Técnicas de arranjo para voz e violão a partir da análise comparativa de duas versões da canção *A Raça Humana* de Gilberto Gil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Filipe Sousa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
filipe.sousa@edu.unirio.br

Almir Côrtes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
almir.barreto@unirio.br

Resumo. Este artigo visa destacar as técnicas de voz e violão utilizadas por Gilberto Gil na canção *A Raça Humana*, através de uma análise comparativa entre a versão original do álbum *A Raça Humana* (1984), com banda, e a versão voz e violão do álbum *Gil Luminoso* (1999). Após a apresentação de um breve panorama da relação entre o compositor e o gênero musical "reggae", foram identificadas as convergências e divergências entre os fonogramas. A partir da transcrição das duas versões, a análise focou na harmonia, melodia, letra e forma. Os resultados mostram que o estudo das soluções encontradas por Gil para adaptar essas instrumentações distintas pode oferecer subsídios para que outros músicos utilizem tais ferramentas em suas próprias práticas.

Palavras-chave. Gilberto Gil, A Raça Humana, Voz e violão, Reggae, Análise da música popular

The study of voice and guitar arrangement techniques from comparative analysis of two versions of the song *A Raça Humana* by Gilberto Gil

Abstract. This article aims to highlight voice and guitar techniques used by Gilberto Gil's song *A Raça Humana.* We will present a comparative analysis between the original version from the album *A Raça Humana* (1984), featuring his band, and the voice and guitar version from the album *Gil Luminoso* (1999). After presenting a brief overview of the relationship between the composer and the reggae style, we identified convergences and divergences between the phonograms. Based on the transcription of the two versions, the analysis focused on harmony, melody, lyrics, and form. The results show that studying the solutions offered by Gil in adapting these different instrumentations can give insights and tools for other musicians' own practices.

Keywords. Gilberto Gil, A Raça Humana, Voice and Guitar, Reggae, Popular Music Analysis

Introdução

No álbum *Gil Luminoso* (1999), Gilberto Gil grava novos arranjos de canções autorais que foram compostas entres os anos 1960 e 1990. A instrumentação do álbum é composta apenas por voz e violão e, embora houvesse registros de shows ao vivo com essa mesma configuração, esse álbum se destaca como o primeiro e único na carreira do célebre cantautor gravado em estúdio com tal formação.

Este artigo apresenta uma comparação entre duas versões de *A Raça Humana* (1984), canção lançada em um álbum homônimo, em outubro de 1984, pela gravadora WEA. De acordo com Gil, a canção foi composta "após uma estada de Gilberto Gil em Israel, durante a qual visitou os locais bíblicos como o túmulo de Jesus, a casa de Lázaro e outros" (RENNÓ, 2022, p.261). Em Israel, há diversos lugares de grande relevância para religiões judaica e cristã e, em sua letra, *A Raça Humana* busca compreender e expor as questões que se manifestam na humanidade, entre elas, a religião.

A primeira versão[1], lançada em 1984, tem em seu arranjo bateria, programação eletrônica, percussão, baixo elétrico, teclados, saxofone alto e guitarra[2]. Tal instrumentação é próxima do grupo Bob Marley and The Wailers, um dos principais expoentes do reggae, que se popularizou nos anos 1970 e início dos anos 1980 (MOSKOWITZ, 2005, p. 254). A segunda versão, do álbum *Gil Luminoso* de 1999[3], faz parte do livro de Bené Fonteles *GiLuminoso: A Po.Ética do Ser*, que reúne letras de músicas, entrevistas com Gil, ensaio fotográfico e a gravação do álbum em questão. Tendo em vista essas diferentes instrumentações, é possível traçar paralelos entre elas, apontando seus pontos de convergência e divergência.

Veremos a seguir um breve panorama da relação entre Gil e o reggae, estilo da música aqui estudada, focando na maneira como ele absorve e reinterpreta os símbolos, valores e características do estilo. A partir de transcrições produzidas para este artigo, foi realizada também uma análise comparativa entre as duas versões[4]. A fim de compreender as

---

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oS0STOGnaW4. Acessado em 7 de jun. 2024

[2] Conforme Discos do Brasil. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/raca-humana Acessado em 21 mai. 2024

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GDUFDE6dVh0. Acessado em 7 de jun. 2024

[4] Produção derivada do projeto de pesquisa: "Práxis das Cordas Populares: estudo e criação em prática de conjunto, performance solo e música de câmara para cordofones de cordas dedilhadas" – projeto desenvolvido pelo Prof. Dr. Almir Côrtes, na Linha de Pesquisa "Teoria e Prática da Interpretação" do PPGM em Música - UNIRIO.

técnicas de voz e violão que Gil utiliza para solucionar questões de densidade instrumental, interesse harmônico e variação dentro da estrutura da canção - o enfoque maior reside na versão de 1999.

Gil e o Reggae

O primeiro contato de Gil com o *reggae*, de acordo com o próprio, se deu em 1973, pós-exílio em uma praia de São Luís do Maranhão quando ouviu *No Woman No Cry*, de Bob Marley, interpretada por Jimmy Cliff. Depois desse momento, o compositor decide fazer sua própria versão, intitulada *Não Chores Mais*, lançada em 1979 em seu álbum *Realce* (GIL, 2010).

Em sua dissertação, Carla Pointis (2022) discute os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica na década de 70 e indica dois pontos importantes para a chegada do *reggae* no Brasil. O primeiro ponto corrobora o relato de Gil, ao apontar a relevância de São Luís do Maranhão, especificamente, chegando até a ser chamado de "Jamaica Brasileira" (POINTIS, 2022, p.71). O segundo diz respeito à influência do movimento tropicalista, do qual Gil foi figura central junto com Caetano Veloso, e que abriu as portas para um processo de transculturação do *reggae* no Brasil. Pointis também ressalta as características do tropicalismo que possibilitaram tal processo.

> Foi nesse contexto que surgiu o tropicalismo, o qual teve papel crucial no processo de antropofagia cultural, revivido a partir do movimento modernista brasileiro. Não somente o reggae, mas outros gêneros estrangeiros passavam a ser incorporados aos brasileiros, gerando um hibridismo musical que configurava um cenário sonoro singular (POINTIS, 2022, p. 77).

Desde o primeiro contato de 1973 com *reggae*, nota-se na discografia de Gil diversas canções que usam elementos do *reggae* de diferentes formas, incluindo um álbum inteiro dedicado a releituras de Bob Marley lançado em 2002 intitulado *Kaya N'gan Daya*. A título de exemplo, temos também: *No Norte da Saudade* (1977), *Extra* (1983), *Vamos Fugir* (1984), *A Raça Humana* (1984) e *A Novidade* (1986).

Os *reggaes Vamos Fugir* e *A Raça Humana* do álbum homônimo, embora sejam estilisticamente semelhantes, divergem ritmicamente. No livro *Bass Culture: When Reggae Was King* (2000), Lloyd Bradley discorre sobre as origens do *reggae*[5] e os principais atores

[5] David Moskowitz em seu livro *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall* , indica que, ao longo do tempo, o termo *reggae* se tornou um termo guarda-chuva que englobava tantos estilos que o precederam (como *ska* e *rocksteady*) quanto os que vieram depois (como *dancehall* e *ragga*) (MOSKOWITZ, 2005).

que promoveram as mudanças estilísticas ao longo das décadas sobre o que conhecemos como *reggae*. Bradley relata sobre as motivações de Clement "Coxsone" Dodd, um produtor pioneiro no estilo:

> Coxsone não tinha a intenção de corromper deliberadamente o R&B que estava sendo tocado. Ele queria manter aquele som, mas fazer isso com o nosso sentimento jamaicano. Sua filosofia era que há os mesmos quatro tempos no compasso, e depende do que fazemos com eles. [...] Geralmente no estúdio Coxsone decidia sobre a levada, e agora não era diferente. Ele deliberadamente queria manter a levada shuffle do R&B, mas deslocou a ênfase para o contratempo – o segundo e o quarto tempos – de tal maneira que isso virou a estrutura ao avesso [6] (BRADLEY, 2000, p.52-53).

Ao ouvirmos *A Raça Humana*, percebe-se que a harmonia, melodia e ritmo se encaixam em um sistema ternário, e não quaternário, como afirma o produtor jamaicano. Pode-se compreender a adequação estilística de *A Raça Humana* no reggae, pelo conceito de "transculturação". Segundo Margaret Kartomi (1981), "transculturação" é definida como "um processo de transformação cultural marcado pela chegada de novos elementos culturais e pela perda ou alteração dos existentes" (KARTOMI, 1981, p. 234). Esse conceito sugere que gêneros musicais, incluindo o *reggae*, não são estáticos e podem ser influenciados por outras culturas e estilos musicais. Kartomi argumenta que essas influências e transformações culturais são inevitáveis e importantes para o desenvolvimento dos gêneros musicais. Portanto, enquanto o *reggae* se popularizou em uma métrica dividida em quatro tempos, pode-se considerar que esta não é uma característica definidora e imutável do *reggae*. A análise de Kartomi revela que a interação cultural pode resultar em novas formas e variações dentro do gênero.

A Raça Humana pode ser compreendida como uma interação de Gil com o estilo do *reggae*, adicionando novos elementos e alterando outros. Nesse aspecto, pode-se discernir os elementos preservados e alterados não só entre o compositor baiano e o estilo, mas também entre as duas versões abordadas neste artigo. O elemento rítmico característico do *reggae*, a ênfase no contratempo (*offbeat*), além da estrutura ternária se mantém nas duas interpretações.

> Em quase toda a música jamaicana pós-1960, os 'tempos fortes' mais sentidos não são 1 e 3, mas 2 e 4. Esta é uma das razões pelas quais o reggae tem dificuldade em ser aceito por muitos americanos e europeus, que estão

[6] Tradução Nossa: Coxsone didn't set out to deliberately corrupt the R&B that was being played. He wanted to stick with that sound, but to do it with our Jamaican feeling. His philosophy was that there's the same four beats in the bar and it just depends on what we do with them. [...] Usually in the studio Coxsone would decide on the beat, and now was no exception. He deliberately wanted to keep the R&B shuffle beat, but he moved the stress to the afterbeat – the second and fourth beats – to such a degree that it turned the arrangement Around (BRADLEY, 2000, p.52-53).

> acostumados a sentir a ênfase do tempo forte em 1 e 3 e comumente reclamam: 'Eu simplesmente não sei como dançar reggae'[7] (CHANG E CHEN, 1998, p.42).

Existem pouquíssimos exemplos de músicas que atendem a essa forma de reggae ternário. Uma delas é do próprio Gil, a canção *Extra*[8], *faixa*-título do álbum de 1983, um ano antes de *A Raça Humana*. Em sua letra, Gil também explora a temática do ser humano, mas dessa vez por outro viés: "É uma espécie de oração, de pedido de socorro, de invocação aos céus, na expectativa de que a vinda do et, assimilado a um santo, traga um melhoramento do ser humano e da vida no planeta Terra" (RENNÓ, 2022, p.262).

Diferenças e similaridades entre as versões

Em um primeiro momento, é possível delinear algumas diferenças básicas entre as duas versões. A gravação de 1984 é tocada a 87 BPM, está na tonalidade de Lá menor (Am) e neste tom Gil canta na região médio-aguda de sua voz. A versão de 1999 está em um andamento mais lento (73 BPM) e está na tonalidade de Mi menor (Em), onde Gil canta uma quarta abaixo em uma região mais grave. Além disso, a diferença da instrumentação gera uma disparidade na densidade sonora dos dois fonogramas. O violão da segunda versão se encarrega inteiramente de dar conta do suporte rítmico-harmônico e, portanto, Gil vai criar algumas soluções que veremos a seguir.

Figura 1 - Forma das versões de 1984 e 1999 de *A Raça Humana*

A Raça Humana - 1984	A Raça Humana - 1999
INTRO	INTRO
A	A
B1	B1
INTERLÚDIO	INTERLÚDIO
A	A
B2	B2
INTERLÚDIO	INTERLÚDIO
A	A
B3	B3
C	C
A	CODA
CODA	

Fonte: Autor

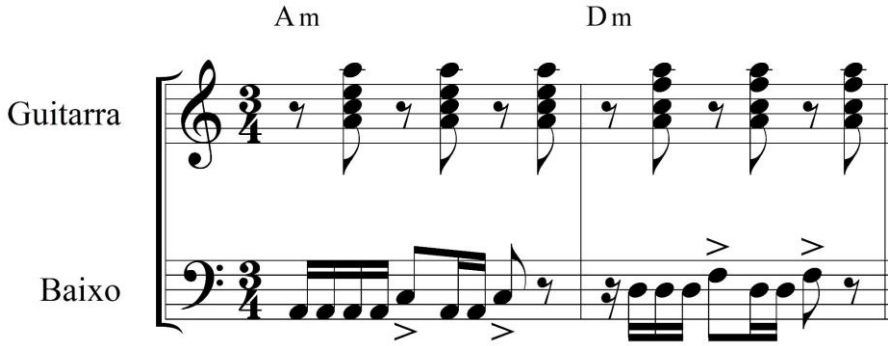
[7] Tradução nossa: In almost all post-1960 Jamaican music the strongly felt 'downbeats' are not 1 & 3, but 2 & 4. This is one reason why reggae has had difficulty gaining acceptance among many Americans and Europeans, who are used to feeling the downbeat emphasis on 1 & 3 and commonly complain, 'I just don't know how to dance to reggae (CHANG E CHEN, 1998, p.42).

[8] Na versão de 1984 de *A Raça Humana*, Gil chega até a citar *Extra* no final, demonstrando uma consciência de Gil da similaridade estética das canções.

A estrutura descrita na Figura 1 demonstra a grande similaridade no aspecto da forma das duas versões. Nesse caso, as maiores diferenças estão na maneira como a introdução e interlúdio são feitos e em como as músicas terminam. Enquanto a versão de 1999 termina com um acorde sustentado até o fim do seu som, a de 1984 tem em sua CODA um efeito de *fade out*, que é presente ao longo de todo o álbum de Gil, exceto em uma das faixas.

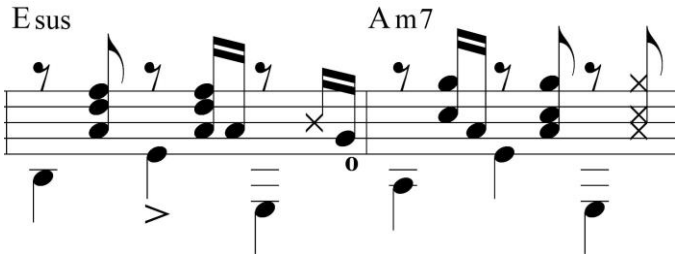
Como já foi mencionado anteriormente, as duas contemplam o estilo *reggae* por, entre outras razões, dar ênfase ao ritmo harmônico no contratempo. Porém, existe uma diferença significativa que se dá justamente na acentuação. Como mencionado anteriormente, na versão de 1999 o violão se encarrega inteiramente do suporte rítmico harmônico, enquanto na de 1984 essa função se divide entre baixo, teclado e guitarra. Por isso, a guitarra de Gil na primeira versão toca apenas no contratempo por toda a canção, diferentemente do violão da segunda versão que toca os baixos dos acordes nos tempos fortes, alternando entre fundamentais e quintas.

Figura 2 - Transcrição de guitarra e baixo da INTRO de *A Raça Humana* (1984)



Fonte: Autor

Figura 3 - Transcrição de violão da INTRO de *A Raça Humana* (1999)



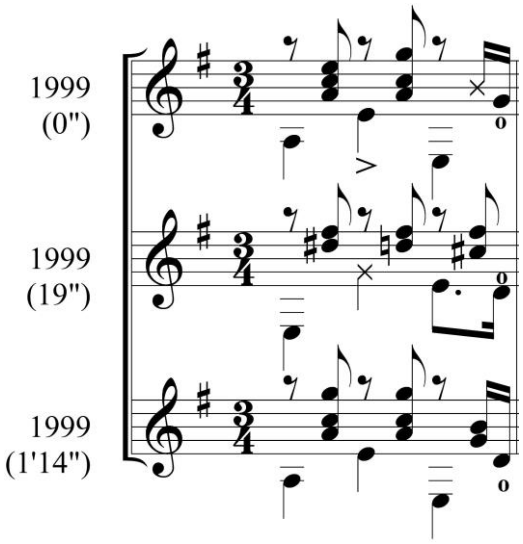
Fonte: Autor

A figura 3, além de demonstrar a diferença entre as versões, apresenta notas percussivas, representadas por um x no lugar da cabeça da nota. O uso de notas percussivas é um recurso idiomático dos instrumentos de cordas dedilhadas (CÔRTES, 2006, p:59). Fábio Scarduelli conceitua o idiomatismo como um “conjunto de peculiaridades ou convenções que

compõem o vocabulário de um instrumento" (2007.p. 139). A partir daí podemos elencar outros recursos idiomáticos do violão que Gil lança mão em seu arranjo de 1999.

Ainda na figura 3, percebemos que na última semicolcheia do primeiro compasso ele termina com a nota Sol (G), tocada com a terceira corda solta do violão. Essa nota é tocada justamente na transição entre os acordes, onde a mão que monta os acordes no braço do violão está mudando de posição. Portanto, pode-se concluir que essa nota desempenha mais uma função rítmica do que melódica. Analisando a transcrição, compreende-se que o uso das cordas soltas não ocorre de forma sistemática, organizada, mas sim de forma orgânica preenchendo espaços ou acompanhando transições de acordes.

Figura 4 - Usos de cordas soltas ao longo de *A Raça Humana* (1999)

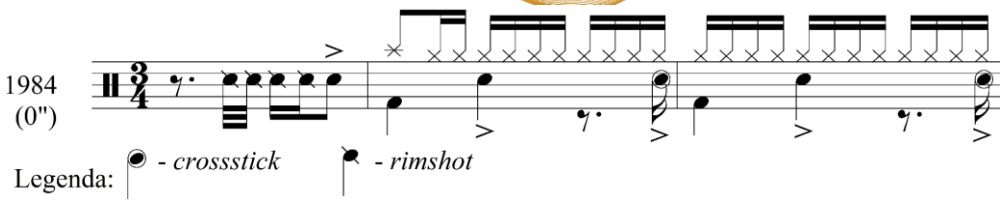


Fonte: Autor

Tanto o uso de notas percussivas quanto o uso de cordas soltas que funcionam majoritariamente como um apoio rítmico fazem parte da obra violonística de Gil. Desde pelo menos 1973, em seu show de voz e violão ao vivo na USP, ele lança mão das técnicas acima comentadas, como é analisado no artigo *Que ladeira é essa? 'preguiça baiana' e 'samba moderno' no violão e voz de Gilberto Gil em 1973* (CORTES; SOUSA; RAMOS, 2021).

Com base nas transcrições, é possível perceber que Gilberto Gil traduz elementos da bateria da gravação de 1984 para a versão de 1999. Especificamente, nota-se a ênfase no segundo tempo do reggae ternário e a implementação da corda solta, conforme ilustrado na figura 4. Na versão de 1984, a bateria acentua este mesmo lugar, na última semicolcheia do terceiro tempo, utilizando o *rimshot*, conforme mostrado na figura 5.

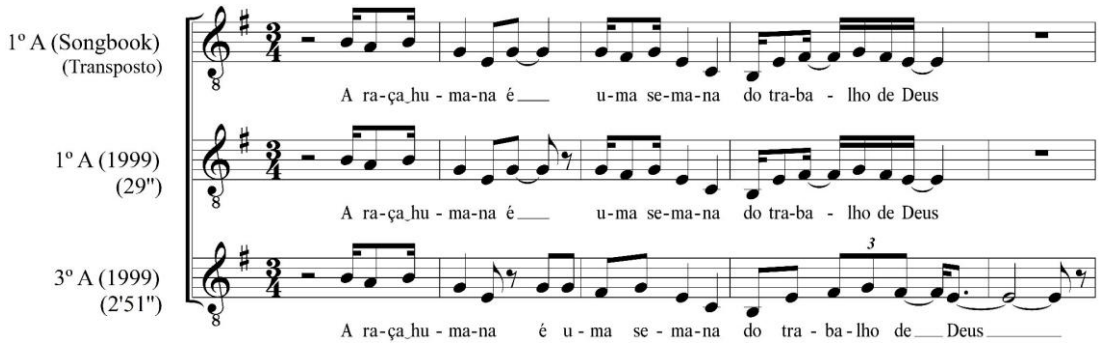
Figura 5 - Transcrição da introdução da bateria de *A Raça Humana* (1984)



Fonte: Autor

A seção A das duas iterações usam a mesma progressão harmônica, i-iv. A letra repete o mesmo verso em todas as seções A: "A raça humana é uma semana do trabalho de Deus". A melodia enfatiza o ritmo do *reggae* com a palavra /é/, posicionada no contratempo do segundo tempo. Ao repetir tantas vezes o mesmo verso, Gil busca gerar interesse utilizando diferentes variações de ritmo, melodia e acentuação. Para facilitar a comparação entre as duas versões, na próxima figura a versão de 1984 será transposta para Mi menor (tonalidade utilizada na versão de 1999).

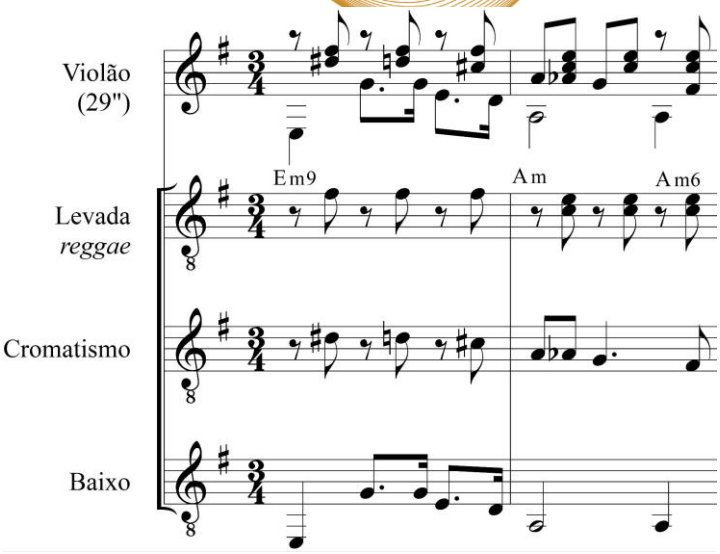
Figura 6 - Comparação entre a voz da seção A do Songbook de Almir Chediak (1995) com a versão de Gil Luminoso (1999)



Fonte: Autor

Embora nos dois fonogramas Gil toque a mesma progressão, o violão de 1999 difere muito da guitarra de 1984. Como vimos na figura 2, Gil mantém a guitarra tocando apenas o contratempo, típico do *reggae*. Para fins de análise da versão de 1999, propõem-se aqui a seguinte divisão em três camadas: "Levada de *reggae*", "Cromatismo" e "Baixo". Essa lógica vai perdurar por todas as seções da música. Na figura 7, vê-se um exemplo de tal divisão.

Figura 7 - Violão da seção A de 1999 dividido em três camadas.



Fonte: Autor

Nas duas versões as seções B divergem consideravelmente. Na primeira versão, a harmonia consiste em tríades maiores de Sol, Dó, Fá e Mi (G-C-F-E) - progressão que pode ser interpretada como uma série de dominantes suavizadas por não conter o sétimo grau, que encaminha de volta para Am, o tom da música. Nas duas versões há um contraste claro entre a seção A, que orbita entre dois acordes, e a seção B, que se movimenta bastante harmonicamente. Na versão de 1999, o contraste é realçado não apenas pelo uso de dominantes, agora com sétima, mas também na mudança de compasso. Nos três compassos o baixo acentua a cada dois tempos, como vemos na Figura 9, sugerindo um reggae binário e logo após retornando para a divisão ternária. Segue abaixo a harmonia da seção B das duas versões, 1984 e 1999. A menor distância entre os três primeiros acordes da versão de 1999 representa a variação métrica entre um sistema binário e ternário.

Figura 9 - Comparação da harmonia da seção B de *A Raça Humana* (1999 e 1984)

Versão de 1999	Am7	Am6	G7	Gm6	B7/F#	Em
Versão de 1984 (transposto)	D	G	C	B	Em	

Fonte: Autor

De acordo com a transcrição de Chediak (1995), a harmonia de 1984 é composta inteiramente de tríades e tétrades em seus estados fundamentais. O mesmo não pode ser dito sobre a versão de 1999, como mostra o esquema de acordes descritos acima. Extensões como a sexta ou a nona no acorde menor e inversões de acorde são recorrentes neste arranjo, apresentando uma sonoridade que se distancia da primeira versão.

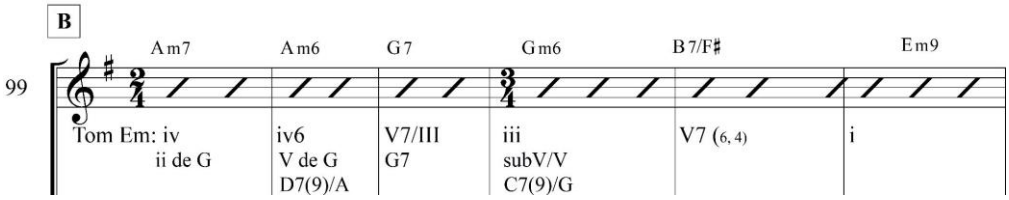
Alguns acordes da versão de 1999, como Gm6 e Am6, podem indicar influências violonísticas de Gilberto Gil. Ele relata, em uma entrevista de 1972 para Hamilton de Almeida, como ouvir *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, impactaria e influenciaria sua relação com o violão. "[...] aí eu digo: agora num tem jeito, eu tenho que tocar violão, eu tenho que fazer isso que esse homem tá fazendo, eu quero aprender a fazer isso." (ALMEIDA, 1972 p. 34).

Guilherme Silva Espíndola e Bruno Madeira apontam, no artigo "Decifrando o violão de João Gilberto em seu arranjo de Desde que o samba é samba" (2000) que João Gilberto usa o acorde menor com 6 (no caso o Gm6) como um "dominante disfarçado", pois as notas que compõem o acorde tem um trítono (Bb-E) que é um elemento característico do acorde dominante. Em suas análises, Espíndola e Madeira identificaram o movimento harmônico específico de uma seção da música de Gm6 para Bm7/F# como um movimento de tensão e repouso.

> Para esse caso, uma outra possível cifragem desse acorde de preparação é C7(9)/G. João, à sua maneira, disfarça tal acorde ao tocá-lo em segunda inversão, tornando-o um acorde menor com sexta a partir de seu novo baixo (ESPÍNDOLA; MADEIRA, 2000, p. 10).

Da mesma forma, Gilberto Gil descreve o mesmo movimento, porém partindo de Gm6 para B7/F# ou C7(9)/G para B7/F#, também chamado de dominante substituto (sub V7). Como mostra a figura 9, a progressão da seção B de 1999 faz uso de dois acordes menores com sexta que desempenham essa função de "dominante disfarçado". Se considerarmos o Am6 como um D7(9)/A, o primeiro acorde da progressão é não apenas o quarto grau da tonalidade, mas também o segundo grau de G7, que precede o movimento ii-V (Am7-D7(9)/A).

Figura 9 - Harmonia da seção B de *A Raça Humana* (1999) com o uso de "dominantes disfarçados"



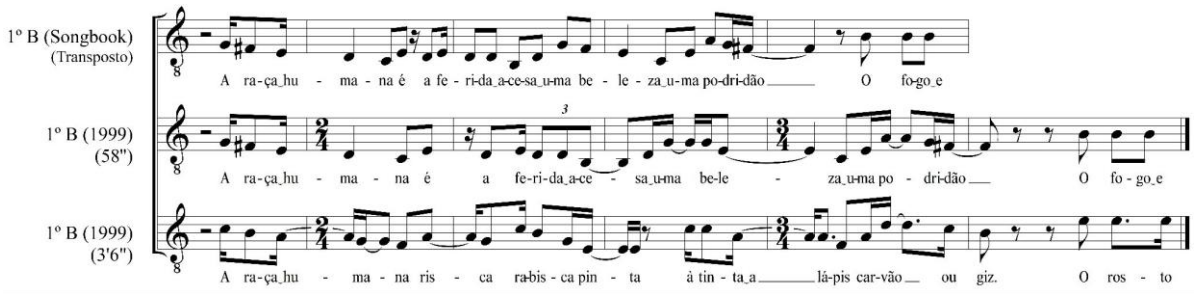
Fonte: Autor

Comparado com a versão de 1984, temos no final a mesma progressão de

| sub V/V | V | i |, porém na versão de 1999 existe mais tensão devido ao intervalo de trítono presente tanto no Gm6 quanto no B7/F#.

A seção B é a que Gil parece ter maior liberdade melódica e rítmica ao cantar. Se compararmos com a versão de 1984, percebe-se uma variação rítmica bem maior. Em cada iteração da seção B, uma letra diferente se apresenta e discorre sobre dicotomias que Gil vê como parte da raça humana: “uma beleza, uma podridão”. Na figura 10, vemos na terceira pauta a última seção B que atende essa progressão do aumento de variações que Gil propõe ao longo da música, sendo a mais díspar ritmicamente e melodicamente. Novamente, a versão de 1984 foi transposta para Mi menor na próxima figura.

Figura 10 - Comparação entre a voz da seção B do Songbook (Chediak,1995) com a versão de 1999



Fonte: Autor

Considerações Finais

A partir das diferenças e semelhanças analisadas nas duas versões de *A Raça Humana* e com base na relação de Gil com o *reggae* e os idiomatismos do violão, podemos observar algumas estratégias que o artista emprega no arranjo escolhido, no formato voz e violão. Tal formato, principalmente quando a mesma pessoa executa simultaneamente as funções de tocar e cantar, oferece determinadas liberdades interpretativas, das quais Gil lança mão. Os recursos idiomáticos, como o uso de cordas soltas de forma percussiva, demonstram como Gil compreende o ritmo do *reggae* e integra elementos da bateria no violão. Destaca-se também o movimento interno das vozes dos acordes, que acrescenta mais uma camada para a progressão harmônica da seção A. Neste caso, formada apenas por dois acordes, o primeiro e quarto grau.

Na interpretação da voz da versão mais recente, Gil faz variações rítmico-melódicas ao longo de toda a gravação, principalmente na repetição do verso “A raça humana é uma semana do trabalho de Deus”. Tal mote da canção é repetido oito vezes, todos de forma diferente.

O contraste entre as seções B das duas versões é abordado de formas distintas, o que sugere que o artista deseja preservar o efeito do contraste e não necessariamente a forma como tal contraste é feito. No fonograma de 1999, ele se vale da rearmonização utilizando "dominantes disfarçados" e variações métricas em um pequeno trecho (mudança do compasso ternário para o binário no início da seção).

Todos os elementos aqui elencados podem oferecer parâmetros para instrumentistas e cantores incorporarem em suas próprias práticas interpretativas e de arranjo.

Referências

A RAÇA HUMANA. Gilberto Gil (Compositor). Intérpretes: Gilberto Gil (voz, guitarra), Jorjão Barreto (teclados); Liminha (guitarra, baixo elétrico); Pedro Gil (bateria); Gerson Santos(efeitos de percussão). São Paulo: Warner Music, 1984. Suporte [LP].

A RAÇA HUMANA. Gilberto Gil (Compositor) Intérprete: Gilberto Gil (voz, violão). São Paulo: Warner Music, 1999. Suporte [CD].

BRADLEY, Lloyd. *Bass Culture: When Reggae Was King*. Londres: Penguin Books, 2000.

CÔRTES, Almir. O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CÔRTES, Almir.; SOUSA, Filipe; RAMOS, Tássio. *Que ladeira é essa? 'Preguiça baiana' e 'samba moderno' no violão e voz de Gilberto Gil em 1973*. In: PERFORMUS, 21. Anais IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical Disponível em: https://abrapem.org/wp-content/uploads/2022/05/ANAIS-Performus21-pp74-81.pdf Acesso em: 6 ago. 2024

DISCOS DO BRASIL. *A Raça Humana - Gilberto Gil*. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/raca-humana. Acesso em: 21 mai 2024

ESPINDOLA, G. S.; MADEIRA, B. Deciphering the guitar of João Gilberto in his arrangement of Desde que o samba é samba (2000). Per Musi, *[S. l.]*, v. 24, p. 01–22, 2023. DOI: 10.35699/2317-6377.2023.42503. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/42503. Acesso em: 24 jun. 2024.

EXTRA. Gilberto Gil (Compositor). Gilberto Gil (Intérprete, voz e guitarra). Rio de Janeiro: WEA Discos, 1983. Suporte LP. Álbum: Extra.

FONTELES, Bené. *Giluminoso*: a poética do Ser. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999. 298p.

GIL, Gilberto. [Entrevista concedida a Hamilton de Almeida]. O Bondinho, Rio de Janeiro, fev. 1972. Disponível em: http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/o-sonho-acabou. Acesso em 18 jun. 2024.

GIL, Gilberto. [Entrevista concedida a Jai Mahal]. *Gilberto Gil fala de sua relação com o reggae*. Rádio Cultura Brasil. 14 de novembro de 2010. Disponível em: http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/gilberto-gil-fala-de-sua-relacao-com-o-reggae. Acesso em 20 de jun. 2024.

GIL, Gilberto**.** *Songbook: vol. 2*. Organização de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1995.

KARTOMI, M. J. The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, v. 25, n. 2, p. 227-249, 1981. Disponível em: https://doi.org/10.2307/851273. Acesso em 6 jun. 2024.

MOSKOWITZ, David. *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Westport: Greenwood Press, 2006.

RENNÓ, Carlos. *Todas as Letras*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.