recolhida no verso 12 em conexão com a técnica utilizada no contrabaixo e com a imagem sugerida pelo texto. Gestos: mãos em direção ao peito, como se “abraçasse a noite”.	Técnica/efeitos: <i>blue notes</i> (v. 17). Aqui o objetivo está no reforço de ideias de solidão e loucura. Gestos: na 3ª repetição do verso 17, a mão esquerda vai de encontro à cabeça e cabelos (a cabeça segue em negação, no sentido de evidenciar a loucura).
<p>“Ao sabor das marés”: da instabilidade à liberdade</p> 			
Contrabaixo	Realização do <i>chamamé</i> : <i>pizzicato</i> + batidas no espelho, tampo e faixas laterais.	Realização do <i>chamamé</i> : ricochet + staccati (com arco) Outras técnicas: <i>sul ponticello</i> + <i>Crescendo subito</i> (v. 7, palavra “morte”); Trêmulo de mão esquerda (v. 12).	Realização do <i>chamamé</i> : totalmente percussivo (faixas laterais + tampo) até o verso 16.
<p>Do melódico ao rítmico (percussivo)</p> 			

Tabela 1: As diferentes execuções do ritmo *chamamé* no contrabaixo na sequência das estrofes 2, 3 e 4 do arranjo de *Em mar aberto*, suas conexões com a voz e indicações de possíveis movimentos e gestos.

Além da tradução intersemiótica, aplicada ao contexto musical, a intertextualidade na música permitiu ao cantor a associação da capa do disco *Em mar aberto*, onde figuras de gaivotas compõem a arte, com o enredo da obra de um livro de Richard Bach: *Fernão Capelo Gaivota* que data de 1970. Nesta releitura, o *efeito gaivota*¹⁰ (do inglês *seagull effect*), realizado no contrabaixo, atua como símbolo de liberdade (uma convenção associada à figura da gaivota) em diálogo com o contexto de Fernando Ribeiro (ditadura militar) e do romance de Bach (que trata da busca pela realização pessoal, da ruptura com o conformismo).

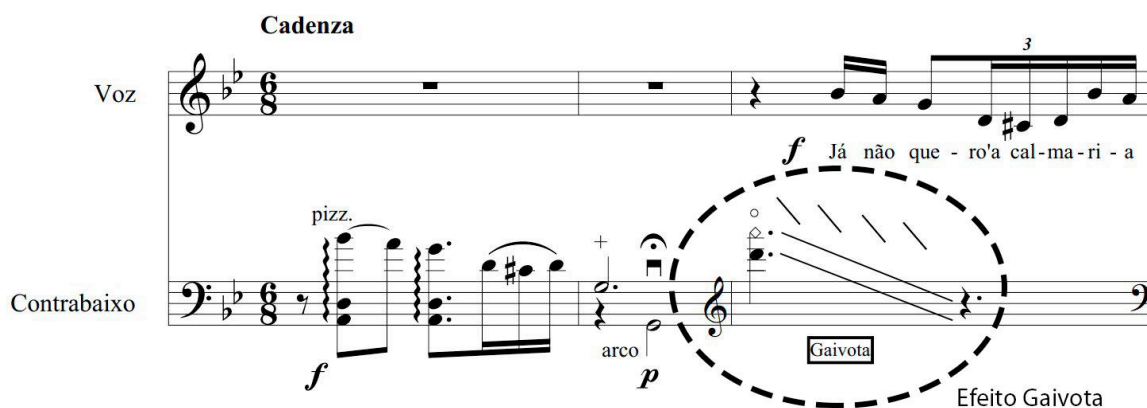


Figura 3: Exemplo da conexão simbólica do *efeito gaivota* com o contexto da canção *Em mar aberto*.

Na última estrofe, o duo guiou-se por uma escolha de técnica que privilegiasse a mensagem final trazida pela voz e pelo texto na conclusão da ideia geral da canção em que o enunciador, enfim, se liberta. Em “partirei como o mastro que estala partido ante o peso das velas”, o cantor sugeriu ao contrabaixista a utilização do corpo do instrumento, explorando assim suas potencialidades percussivas. Tal sugestão técnico-interpretativa parecia estar alinhada às hipóteses de Lucia Santaella no que tange o elemento ritmo: “além de primordial em relação à melodia e harmonia, o ritmo musical se apresenta como imediaticidade sensível, em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprias da *primeiridade*¹¹” (SANTAELLA, 2001: 168).

Para encerrar o arranjo, no último verso: “sozinho, como convém a um louco”, a mudança da ambiência rítmica do *chamamé* para o *blues* evidencia a “loucura” do sujeito da canção; o uso de *blue notes*¹² na voz para a palavra “louco” arremata a ideia de solidão e potencializa o provável descontrole emocional do enunciador neste desfecho.

3. Conclusão

Ao adotar uma postura mais incisiva no sentido da criação musical, em se tratando da produção de um projeto artístico (seja ele um disco ou um show ao vivo), o cantor procura atender não apenas às demandas da canção, mas também ser fiel à sua leitura de mundo, no intuito de transmitir sua arte de forma pura e condizente com seu universo particular. Intertextualidade e tradução intersemiótica, acreditamos, podem iluminar as entrelinhas da

composição em seu original e apontar direções que vão de encontro ao que o cantor-intérprete tem dentro de si e deseja compartilhar com seu público: mensagens, arte, reflexão. Esta comunicação mapeou o caminho desse processo criativo, tentando unir as pontas relacionadas às técnicas estendidas para contrabaixo, às particularidades da voz e suas intenções textuais.

No que me diz respeito, quando trabalho com arte, eu trabalho com o abstrato. Eu trabalho com aquilo que existe além dos sentidos, além do que é tocado, do que é ouvido, do que é visto. Eu *tô* trabalhando com substâncias etéreas que são semelhantes a Deus. Eu pago o preço que for pela liberdade de expressão da minha alma (POSSI, 2014).

A busca pela unidade e coerência sonora na releitura teve como fio condutor a relação entre a música de Fernando Ribeiro e o texto de Arnaldo Sisson; e esta, por sua vez, amparada no gestual do cantor, na forma como a voz pode ser trabalhada e colocada a cada imagem sugerida pelas metáforas textuais, bem como na intensificação dessas imagens pela utilização de determinadas técnicas estendidas para contrabaixo. Contudo, a prerrogativa do entendimento de um texto em uma dada canção não precisa ser de exclusividade do cantor em sua interpretação. O bom instrumentista pode [e deve!] deixar-se conduzir por esta prática tradutória – afinal, se se trata de um duo, como no caso abordado na presente comunicação, colaboração é fundamental.

Referências:

- COSTA DA SILVA, Hevelyn; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana. Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance. n.1. In: MONTEIRO DE CASTRO, Luciana; BORÉM, Fausto. *A canção Em mar aberto de Fernando Ribeiro: releitura musical à luz da tradução intersemiótica*. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, 2016. 6-19.
- FERNANDO RIBEIRO: Em mar aberto. Fernando Ribeiro (cantor e compositor), Arnaldo Sisson (letrista). Toneco da Costa (arranjo). Eduardo Souto Neto (orquestração). Burnier (guitarra). Luizão (baixo). Gilson Peranzetta (piano e arp). Paulinho Braga (bateria). Ayres Potthoff (flauta transversal). Luiz Paulo Bello Simas (sintetizador). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. Long Play. Faixa nº 5.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Campinas, 2007. 144f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.
- MARCON, Fernanda. *Soy El Chamamé: os desdobramentos do conceito de gênero musical a partir da etnografia sobre o chamamé na mesopotâmia argentina e grande Buenos Aires*. Santa Catarina, 2011. 27f. Projeto de tese apresentado como requisito para a qualificação (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- MONTEIRO DE CASTRO, Luciana. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. Belo Horizonte, 2009. 244f. Tese (Doutorado em Letras). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROBERT, Jean-Pierre. *A dictionary of sounds: modes of playing the double bass*. Musica Guild, 1994.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2002.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.

VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vWsUFGY5ts>>.

Acesso em: 23 mar. 2016. *O som do vinil com Zizi Possi*. Apresentação de Charles Gavin. Veiculado em: 05 set. 2014. Dur: 25m22s.

Notas

¹ Elis Regina, Zizi Possi, Mônica Salmaso e Maria Bethânia, são alguns exemplos.

² O presente texto não pretende aprofundar ou detalhar estes conceitos, mas para fins de rápida consulta e esclarecimentos, em linhas gerais temos: a *intertextualidade* onde, como aponta Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro texto” (*apud* DUTRA, 2009: 125); e a tradução intersemiótica que, para Roman Jakobson “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (*apud* PLAZA, 2003: XI), ou seja, trata-se da adaptação ou tradução de uma linguagem em outra (um livro adaptado em filme, por exemplo).

³ Embora lançado em 1977, o LP *Em mar aberto* foi gravado nos estúdios da EMI-Odeon (RJ) durante os meses de outubro e novembro de 1976.

⁴ Na síntese feita por Ugo Volli, os signos são classificados por Peirce como: 1) **ícone**: “um signo icônico deve sua capacidade de significar ao fato de que a expressão é sob certo aspecto semelhante ao próprio conteúdo. As ilustrações, os retratos, as caricaturas, os esquemas de um aparelho elétrico, os mapas geográficos e até os sons onomatopaicos e as metáforas compartilham essa característica”; 2) **índice**: “o índice é um signo física ou causalmente ligado ao próprio objeto, e recebe sentido por meio da relação com esse objeto. Exemplos disso são a assinatura (enquanto marca da presença física do signatário), a impressão digital [...]”; 3) **símbolo**: “um símbolo [...] não possui outra motivação que não seja histórica ou convencional: em suma, é opaco e arbitrário. A maior parte dos signos definidos pelo código das estradas, dos usados na navegação, dos graus militares e da matemática é arbitrária” (VOLLI, 2015: 40-43).

⁵ O *sul ponticello* é o termo musical usado para descrever o efeito obtido ao se tocar o contrabaixo (ou qualquer outro instrumento da família das cordas) extremamente perto do cavalete, ou ainda sobre ele, sem muita pressão e rápido o suficiente para que a corda não vibre demasiadamente. O efeito sonoro produzido é o de sons de harmônicos elevados, resultando em uma sonoridade nasal, às vezes metálica ou estridente.

⁶ O termo francês *bariolage* consiste na execução de notas em cordas adjacentes, geralmente em arcadas ligadas. No arranjo abordado, a “mistura de cores” ressalta a constante marítima do texto.

⁷ A técnica de *corda molhada de barco* é o nome dado ao efeito obtido pelo atrito estático gerado por forte fricção da crina do arco sobre a corda do contrabaixo, sem que se altere o ponto de contato entre eles. O efeito sonoro obtido é semelhante ao ranger de uma porta de madeira.

⁸ Gênero musical de origem argentina, o *chamamé* é caracterizado pelo emprego de compasso ternário simples e pelo acompanhamento na formação violão e acordeon. Quanto à etimologia, segundo o pesquisador e músico Jorge Cardoso, trata-se de uma palavra de origem na língua guarani e de significado semelhante a algo como “feito de improviso” ou “com descuido” (*apud* MARCON, 2011: 13).

⁹ O violonista e arranjador Toneco da Costa trabalhou com Fernando Ribeiro na elaboração dos arranjos do álbum lançado em 1977 e, numa conversa informal em Porto Alegre, revelou à autora algumas características originais dos arranjos que acabaram se perdendo ou se transformando durante as gravações no Rio de Janeiro pela EMI-Odeon.

¹⁰ O contrabaixista Jean-Pierre Robert descreve o *efeito gaivota* como o deslizar de notas harmônicas na mão esquerda do contrabaixista, “sem alterar a distância entre os dois dedos. O harmônico desliza por um curto período de tempo, altera a parcial, em seguida, desliza novamente e assim por diante.” (ROBERT, 1994: 47). O efeito é geralmente executado da região aguda para a grave.

¹¹ Trata-se da primeira das três categorias da experiência, segundo a *teoria semiótica* de Charles S. Peirce. A fim de situar o leitor quanto à abordagem da percepção dos fenômenos de maneira bastante superficial, tenha-se em mente apenas que “a primeiridade aparece em tudo o que estiver relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada” (SANTAELLA, 2005: 7).

¹² O termo *blue note*, ou “nota fora” como é geralmente traduzido, é bastante explorado nos contextos de jazz e blues. Trata-se de um conceito usado para designar uma nota que não pertence à escala diatônica.