

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HEVELYN COSTA DA SILVA

**HIPERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA:
UM MERGULHO NOS MARES DA CANÇÃO DE FERNANDO RIBEIRO E ARNALDO SISSON**

Belo Horizonte

2017

HEVELYN COSTA DA SILVA

**HIPERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA:
UM MERGULHO NOS MARES DA CANÇÃO DE FERNANDO RIBEIRO E ARNALDO SISSON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Música da UFMG

S586h

Silva, Hevelyn Costa da

Hipertextualidade e tradução intersemiótica [manuscrito]: um mergulho nos mares da canção de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson. / Hevelyn Costa da Silva. – 2017.
126 f., enc.; il. + 1 CD

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

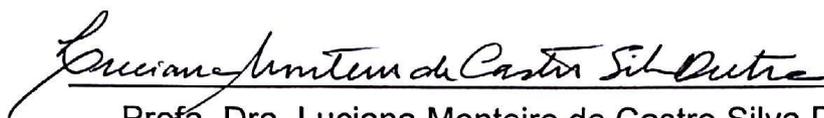
I. Música – Teses. 2. Tradução intersemiótica. 3. Hipertextualidade. I. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

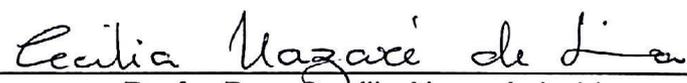
Dissertação defendida pela aluna HÉVELYN COSTA DA SILVA, em 09 de junho de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)



Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz
Universidade Federal de Minas Gerais
(Faculdade de Letras)



Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa realizada em Belo Horizonte e em Porto Alegre: a primeira cidade, pela localização da Escola de Música da UFMG e de seu Programa de Pós-graduação em Música, onde meu projeto foi acolhido, estruturado e desenvolvido; a segunda, por ser a cidade do cantautor gaúcho Fernando Ribeiro, artista que ora homenageio e cujo primeiro álbum musical, lançado oficialmente em 1977, é aqui lembrado.

Fernando Affonso Fernandes Ribeiro (1949-2006), *in memoriam*, pela inspiradora obra deixada.

Arnaldo Sisson, Toneco da Costa, Dedé Ribeiro, Juarez Fonseca e Ayres Potthoff pela disponibilidade, gentileza e paciência em responder meus recados e e-mails constantes.

Emílio Pacheco, pela solicitude e prontidão tanto ao sanar minhas dúvidas, quanto no envio de parte de seu imenso acervo de recortes de jornais dos anos 1976-1980.

Lucio Haesen, pela concessão de gravações raras de Fernando Ribeiro e banda na rádio AM Continental.

Pedro Huff, Lucas Telles, Natália Mitre, Anderson Reis, Marco Teruel Castellon e João Paulo Campos, músicos maravilhosos e competentes, pela parceria sincera.

Luciana Monteiro de Castro, minha orientadora, não somente por abraçar esta proposta desde a seleção, mas também pelo aprendizado e pelo cuidado durante minha estada em Minas Gerais.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior), agência pública a qual agradeço imensamente pela bolsa de pós-graduação a mim concedida.

RESUMO

A presente dissertação propõe a construção de releituras musicais a partir da abordagem da canção popular como um processo de tradução intersemiótica, de raiz peirciana, e como uma construção hipertextual com base na definição de hipertextualidade trazida por Gérard Genette. O trabalho considera que tal proposta de análise da canção possa conduzir o cantor quando este se encontra na posição de “diretor” da elaboração de arranjos musicais em colaboração com outros instrumentistas/arranjadores. Nesse contexto, escolhi como objetos de estudo três canções do LP *Em mar aberto*, do cantautor gaúcho Fernando Ribeiro; são elas: *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio*. A teoria da tradução intersemiótica me permitiu considerar os aspectos iconográficos da capa do álbum musical em diálogo com as canções e, dessa forma, procurei identificar de que maneira se dá a relação entre algumas das linguagens utilizadas na obra e em seu suporte material, o LP e sua capa, a saber: linguagens verbal, sonora e visual. Por outro lado, a ideia de hipertextualidade me trouxe à luz possíveis alusões, evocações e conexões desse registro fonográfico com obras de configurações diversas. Na percepção de tais ligações de uma linguagem em outra, de um texto em outro, estaria uma fonte capaz de fornecer ao cantor os recursos criativos para suas releituras. Sendo assim, acredito que, ao interpretar os significados implícitos da canção popular, o cantor (ora também tradutor) seria capaz de guiar outros músicos instrumentistas na tarefa do arranjo musical, essência deste novo olhar sobre a canção, sempre em conexão à obra original, mas sem descartar suas próprias perspectivas como intérprete e indivíduo.

Palavras-chave: Canções de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson. Tradução intersemiótica. Música e hipertextualidade. Violoncelo e voz. Contrabaixo e voz.

ABSTRACT

This work proposes the construction of musical reinterpretations by taking the approach of popular song as an intersemiotic translation process, of Peirce's root, and as a hypertext construction based on the definition of hypertextuality proposed by Gérard Genette. The paper considers that such analysis proposal of song can inform the singer in the task of directing the development of musical arrangements in collaboration with other musicians/arrangers. In this context, I have chosen three songs of *Em mar aberto*'s LP, by the singer-songwriter Fernando Ribeiro, as objects of study; which are: *Não demora*, *Em mar aberto* and *Delírio*. The theory of intersemiotic translation allowed me to consider the iconographic aspects of the album cover in dialogue with the songs. I then sought to identify how it exposes the relationship between the recording and supporting material; namely, the verbal, aural and visual languages. On the other hand, the idea of hypertextuality led me to consider possible allusions, evocations and connections of that phonograph record with different types of works. In the perception of such links from one language to another, from one text to another, might lie a source capable of providing the singer creative resources for new interpretations. Thus, I believe, by interpreting the implicit meaning of the popular song, the singer [now also a translator] would be able to guide other instrumentalists in the process of musical arrangement, the essence of this new view of the song, always in connection to the original work, but without discarding their own perspectives as an interpreter and individual.

Keywords: Fernando Ribeiro and Arnaldo Sisson's songs. Intersemiotic translation. Music and hypertextuality. Cello and voice. Double bass and voice.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Fernando Ribeiro em festivais MUSI-PUC (1971-1976).....	20
Quadro 2: Canções "de chumbo" e "da abertura"	30
Quadro 3: O período de repressão como hipotexto-mor.....	34
Quadro 4: Análise intersemiótica por estrofe de <i>Não demora</i> (faixa n° 2)	42
Quadro 5: Análise intersemiótica por estrofe de <i>Em mar aberto</i> (faixa n° 5).....	45
Quadro 6: Análise intersemiótica por estrofe de <i>Delírio</i> (faixa n° 12).....	48
Quadro 7: Padrões intersemióticos encontrados nos arranjos do LP	60
Quadro 8: Um LP, uma ideia central – a de lançar-se ao mar	62
Quadro 9: Etapas do processo de construção dos arranjos	66
Quadro 10: As diferentes execuções por estrofe do ritmo chamamé no contrabaixo, suas conexões com a voz e indicações de possíveis movimentos e gestos corporais	71
Quadro 11: Recorte da configuração do "Mapa de arranjo"	74
Quadro 12: "Mapa de arranjo" para <i>Delírio</i> enviado ao instrumentista	81

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nota de jornal, “Fernando e disco: tudo certo”	21
Figura 2: <i>Jonathan Livingston Seagull, a story</i> (1970), de Richard Bach	25
Figura 3: Crítica de jornal acerca do espetáculo <i>Em mar aberto</i> em Porto Alegre.....	32
Figura 4: Fotografia de Fernando Ribeiro.....	33
Figura 5: <i>Não demora</i> , Estrofe nº 1 – melodia e harmonia	41
Figura 6: Perfil melódico vocal de <i>Em mar aberto</i> e tensões harmônicas (versos 1-4)	44
Figura 7: Exemplo da movimentação melódica nos versos 4-5 de <i>Delírio</i>	47
Figura 8: Perfil melódico da voz e do violão nos versos 3-4 de <i>Ultimamente</i>	50
Figura 9: Perfil melódico e harmonia nos versos 3-5 da faixa <i>Estado de espírito</i>	53
Figura 10: Trecho do perfil melódico vocal do <i>Hino Nacional Brasileiro</i>	56
Figura 11: Acompanhamento de guitarra em evocação do <i>Hino Nacional Brasileiro</i> no refrão de <i>Aqui & Ali</i> (faixa nº 8, refrão, v. 14)	56
Figura 12: Última estrofe da faixa <i>Olhos de freira</i> (versos 9-12)	58
Figura 13: Capa do LP <i>Em mar aberto</i> (1977)	61
Figura 14: Bandeira do estado do RS	62
Figura 15: Sugestões textuais e movimentação melódica da linha da voz em conexão à técnica de bariolage e ao efeito corda molhada de barco (trecho de arranjo: <i>Em mar aberto</i> , por COSTA, CAMPOS & HUFF, 2017, c. 7-10).....	70
Figura 16: Exemplo da conexão simbólica: efeito gaivota e conceito de liberdade (arranjo de <i>Em mar aberto</i> , por COSTA, CAMPOS & HUFF, 2017, c. 1-4).....	72
Figura 17: Referência de ritmo para acompanhamento em <i>Não demora</i>	78
Figura 18: Variação do motivo rítmico de referência com adição de distorções	78
Figura 19: Ilustração da configuração de violoncelo e voz na estrofe final de <i>Não demora</i> (arranjo por COSTA & HUFF, 2017, c. 28-30).....	79
Figura 20: TEMA Nº 1 - Trecho da linha de piano do fonograma original de <i>Delírio</i> (Secos & Molhados, c. 1-3)	80
Figura 21: TEMA nº 2 - Trecho da linha de voz do fonograma original de <i>Delírio</i> (Secos & Molhados, c. 9-16)	80
Figura 22: Trecho da releitura de <i>Delírio</i> , por COSTA & HUFF, 2017, (alternância entre compassos, c. 73-80).....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Uma “carta de navegação” da releitura musical 10

CAPÍTULO I

A canção popular como hipertexto 16

1.1 Hipotextos de bagagem cultural e vivências pessoais..... 18

 1.1.1 Citações explícitas e diálogos intra-mar: *Delírio* 26

1.2 Hipotextos de contexto histórico 28

CAPÍTULO 2

A canção popular como tradução..... 35

2.1 Traduzindo palavra em som: *Não demora, Em mar aberto e Delírio* 38

2.2 Navegar pelo repertório é preciso: as outras canções desse mar..... 49

CAPÍTULO 3

O cais da releitura musical..... 64

3.1 A formação violoncelo & voz na construção dos arranjos 65

 3.1.1 O caminho até o arranjo 66

3.2 Relendo: *Em mar aberto* (faixa nº 5) 68

3.3 Relendo: *Não demora* (faixa nº 2) 74

3.4 Relendo: *Delírio* (faixa nº 12) 79

CONCLUSÃO..... 85

REFERÊNCIAS..... 88

Apêndice 1 – Transcrições dos arranjos para violoncelo & voz 92

Apêndice 2 – Entrevista com o violonista e arranjador Toneco da Costa 113

Apêndice 3 – Entrevista com o letrista Arnaldo Sisson..... 116

Apêndice 4 – Entrevista com o violoncelista Pedro Huff..... 120

Apêndice 5 – Entrevista com o contrabaixista João Paulo Campos 124

INTRODUÇÃO

Uma “carta de navegação” da releitura musical

A regravação é uma prática bastante comum na área da música popular. Neste processo, um artista – seja qual for sua motivação – recorre a uma canção já existente e a registra novamente, valendo-se de outros meios expressivos. Neste trabalho, a releitura musical é o tipo de gravação ao qual me refiro, meio expressivo no qual a canção em estudo se transforma, mas que mantém fortes laços com o registro original. A releitura encontra no arranjo instrumental um recurso frutífero e maleável, passível das mais criativas e, talvez, infinitas transformações em favor de uma nova perspectiva. Além do arranjo, que envolve novas escolhas instrumentais, timbrísticas e harmônicas para a obra em releitura, o artista – e agora me refiro especificamente ao cantor – pode também lançar mão de mudanças na sua performance de palco, no gesto, no cenário e nas nuances timbrísticas de sua voz para compor esse novo olhar sobre a canção.

No ofício do canto há mais de 15 anos, minhas realizações artísticas já incluíram desde a defesa de canções inéditas em festivais de música regional no estado do Rio Grande do Sul até gravações de discos e apresentações públicas de canções em espetáculos diversos. Em parte significativa dessas experiências, no entanto, minha participação resumia-se à reprodução vocal de uma melodia principal composta sobre um texto poético. Logo, os arranjos instrumentais ou já estavam prontos, ou eram elaborados e executados apenas por instrumentistas. Nesse contexto, não foram poucos os casos em que senti a necessidade de maior diálogo ou conexão entre as intenções de um texto poético e de seu arranjo, de modo tal que esses dois elementos reforçassem um ao outro em favor da comunicação da mensagem que percebia na canção e desejava materializar. A partir daí, imaginei que, pelo contato superficial com o conteúdo poético, os instrumentistas-arranjadores pudessem estar alheios ao potencial comunicativo de uma canção, ignorando talvez a força intersemiótica nela estabelecida pelo íntimo contato entre os meios de expressão da linguagem¹ verbal e da linguagem sonora.

Durante minha graduação em música (2010-2013), o trabalho de uma das grandes promessas da música de Porto Alegre dos anos 1970 chegou aos meus ouvidos: o LP *Em*

¹ Entendo, como o leitor poderá acompanhar no decorrer do texto, a canção popular como *uma* das várias formas de linguagem que somos capazes de produzir/consumir no intuito de expressar ou comunicar algo. A canção como linguagem, por sua vez, é construída basicamente a partir da união de duas linguagens: a verbal e a sonora [texto e música].

mar aberto, de Fernando Ribeiro. Tornou-se até “trilha sonora” de meus últimos anos de faculdade, e nascia assim o desejo de algum dia regravar algumas faixas que, na época, muito me diziam. Pela qualidade artística do LP, julguei tratar-se de um artista bastante conhecido do público gaúcho desde o seu surgimento, e eu, uma estudante desinformada acerca da produção local. Engano meu. Tanto *Em mar aberto* (1977) quanto *O coro dos perdidos* (1978) – obra total de Fernando Ribeiro – são hoje como velhos diários esquecidos numa gaveta, esperando que alguém os leia novamente. Decidi, então, rememorar um desses “diários” junto à empreitada de uma pós-graduação em performance musical e, por conseguinte, buscar difundir a obra desta figura artística singular.

Por reunir composições emblemáticas de sua carreira, além de ter sido minha introdução à obra do cantautor² gaúcho, delimitei como *corpus* de minha pesquisa o seu álbum de estreia, *Em mar aberto* (1977)³. O LP constitui-se de doze faixas e proporciona uma viagem ao ouvinte que o conduz do samba ao rock progressivo. A autoria de pelo menos onze delas⁴ se deve à parceria entre Ribeiro e o letrista Arnaldo Sisson. Pessoalmente, acredito que as canções *Em mar aberto*, *Não demora* e *Delírio* sobressaem-se aos ouvidos pela qualidade e integração textual, musical e interpretativa nelas registradas. Não por acaso, as releituras musicais oriundas da proposta deste estudo concentraram-se nessas três composições destacadas. Tal proposta visa atender a uma demanda pessoal de exercitar a criatividade do cantor como colaborador (e por que não dizer diretor?) de arranjos instrumentais, tendo em vista sua experiência/intimidade em relação aos desígnios do texto poético conduzindo, acredito, a um mergulho mais profundo nas águas do significado textual. Para atingir esse objetivo, proponho que a trajetória até a nova leitura musical esteja embasada numa análise cuidadosa da canção popular, valendo-se de recursos elucidativos de seus sentidos implícitos.

O interesse pessoal em participar de maneira mais ativa da construção de arranjos – processo que se dá, muitas vezes, de forma coletiva e cocriativa – me fez ponderar sobre uma fonte produtiva de criação, de ideias, enfim, algo que servisse de gatilho à função criativa. Ora, se a proposta está em visitar e reler alguma coisa, o mais natural seria partir do próprio objeto em questão: a canção popular. Assim, minha busca por um recurso analítico no qual fosse possível exercitar uma visão da canção popular – sua interpretação, meios de

² O termo *cantautor*, mais difundido em países da América Latina, refere-se ao compositor [de canções] que interpreta sua própria produção, geralmente acompanhado ao violão.

³ Data de lançamento oficial. O LP foi registrado pela gravadora EMI-Odeon entre os meses de outubro e novembro de 1976.

⁴ Curiosamente, o encarte original do LP traz a coautoria Ribeiro-Sisson em todas as faixas, mas, em conversa via Skype, Sisson revelou ser uma parceria entre Fernando Ribeiro e sua irmã, Duda Ribeiro, a letra da canção *Ultimamente*.

registro e de expressão – como o entrelaçamento complexo de diferentes linguagens⁵, apontou algumas luzes em direção à teoria da tradução intersemiótica. Tal descoberta pareceu-me bastante relevante por trazer um modelo de relação entre linguagens por intermédio de uma *tipologia das traduções* entre elas. Considere-se o seguinte exemplo: temos um trecho da letra de uma canção cujo tema trata da liberdade do indivíduo. Então, percebemos que esse trecho é acompanhado por improvisações instrumentais jazzísticas. As linguagens estariam se traduzindo, se mesclando e se potencializando quando da reprodução de uma ideia em comum: a liberdade expressa em poesia e a improvisação em música simbolizando a liberdade.

A tese de doutorado em Estudos Literários defendida em 2009, *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*, de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, sugere um olhar sobre a canção de câmara brasileira pelo prisma da tradução intersemiótica. Nesse trabalho, um dos autores abordados é Julio Plaza, criador de um modelo intersemiótico que retoma a definição de Roman Jakobson sobre esta possibilidade de tradução e propõe uma *tipologia das traduções* que, por sua vez, está ancorada na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Melhor dizendo, a tradução intersemiótica segundo Jakobson apud Plaza (2003, p. xi) “consiste na interpretação de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Logo, ao tratar de signos, ou linguagens, Plaza recorre à semiótica peirciana e seu entendimento do signo a partir de relações icônicas, indiciais e simbólicas a fim de fundamentar a tipologia empregada em seu estudo tradutório da linguagem verbal para a visual.

As relações supracitadas serão mais bem exploradas no Capítulo 2, *A canção popular como tradução*, no qual trarei ao diálogo a voz de David Machin (2010), mostrando o modo como adaptei em minhas análises sua abordagem semiótica em relação à música pop britânica. Neste momento, basta que o leitor compreenda a presença de Plaza, bem como de alguns de seus sucessores e antecessores nesta pesquisa, uma vez que tradução e semiótica podem atuar no sentido de iluminar as conexões existentes na canção popular, especificamente entre poesia, música, imagem e performance. O caminho até a releitura musical exige, pois, a percepção, por parte do cantor, dos diálogos internos da canção a partir da prática

⁵ Complementando o conceito de linguagem levantado anteriormente, aqui me refiro, então, às linguagens verbal (poesia), visual (aspectos iconográficos de capas de discos, gestos em performances ao vivo) e sonora (melodia e arranjo) como componentes da canção popular. Esses três tipos de linguagem “constituem-se nas três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento”, que, por sua vez, “originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de sua história, foram capazes de produzir”. (SANTAELLA, 2005, p. 20). Em minha pesquisa trato a performance da canção como linguagem híbrida: a união de palavra, som e imagem.

intersemiótica. É, contudo, importante verificar que a tarefa de revisitação de uma canção dependerá também da própria bagagem existencial e cultural do cantor (ora tradutor); ou seja, são demandados também elementos externos à obra. Sendo assim, a releitura musical será muito mais um resultado

[...] das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “para traduzir os poetas, há que saber mostrar-se poeta”. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução como forma de iluminar a prática. (PLAZA, 2003, p. 210).

Por outro lado, a abordagem solitária de possíveis relações entre palavra e música me parece deixar de lado outros aspectos, de certa forma, primordiais na apreensão das entrelinhas da canção. Ao dizer isto, refiro-me a questões de cunho sociocultural que cercam toda e qualquer produção artística, seja ela de natureza literária, plástica, cinematográfica ou musical.

Em *Literatura e cinema – Tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005), de Thaís Flores Nogueira Diniz, a autora propõe a análise de adaptações fílmicas pelas perspectivas apontadas no próprio título da obra, ou seja: da tradução, da hipertextualidade e da reciclagem. O texto é ilustrado por análises de obras literárias adaptadas ao cinema, levando tais conceitos em consideração. Nessa linha, ao vislumbrar a canção popular como adaptação, transformação ou expressão de um dado contexto (histórico e sociocultural), entendo que a ideia de hipertextualidade trazida pela autora para justificar a presença e a interferência de variados contextos no produto final das adaptações (o filme) poderia também ser direcionada à música. Contudo, o emprego do conceito de hipertextualidade voltado à linguagem híbrida da canção só será assimilado pelo leitor ainda desprovido de maiores informações sobre o assunto se, primeiramente, lançarmos outras luzes no que tange à aplicação da palavra “texto”.

O conceito de texto, além do sentido literário conhecido pela maioria, é utilizado no âmbito do hipertexto para designar outras estruturas signícas como a música, a pintura, o cinema, a dança e até um período histórico, para citar alguns exemplos. Segundo o semiólogo Roland Barthes (1977, p. 146, tradução minha), em seu ensaio *A morte do autor*, um texto é, antes de tudo, “um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, misturam-se e chocam-se”⁶. Por essa razão, ao considerar a canção popular como um “texto”, proponho o entendimento deste em conexão a vários outros tipos de

⁶ No original em inglês: “[...] a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash”.

textos, como foi brevemente exposto acima. A análise da canção popular pode, portanto, lançar um olhar para certos aspectos sociais, históricos e psicológicos que envolvem a feitura da obra, ou seja, o contexto em que esta foi gerada e até mesmo para questões biográficas do próprio compositor, ainda que uma obra possa ser interpretada independentemente de qualquer destes enfoques. Trata-se, portanto, de uma escolha.

Em meu projeto, que tem por objetivo principal o desenvolvimento de releituras musicais, o cantor pode propor-se a reconhecer os signos (ou linguagens) que entre si dialogam e dão forma à intersemiose da canção, além de investigar as ligações da canção com outras fontes de naturezas diversas. Dessa maneira, tradução intersemiótica e hipertextualidade viabilizam o estudo das entrelinhas da canção popular e oferecem suporte a um processo criativo favorecido pelo conhecimento holístico do objeto de análise. Além disso, ambos os conceitos aqui utilizados têm em sua essência um ponto em comum: a criação de elos em favor da expressão e da comunicação. A tradução intersemiótica, por um lado, olha para dentro da canção; a hipertextualidade, por sua vez, conduz o olhar para fora, buscando ecos e pistas de outras obras de origens e formas diversas que parecem fazer parte da canção – como se ela as evocasse em algum aspecto.

Para dar conta disto, o corpo desta dissertação está estruturado em três capítulos. No Capítulo 1, *A canção popular como hipertexto*, o leitor é apresentado ao conceito de hipertextualidade segundo a definição do teórico Gérard Genette em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982). A exposição da ideia de hipertexto conjugada à música ampara o conteúdo biográfico e histórico no qual se inserem Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson e a gênese do disco *Em mar aberto* (1977). As duas subseções do capítulo são apresentadas no sentido de ilustrar a função do recurso de estudo utilizado, suscitando a recorrência de metáforas, alusões, diálogos entre canções e evocações a textos, autores e materiais diversos nas canções analisadas, além de outras curiosidades sobre as faixas *Em mar aberto*, *Pedra sobre pedra*, *Ultimamente* e *Delírio*.

Em *A canção popular como tradução*, Capítulo 2, o modelo intersemiótico acima esboçado é ampliado e colocado em prática quando da análise das canções *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio* já na primeira subseção. Para que o leitor tenha a oportunidade de compreender o LP em sua totalidade, a parte intitulada *Navegar pelo repertório é preciso: as outras canções desse mar* convida a um breve passeio pelo interior das outras composições. Faixa após faixa, a tradução entre as diferentes linguagens mostra como palavra e som parecem dialogar em favor da comunicação de uma mesma mensagem.

O Capítulo 3, *O caos da releitura musical*, consiste nos relatos do processo de criação das releituras musicais como resultado do percurso analítico percorrido nos capítulos 1 e 2. Desde a justificativa para uma só formação instrumental – violoncelo e voz – utilizada nos três arranjos, até a enumeração das etapas de conscientização, exposição, elaboração, experimentação e execução das releituras, o leitor identificará as ideias que, levantadas em análise, foram transformadas em recursos sonoros de auxílio interpretativo e, por sua vez, conectam os objetos de análise às novas perspectivas das canções. O capítulo registra também alguns comentários e impressões dos músicos-instrumentistas com os quais trabalhei, dirigindo-os na elaboração de nossas releituras, acerca da experiência que esta iniciativa lhes proporcionou.

O desfecho deste documento enumera os principais achados e contribuições trazidas pela proposta, como o potencial de aplicação destes recursos de análise a outros repertórios, a oportunidade de divulgação da obra deixada por Fernando Ribeiro, o resultado e as transformações que pude observar em meu fazer musical, entre outras reflexões. Após as considerações finais, o *Apêndice 1* fornece as partituras produzidas em conjunto à pesquisa: as transcrições dos arranjos na formação violoncelo e voz, resultados das releituras e fundamentais à realização da performance. Por fim, os *Apêndices 2 e 3* trazem cópias de minhas entrevistas com o violonista e arranjador Toneco da Costa e com o letrista Arnaldo Sisson, respectivamente (contribuições de importância fundamental ao levantamento biográfico realizado), além das entrevistas concedidas a mim pelos instrumentistas, e meus colegas de trabalho, Pedro Huff (violoncelo, *Apêndice 4*) e João Paulo Campos (contrabaixo, *Apêndice 5*).

CAPÍTULO 1

A canção popular como hipertexto

Em análise musical, de modo geral, é de praxe um olhar voltado ao exame rítmico, melódico, harmônico e da forma de uma composição; e quando se trata de uma canção (popular, de câmara, *Lied* e afins) que admite a presença de um texto poético, esse olhar se volta à relação da poesia com os elementos anteriores. Entretanto, têm sido cada vez mais frequentes os trabalhos que percebem a canção popular em conexão com outra composição musical (ou mesmo outra obra literária), geralmente destacando alusões ou citações implícitas e explícitas de natureza verbal, usando o conceito de intertextualidade⁷ como suporte dessas associações. Como exemplo, cito o artigo *Intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso* (2004), no qual Eduardo Larson verifica o uso da ferramenta em questão na canção popular *Enquanto o seu lobo não vem*. Tais relações entre textos, entre música e literatura, são encontradas na obra de vários compositores brasileiros⁸. Não tenho a pretensão de aprofundar as demais descobertas deste pesquisador, pois nesse caso específico é suficiente que o leitor repare apenas como o título evoca imediatamente a fábula de *Chapeuzinho Vermelho* ao lançar mão da cantiga infantil “vamos passear na floresta enquanto o seu lobo não vem”.

Por outro lado, um estudo sobre análise de Literatura e cinema, de Thaís Diniz, em confluência com a obra do professor e especialista em cinema Robert Stam [New York University], baseia-se na ideia de hipertextualidade, lançada por Gérard Genette, no exame de adaptações fílmicas. Em sua justificativa para a preferência pelo conceito de hipertextualidade, em vez de intertextualidade, Diniz é categórica: “o que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos (2005, p. 44)”. Nessa linha, e em consonância com Diniz (2005), proponho um olhar à canção popular brasileira como produto da expressão de um contexto histórico e sociocultural em diálogo com as inquietações e experiências pessoais de seus artistas/criadores, no

⁷ A intertextualidade na definição de Julia Kristeva (apud DUTRA, 2009, p. 125) nos diz que: “todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro texto”.

⁸ A obra de Chico Buarque é um prato cheio para este tipo de investigação. São exemplos as canções: *Flor da idade*, em diálogo com *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade e *Sabiá*, em parceria com Tom Jobim, em clara referência à *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, entre tantas outras. Para citar outros nomes: Luiz Tatit, com *Capitu*, Renato Russo, com *Monte Castelo* e por aí vai.

intuito de identificar quais seriam, por fim, tais “operações transformadoras” que a compõem.

Antes de avançar à definição do termo “hipertextualidade”, é importante registrar a existência do trabalho do musicólogo canadense Serge Lacasse, que, assim como Diniz, bebe da fonte de Gérard Genette. O título de um dos artigos de Lacasse já indica a referência: *Intertextuality as a tool for the analysis of Popular Music: Gérard Genette and the recorded palimpsest*. Em 2003, ao ser divulgado na 12ª conferência da IASPM⁹, o artigo trouxe à luz uma nova ferramenta para a análise de fonogramas na música popular, adaptando e renomeando as categorias de Genette como “hipertextualidade” e “intertextualidade” para “hiperfonografia” e “interfonografia”. Por tratar exclusivamente de relações entre fonogramas, não utilizarei a tipologia de Serge Lacasse, uma vez que proponho uma análise mais ampla da canção e suas conexões com “textos” outros que vão além da linguagem musical.

Sigamos, então, com o teórico francês Gérard Genette. O que esse autor definiu como hipertextualidade e de que maneira tal conceito pode ser aplicado ao estudo dos significados em música?

Para Genette, a hipertextualidade engloba toda e “qualquer relação que une um texto B (que ele chama de hipertexto) a um texto A anterior (que ele chama de hipotexto), no qual este último se enxerta (apud DINIZ, 2005, p. 44)”. Trata-se de uma das cinco categorias por ele descritas em sua *tipologia das relações transtextuais* (GENETTE, [1982] 2010), junto à intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade. Diniz argumenta ainda que, para Genette, as conexões hipertextuais podem surgir de um **processo de transformação** sem que o texto B cite ou referencie explicitamente o texto A, ou seja, “em que A é evocado sem necessidade de falar dele ou citá-lo (2005, p. 44)”. Um exemplo prático disso, na música, é a canção *Maninha* (1977), de Chico Buarque, que traz simultaneamente vivências de infância do compositor na companhia de sua irmã e referências implícitas ao período da ditadura militar. Assim, *Maninha* pode ser entendida como um texto B: uma expressão artística do processo de transformação dos contextos biográficos e históricos a ela atrelados [textos A].

É no contexto da ditadura militar (1964-1985), somando-se a isso informações biográficas sobre Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson, que *Em mar aberto* (1977) será explorado. Os próximos parágrafos têm por objetivo analisar algumas das canções de Ribeiro/Sisson

⁹ International Association for the Study of Popular Music.

não apenas por meio de uma busca da compreensão semântica do poema musicado, mas pelo prisma da hipertextualidade, valendo-me do termo “texto” segundo Barthes – e já definido na introdução do trabalho – que considera, além de textos verbais (de Fernando Pessoa, de Richard Bach, para citar alguns), também os textos não verbais (período histórico, referências culturais da época, aspectos iconográficos da capa do disco, biografia do cantautor e vivências pessoais/culturais de Fernando Ribeiro e de Arnaldo Sisson).

O capítulo será dividido em duas seções. Na primeira, a bagagem cultural e as vivências pessoais dos artistas gaúchos entrelaçam-se à concepção de algumas canções-chave do LP *Em mar aberto* e guiam a narrativa histórico-biográfica. Na segunda, a análise voltada ao contexto histórico no qual Fernando Ribeiro estava inserido parece sinalizar um processo de denúncia e transformação da realidade em canção. Contudo, ressalto que neste capítulo nem todas as canções do álbum serão mencionadas ou analisadas em detalhe. Vejamos, a seguir, como podemos “navegar” pelas canções populares pelo uso da hipertextualidade em música.

1.1 Hipotextos de bagagem cultural e vivências pessoais

Para contar esta história, encontrei apoio quanto aos dados biográficos de Fernando Ribeiro, principalmente, em pesquisa¹⁰ realizada pelo escritor e músico Henrique Mann (2002) no que se refere à cena musical gaúcha. Fernando Affonso Fernandes Ribeiro nasceu em Porto Alegre, a 28 de setembro de 1949. Ali viveu até 1979, quando se mudou para São Paulo, tornando-se sócio (tendo inicialmente trabalhado na produção de jingles publicitários) do Estúdio Vice-Versa. Em 1978, um ano antes da mudança, nascia Lucas, filho único, fruto de seu relacionamento com a produtora cultural Denise [Dedé] Ribeiro. Na adolescência, Fernando Ribeiro descobriu o violão virtuoso de Baden Powell e essa inspiração o levou a estudar o instrumento a fundo. Nessa época, no Instituto Porto Alegre (IPA), onde passou boa parte de sua vida escolar, conheceu um jovem discreto e ávido por literatura: Arnaldo Sisson, seu futuro letrista e coautor da quase totalidade de sua obra gravada. Sisson puxa da memória:

Não éramos amigos, nos conhecíamos por morar perto e ele algumas vezes pegar carona com meu pai que ia buscar a mim e meu irmão. O Fernando era "o" malandro: casaco de couro surrado cheirando a fumaça do primeiro cigarro; eu era

¹⁰ *CEEE/Som do Sul* (30 fascículos). Porto Alegre: Alcance, 2002. Resultado de 15 anos de pesquisas, esta coleção, em 30 volumes – um deles totalmente dedicado a Fernando Ribeiro – reúne biografias e obras de músicos, produtores e personalidades representativas da história musical gaúcha no século XX.

o cara que lia sem parar, quieto para não aparecer e tímido ao ponto da agressividade. Não tínhamos nada em comum. (SISSON, 2015).

Também natural de Porto Alegre, Arnaldo Sisson nasceu a 20 de setembro de 1950. Fruto de um relacionamento de seu pai e sua 2ª companheira, o letrista relata ter sido um grande “agito” para a sociedade da época o fato do pai, médico conhecido (com este “plus” de 1ª esposa e cinco filhos já maiores de idade) abandonar a primeira família para assumir e assistir a segunda. Cresceram, ele e o irmão, afastados da sociedade por imposição do próprio pai, com a justificativa de que assim não seriam discriminados. Sisson (2015) nota a incoerência: “a contradição é evidente: para que não fôssemos – eu e meu irmão – isolados por outros, ele nos mantinha isolados. Só fui saber que meus pais não eram casados já adolescente”. Nesse complexo contexto familiar, entretanto, Arnaldo Sisson encontrou alento e norte no mundo das palavras: “logo que descobri que letras existiam, formavam palavras e podiam ser lidas fiquei maravilhado”. (SISSON, 2015).

Agora sigamos por onde a história do cantautor e do letrista se juntam.

No colégio, Ribeiro e Sisson podiam até andar em “turmas” diferentes, mas a música e a cena musical de Porto Alegre da década de 1970 acabariam por uni-los definitivamente anos mais tarde. Pois é no ano de 1968 que esse reencontro acontece e, aos poucos, as primeiras composições começam a ser esboçadas. Agora faltava a ocasião: onde tocar? Em 1971, o insistente Arnaldo convence o ainda inseguro Fernando a se arriscar na primeira edição do festival de música da PUC-RS. A canção escolhida para a competição levava o título de *E viva Fernando Pessoa*, e mal sabiam eles que a nova empreitada seria certa. Sobre o episódio, o letrista comenta:

Quando surgiu o I MUSI-PUC insisti para inscrever uma música. O Fernando só concordou com a condição de fazer uma especialmente. Fomos eu e ele para o apartamento de um amigo com um gravador K7. A música *E viva Fernando Pessoa* foi composta letra e música simultaneamente. Na minha opinião, citar o verso “não gosto que me peguem pelo braço” – do poema *Lisbon Revisited* (1923), de Fernando Pessoa – seguido da saudação “e viva Fernando Pessoa” não só classificou a música como ganhou o festival e aí tudo rolou. (SISSON, 2015).

A primeira conquista em festivais embalou a carreira de Fernando Ribeiro e, assim, o estreante cantautor passou a se apresentar com certo destaque nos principais eventos musicais da cidade. Neste ponto, já é importante indicar na composição *E viva Fernando Pessoa* uma característica pulsante no trabalho de Ribeiro em parceria com Sisson: a influência da obra do poeta lusitano. Fernando Pessoa foi leitura recorrente do grupo de

músicos que mais tarde faria parte da, até aqui ainda pequena, trupe de Fernando Ribeiro; mas foi, sem sombra de dúvida, leitura mais que especial para Sisson. Por ora, apenas guardemos essa informação e voltemos aos festivais da capital, pois daí viria a, talvez, mais impactante reviravolta da carreira de Ribeiro.

Nas edições seguintes, o palco do MUSI-PUC receberia e premiaria as composições do “Poetinha do Porto”¹¹, como Fernando Ribeiro seria curiosamente anunciado nas rádios em decorrência do reconhecimento, por mais quatro vezes.

Quadro I: Fernando Ribeiro em festivais MUSI-PUC (1971-1976)

ANO	FESTIVAL	CANÇÃO PREMIADA	COLOCAÇÃO
1971	I MUSI-PUC	<i>E viva Fernando Pessoa</i>	1º lugar
1973	II MUSI-PUC	<i>Quando viajar pro Norte</i>	2º lugar
1974	III MUSI-PUC	<i>Estado de espírito</i>	1º lugar
1975	IV MUSI-PUC	<i>Em mar aberto</i>	2º lugar
1976	V MUSI-PUC	<i>Não demora</i>	1º lugar

A alcunha “O poeta do Porto” é digna de nota porque, como veremos cada vez mais claramente no desenrolar da trajetória, o autor das letras escolhidas e gravadas por Ribeiro era, de fato, Arnaldo Sisson. Na época, porém, existia uma espécie de “padrão de chamadas” nas rádios que era o seguinte: soltar alguma expressão curta, de efeito, no começo de cada música executada. A rádio AM Continental, por exemplo, fazia uso deste artifício. Insisto em situar os papéis de ambos artistas, pois são obras que não podem ser vistas separadamente, como bem pontua Mann (2002, p. 7): “Fernando, afinal, sempre reconheceu e declarou aos jornais que devia tudo a Sisson, não apenas suas letras, mas também o impulso, a insistência do parceiro em fazer música profissionalmente”.

A partir de 1974, Fernando Ribeiro subiria aos palcos do festival ao lado do violonista e arranjador Toneco da Costa e do flautista Ayres Potthoff – formava-se, enfim, a trupe. O festival que o acolheu e consagrou entre o público porto-alegrense servia também de vitrine a olheiros de selos e gravadoras do eixo RJ-SP interessados na produção musical dos pampas. Não demorou muito para que Fernando Ribeiro fechasse, com a EMI-Odeon, do Rio de Janeiro, um contrato para a gravação de seu primeiro álbum. Eis o grande momento: durante os meses de outubro-novembro de 1976, a trupe de Fernando Ribeiro, agora em solo carioca, trabalhava nas canções do LP *Em mar aberto*, explorando influências que iam do samba ao rock progressivo. Nessa nova empreitada, Arnaldo Sisson ficaria responsável pelas

¹¹ De Porto Alegre, evidentemente.

letras – e geralmente eram as letras o ponto de partida das canções. Do outro lado, Ribeiro, além da voz, estaria encarregado das melodias e harmonias que mais tarde seriam lapidadas junto a Toneco da Costa e Eduardo Souto Neto (este último, produtor artístico do disco). Para dar corpo e propriedade ao “bolachão”, Fernando Ribeiro deu preferência aos textos de Sisson que melhor traduzissem seus anseios naquela época e que refletissem os ideais de sua música.

Figura 1: Nota de jornal, “Fernando e disco: tudo certo”



Fonte: Juarez Fonseca para Zero Hora de Porto Alegre, 29/05/1976

O mar, a angústia do ser, a liberdade, eram temas que lhe tocavam o espírito. Não por acaso, a obra do poeta lusitano Fernando Pessoa (1888-1935) parece ser o primeiro hipotexto evocado no álbum *Em mar aberto*. Aqui uso “evocar” porque, de fato, não há nada explícito nas canções da dupla Ribeiro/Sisson em conexão à obra de Pessoa. Muitas de suas atmosferas textuais, e aqui se trata de uma leitura que faço, me trazem à lembrança a abordagem poética do “Fernando-português”. No artigo¹² *Álvaro de Campos: o poeta da angústia*, a autora Angela Guida (2011) propõe um olhar sobre a ideia de angústia presente na poética de Álvaro de Campos (um dos heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa). Para dar peso à argumentação, Guida traz ao debate reflexões de filósofos como Martin Heidegger e Søren Kierkegaard no que tange ao conceito. Um pensamento de Kierkegaard que ajuda a lançar luzes quanto à presença do poeta lusitano na obra de

¹² Somente em versão digital, disponível em:

<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/alcampos.html>>

Fernando Ribeiro é o da angústia como trampolim para a liberdade. Sob tal perspectiva, Guida (2011) questiona:

Se a angústia coloca sobre nós uma tampa que nos corta a palavra, de que maneira ela nos conduziria à liberdade? Talvez seja exatamente por essa razão, uma vez que somos impelidos a tirar essa tampa, cada um dentro do seu kairós, do seu tempo próprio e oportuno. Decerto, haverá uma possibilidade de mudança, de renovação, ainda que seja sob os domínios da dor, sob os domínios de um nada que dói, afinal, não há libertação e renovação sem dor. Assim, não poderíamos também pensar que a angústia, de alguma forma, conduz-nos a ação?

Pensando dessa forma, a faixa nº 5, *Em mar aberto*, que dá nome ao LP, traz uma narrativa que se encaixa ao argumento descrito acima. Eis a estrofe de abertura:

1. Já não quero a calma – 2. A revolta me queima – 3. Antes ser como o barco que aderna – 4. Lutando nas vagas às vésperas do porto.

Nesse trecho, a metáfora do barco pode ser entendida como um anseio do enunciador pela liberdade, uma revolta que só o “queima” porque a inexpressa. Por sua vez, tal revolta encontra-se, possivelmente, associada ao contexto histórico do cantautor (e que discutiremos em breve). Outra observação pertinente da mesma autora é o da “alta incidência de expressões negativas” nos poemas de Álvaro de Campos. Para Guida, essas expressões “poderiam ser um forte indicativo de que sua poética encontra-se assinalada pelo signo da impossibilidade e da ausência”. Isso posto, verifiquei nas canções do LP de Fernando Ribeiro o uso constante de negativas em diversos textos, frequentemente aliados à ideia de solidão. Aqui nos serve de exemplo prático a última estrofe da faixa nº 2, *Não demora*:

18. Só não vi ainda – 19. Quem não me traísse – 20. Não demora longe – 21. Não demora ausente – 22. Não demora rindo – 23. Não demora vindo – 24. Não demora, amor.

Ou ainda o trecho que abre a canção *Delírio*, última faixa do álbum:

1. Não tente ser nada mais do que és – 2. Não tente fazer nada mais do que fazes – 3. É inútil teu pranto e também teu espanto.

Para além da travessia Pessoa-Ribeiro, ancorada na literatura, é muito comum que artistas transformem em canção/arte alguma reflexão acerca de experiências de sua vida particular e cotidiana. Essa fórmula, quando executada com originalidade, quase sempre

resulta em forte identificação pessoal do ouvinte, por tratar de questões universais. Assim, ao ter acesso a maiores detalhes da vida de Fernando Ribeiro, pude observar traços de suas experiências em sua obra. Quando da reunião de repertório e gravação do LP, por exemplo, Ribeiro passava por uma fase de mudanças relativas a bens materiais, sem mencionar os dilemas existenciais. A “válvula de escape” desse turbilhão de acontecimentos e de emoções (nosso segundo hipotexto) transformou-se numa canção em parceria com sua irmã, Duda Ribeiro: trata-se do samba *Ultimamente*, primeira faixa do disco. Embora o encarte do LP indique a assinatura da dupla Ribeiro/Sisson em praticamente todas as canções¹³, Arnaldo Sisson me revelou não ter participado da criação da letra do samba. Na verdade, apenas o verso 7, início do refrão, é uma contribuição de Duda Ribeiro (temos aí, portanto, a única letra quase totalmente elaborada pelo cantautor).

Nesta época, na opinião do letrista, a inclusão de um samba no álbum nada mais era que uma estratégia de marketing da gravadora a fim de garantir que as vendas estourassem. Apesar da versatilidade, Ribeiro não costumava compor sambas; acabou acatando a ideia por uma questão de mercado e de contrato.

ULTIMAMENTE

(música: Fernando Ribeiro/texto: Fernando Ribeiro e Duda Ribeiro)

1. Ultimamente eu tenho andado um pouco preocupado comigo
2. Até parece que alguma coisa vai acontecer
3. Meu violão decididamente está de mal comigo
4. E desafina bem na hora do samba-canção
5. E as mulheres que antigamente me pareciam tão belas
6. Hoje não passam de esquecidas e frias donzelas

7. É porque tá mais pra urubu do que pra colibri
8. E tá mais verde do que pra maduro
9. Um sol escuro, vou fugir daqui

10. Ultimamente eu tenho andado um pouco preocupado comigo
11. Até parece que alguma coisa vai acontecer
12. Mudei o penteado, comprei um carro novo, troquei de apartamento
13. Mas essa dor não parece que vai acabar
14. Comecei a sonhar alto, com muitos milhões, e vi o meu nome
15. Em letras garrafais em todas as colunas sociais
16. E os bons tempos me levaram a acreditar que na casa onde mora o bem
17. Provavelmente também pode morar o mal

Na letra acima vemos um enunciador preocupado com a superficialidade das relações pessoais e, talvez principalmente, com a ineficácia de suas investidas estéticas e materiais (vide verso 12) que cismam em não suprir seu vazio existencial. Além disso, o verso que

¹³ Toneco da Costa é também coautor das faixas *Em mar aberto*, *Pedra sobre pedra* e *Delírio*.

abre o refrão em “É porque tá mais pra urubu do que pra colibri”, uma gíria antiga, funciona como uma metáfora para o contexto autoritário no qual se inseria o cantautor gaúcho e do qual trataremos logo mais na subseção 1.2. Afora os detalhes das experiências pessoais de Fernando Ribeiro, e valendo-me do papel de leitora (ou fruidora, como pontua Umberto Eco [1962]) de sua obra, não poderia deixar de situar o samba *Ultimamente* como um texto que se soma à autocrítica do enunciador de *Ouro de tolo* (1973) – composta três anos antes do samba de Ribeiro – de Raul Seixas.

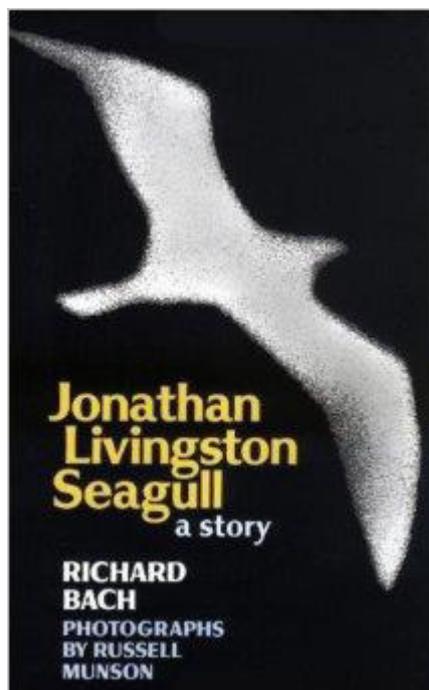
Em análise feita por Marcos Napolitano (2014, p. 87-88), na canção de Raul vê-se “um jovem bem-sucedido [...], mas entediado e insatisfeito com os padrões comportamentais e os limites existenciais da vida numa sociedade de consumo marcada pelo autoritarismo”. A letra do samba de Ribeiro, entretanto, soa-me inicialmente um tanto clichê ao trazer, como em outros sambas-canção, o violão que desafina e deixa o enunciador “em apuros” no pior dos momentos. Nem um pouco sarcástica quanto à canção de Seixas e, por vezes, até um tanto simplória no que se refere às conclusões da causa do sofrimento existencial pelo qual passa o enunciador, como nos versos “E os bons ventos me levaram a acreditar que na casa onde mora o bem provavelmente também pode morar o mal”. Cabe, contudo, o registro de que *Ultimamente* funciona, sim, ainda que modestamente, como uma crítica ao mal-estar de uma pesada época. A canção destoa, significativamente, quanto ao vocabulário empregado e ao conteúdo poético e sugestivo das letras do restante da obra, porém, dispô-la na abertura do disco foi uma sábia decisão – tem-se, a partir daí, uma onda que só cresce.

A possibilidade de se traçarem paralelos entre canções se dá, principalmente, pelo poder sugestivo que um objeto artístico exerce sobre seu leitor. Tal característica, aliada ao conhecimento prévio e experiência de vida daquele que a lê, é o que torna uma obra repleta de significados, de pretextos, configurando-se, logo, em uma abertura para sua compreensão e interpretação – potencialidade que instiga. Sendo assim, seria essa a mágica da poética da sugestão, como trata Umberto Eco (1962, p. 75), na qual “a obra coloca-se intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete”. Nessa linha, outros leitores (ou outros fruidores) poderiam ampliar e enriquecer ainda mais a leitura e a investigação que divido nesta pesquisa acerca do trabalho de Ribeiro, o que julgo ser instigante.

Adiante nos mares sugestivos, temos existencialismo, liberdade e autoconhecimento como ideias-chave recorrentes na obra de Fernando Ribeiro. Já antecipando uma das abordagens conceituais do Capítulo 2 acerca da tradução intersemiótica (embora não a

explique neste momento), ao observar rapidamente a arte gráfica da capa de *Em mar aberto*, uma série de figuras saltam aos olhos: as gaivotas. Sabe-se que, tradicionalmente, a gaivota é um símbolo de liberdade. Um exemplo disso é fábula *in novella* do escritor norte-americano Richard Bach, intitulada *Jonathan Livingston Seagull, a story* (1970) – em português: *A história de Fernão Capelo Gaivota* –, ao qual fui quase que de imediato transportada pelo estímulo da capa do LP somado ao conteúdo poético da faixa-título, *Em mar aberto*, e, evidentemente, à contemporaneidade com o disco.

Figura 2: *Jonathan Livingston Seagull, a story* (1970), de Richard Bach



Fonte: Bach (1970)

Em conversa informal com Dedé Ribeiro, ao compartilhar as primeiras conexões que havia feito com o disco *Em mar aberto* (1977), descobri que o cantautor, assim como muitos jovens da mesma geração, havia lido o conto da gaivota Fernão anos antes da concepção do álbum. Nesse dia, a descoberta trouxe ainda mais força ao elo que eu acabara de criar a fim de dar sentido ao disco e à canção que o nomeia.

EM MAR ABERTO

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

1. Já não quero a calma
2. A revolta me queima
3. Antes ser como o barco que aderna

4. Lutando nas vagas às vésperas do porto
5. Jamais a calma do cais seguro
6. Curvado com medo do tempo
7. Meu lar é a escuna
8. Que em meio à noite em mar aberto
9. Despreza a espuma
10. Que acaricia os rombos no casco
11. Ferido de morte
12. Ainda assim me proclamo
13. Irmão das tempestades
14. Perdidas no mar
15. Desprezando harmonia
16. Ainda que a noite me tome nos braços
17. Partirei como o mastro que estala
18. Partido ante o peso das velas
19. Com um enorme sorriso no rosto
20. Voltado pra estrela do norte
21. Sozinho, como convém a um louco

No capítulo seguinte, ao tratar do processo de análise de aspectos iconográficos, o leitor conhecerá, enfim, a arte gráfica do álbum.

* * *

Os parágrafos desta subseção exemplificaram algumas das canções criadas por Fernando Ribeiro e seus parceiros para a produção do disco *Em mar aberto* (1977). Tentou-se mostrar a canção popular como um hipertexto amplo e complexo que incorpora e transforma vários hipotextos (a “bagagem cultural” do cantautor e de seus colaboradores, como também a minha própria experiência e conhecimento no papel de leitora que acessa sua obra; além de traços da vida particular do cantautor, suas “vivências pessoais”). Embora não existam aqui citações explícitas, mas, sim, evocações de temas e ideias, o leitor pode entender que tais *transformações*, como já mencionava Gérard Genette (apud DINIZ, 2005, p. 58), dizem respeito ao hipertexto “que não fala do hipotexto, mas não existe sem ele, do qual se origina [...] o qual evoca mais ou menos perceptivelmente, sem necessariamente se referir a ele ou citá-lo”. Na subseção 1.2, falarei de pistas de conteúdo histórico presentes nas canções.

1.1.1 Citações explícitas e diálogos intra-mar: *Delírio*

A canção que encerra *Em mar aberto* é uma das poucas a fazer referência explícita a um texto (poético/bíblico) anterior. Assim, a faixa nº 12, *Delírio*, traz em poesia uma série de estímulos e conselhos por parte do enunciador. Ao interpretar a letra, podemos chegar a duas possíveis conclusões de destinatário: 1) o próprio ouvinte, público que ouve Fernando Ribeiro, ou ainda 2) o próprio enunciador em diálogo com seu inconsciente, numa tentativa de convencer a si próprio, talvez de empoderar-se.

DELÍRIO

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

1. Não tente ser nada mais do que és
2. Não tente fazer nada mais do que fazes
3. É inútil teu pranto e também teu espanto

4. Esquece a tortura que te torna inútil
5. Esconde a ternura que te torna frágil
6. Oculta este amor que te torna largo
7. Esquece esta dor que te torna amargo
8. Transforma a falta do sol numa luz
9. Que seque teu pranto e aprende a cantar
10. Mesmo que seja uma canção desesperada

11. Emprésta teus olhos ao meu delírio
12. E me verás sentado à esquerda de todo o universo
13. Cantando contigo tua canção
14. Saudando e bebendo a amargura da vida

O letrista Arnaldo Sisson contou serem os versos 1-2 a tradução dos versos iniciais¹⁴ da canção *Seven stars* do álbum *Sweet freedom* (1973) da banda de rock inglesa Uriah Heep, grupo que costumava ouvir na juventude. Seguindo o texto de *Delírio*, os trechos imperativos como “Esquece a tortura”, “Seque teu pranto” e as palavras “desesperada” e “amargura” parecem-me sinalizar, pela última vez no disco, o pano de fundo da ditadura militar. Já no verso 12, o poema me ressoa como uma evocação, em paráfrase, de trechos bíblicos que relatam a subida de Cristo aos céus. Um exemplo desses excertos é o que se encontra no Evangelho segundo Marcos (Novo Testamento, Livro II): “E o Senhor Jesus, depois de lhes ter falado subiu ao céu, e sentou-se à direita de Deus (Mc 16, 19)”. O recurso da paráfrase, neste caso, potencializaria a alucinação crescente do enunciador durante a canção e poderia suscitar no ouvinte a dúvida: afinal, é ou não é possível esquecer/vencer o trauma da tortura?

¹⁴ “Don't try to be anything else but what you are / Don't try to do anything else but the things you do”, Uriah Heep (1973).

A narrativa realizada faixa por faixa soma-se à análise que acabo de propor. Sim, podemos perceber um diálogo *intra-mar* – quero dizer, dentro do LP *Em mar aberto* – entre as canções. Um jogo de pergunta e resposta. Por exemplo, o samba *Ultimamente* (faixa nº 1) e o rock progressivo em *Delírio* ajudam a ilustrar esse tipo de conversação. Ainda que o samba não leve a assinatura de seu parceiro letrista Sisson, Fernando Ribeiro o inseriu no *corpus* de seu trabalho por alguma razão: o arremate de um ciclo, a condução e conclusão de um discurso em forma de álbum fonográfico.

Explico melhor: em *Ultimamente*, como já vimos, o enunciador se diz preocupado consigo e mostra não entender o porquê de não se sentir satisfeito mesmo após mudar fatores externos e internos de sua vida; *Delírio*, o outro lado desta moeda, revela um diálogo entre enunciador e seu inconsciente, onde o segundo lhe recomenda não uma “posição no mundo”, mas uma união de vozes contra o mundo tal qual está ordenado. É como se nosso cantautor, após muito navegar pelas próprias canções, chegasse ao clímax de sua jornada de reflexão: o segredo está, muitas vezes, na fidelidade do ser consigo mesmo. Fecha-se, assim, o enredo de *Em mar aberto*, e Fernando Ribeiro costura o último fio (de muitos) de sua rede hipertextual.

1.2 Hipotextos de contexto histórico

*O som dos anos 70 talvez não seja um som musical.
De qualquer forma, o único medo é que esta talvez
venha a ser a década do silêncio.*

(Caetano Veloso)

Nos mesmos anos em que Fernando Ribeiro vivia sua juventude e ensaiava sua estreia no festival MUSI-PUC, outros jovens artistas brasileiros, como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, eram alvos de uma implacável ditadura militar – principalmente na fase mais sombria do regime, os *Anos de Chumbo* (1968-1974). Mais tarde, tais artistas revelados, dentre outros movimentos, por festivais televisivos da década de 1960, viriam a consolidar suas carreiras na década seguinte, embora fossem também exilados por alguns anos neste intervalo – daí a declaração de Veloso inserida como epígrafe desta subseção! Tudo isso porque se fortalecia, após o golpe de 1964, a *cultura de protesto*: uma forma de expor, através da arte, as mazelas sociais e políticas do Brasil. O teatro, o cinema, a literatura, as artes plásticas, parte da imprensa e, claro, a música denunciavam, a partir de obras artísticas e jornalísticas, a opressão e os abusos do governo. Assim, ao se tornarem

veículos da voz do próprio povo e da liberdade de expressão, os artistas e suas canções acabavam por estimular o pensamento crítico de seus ouvintes (leia-se: parte da classe média e juventude pensante brasileira).

Foi na atmosfera conturbada dos anos 1970 que Fernando Ribeiro e sua trupe viveram até o nascimento do LP *Em mar aberto*, gravado em 1976, mas lançado somente nos primeiros meses do ano seguinte. Mergulhada nesse cenário da história, a pesquisadora carioca Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2013) examina as estratégias de persuasão utilizadas em canções populares e fala do desejo de mudança nelas traduzido:

A música teve importante participação na cultura de protesto. Através de utilização de metáforas, jogos de palavras, estratégias persuasivas bem elaboradas, os compositores se posicionaram de forma efetiva e com sucesso, contra as armaduras do regime militar. A cultura de protesto buscava conscientizar as pessoas sobre a realidade brasileira, criando um desejo por mudança e, nesse aspecto, a música apresenta-se de forma privilegiada, já que emociona as pessoas, colaborando para a persuasão. (GOUVÊA, 2013, p. 65).

No álbum de Fernando Ribeiro, as questões acerca da ditadura militar e da repressão à arte foram abordadas por diferentes recursos expressivos. O cantautor e seu letrista lançam mão, principalmente, do uso de metáforas (em se tratando de texto poético) e de alusões em forma de melodias e ritmos característicos, como veremos em destaque no Capítulo 2. É importante notar também que *Em mar aberto* chegou às lojas no início do ano de 1977, período em que já se vivia a *Abertura Política* – e um certo, pode-se dizer, abrandamento da repressão. Tal cenário (entre os *Anos de Chumbo* e a nova era de liberdade que ainda não havia chegado) justificaria o porquê de o conteúdo poético da obra de Fernando Ribeiro carregar reflexões e temas tão plurais: vivia-se um momento de transição da história da MPB.

Pensando nessa travessia, o historiador e professor Marcos Napolitano (2010), numa tentativa de mapeamento da cena musical dos anos 1970, já faz o alerta sobre a complexidade de tamanha empreitada. Ao falar a respeito da expressividade da canção popular daquele momento, o autor propõe uma interessante divisão:

entre 1969 e 1974, poderíamos nomeá-la como “canção dos anos de chumbo”. Entre 1975 e 1982, teríamos a “canção da abertura”. É claro, essas cronologias e rótulos são puramente aproximativos e sujeitos a generalizações, sempre perigosas. Se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Tanto a “experiência do medo e do silêncio” quanto o “imperativo conscientizante” levantados por Napolitano me permitem acessar a obra de Fernando Ribeiro observando pistas em suas canções que indiquem suas inclinações comunicativas. Abaixo o leitor encontra um quadro em que apresento, faixa por faixa, as principais metáforas e jogos de palavras que nos ajudam a identificar o período da história traduzido em canção pelo cantautor e seu parceiro letrista e sua inserção na categorização acima esboçada.

Quadro 2: Canções "de chumbo" e "da abertura"

TÍTULO DA CANÇÃO	JOGO DE PALAVRA UTILIZADO/METÁFORA	CANÇÃO: DOS ANOS DE CHUMBO/DA ABERTURA
01 - Ultimamente	“É porque tá mais pra urubu do que pra colibri”	Canção dos Anos de Chumbo
02 - Não demora	“Sucessivos reis me têm maldito”	Canção dos Anos de Chumbo
03 - Hora imprópria	“Um dia ainda vou virar isso tudo pelo avesso e dar meus passos livres sobre o manto de algum rei”	Canção dos Anos de Chumbo
04 - Estado de espírito	“Resisto e transformo a verdade em mentira”	Canção da Abertura
05 - Em mar aberto	“Já não quero a calma, a revolta me queima!”	Canção dos Anos de Chumbo
06 - Ocidente	“E penso que todo esse mundo girando no espaço é uma bola explosiva que cabe em meus braços”	Canção da Abertura
07 - Lucidez	“E desde já declaro minha guerra a esse nosso triste dia a dia”	Canção dos Anos de Chumbo
08 - Aqui & ali	“A gente só sua e a alegria só pesa e ninguém mais presa uma noite de lua”	Canção dos Anos de Chumbo
09 - Imagina	“Que preso me mantenho teso aguardando a hora de arrebentar as portas de tua certeza”	Canção dos Anos de Chumbo
10 - Olhos de freira	“Ela só ama correndo perigo. Ela diz, ela sabe: a vida é a arte de não se dar por vencido”	Canção da Abertura
11 - Pedra sobre Pedra	“Já faz tempo que é mentira a nossa sede pelo novo”	Canção da Abertura
12 - Delírio	“Esquece a tortura que te torna inútil [...] Que seque teu pranto e aprende a cantar mesmo que seja uma canção desesperada”	Canção da Abertura

A ideia da canção como hipertexto, como um texto transformado por outros textos e contextos, sejam estes verbais ou não, abre um oceano de possibilidades interpretativas. Existe uma curiosidade quanto à criação da faixa nº 11 que diz respeito ao diálogo entre ela e outra canção símbolo da resistência. Dizia Sisson (2015), em uma de nossas conversas, que *Pedra sobre Pedra* seria “quase uma releitura (muito mais amarga) da motivação de *Como*

nossos pais”. A canção de Belchior (1946-2017) foi escrita em 1976, mesmo ano em que Ribeiro, em solo carioca, registrava seu primeiro disco. Penso que na poesia desta canção de Fernando Ribeiro, o enunciador desabafa suas desilusões, suas frustrações ao tentar mudar a situação de seu país (“Já faz tempo que é mentira a nossa sede pelo novo”).

PEDRA SOBRA PEDRA

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

1. Eu posso me esconder
2. E em tudo lhe dizer
3. Que nós nunca pretendemos
4. Mudar o curso e o leito desse rio

5. Mas a verdade é que não há mais
6. Pedra sobre pedra
7. Em nossos sonhos
8. E coisas interiores

9. É, a vida nos venceu
10. E você não percebeu
11. Que a revolta, nossa cruz e nossa luz
12. Foi o jeito em nosso peito
12. De impedir que se partisse

13. Já faz tempo que é mentira
14. A nossa sede pelo novo
15. E nós nunca conseguimos
16. Trocar o verso e a rima desse drama

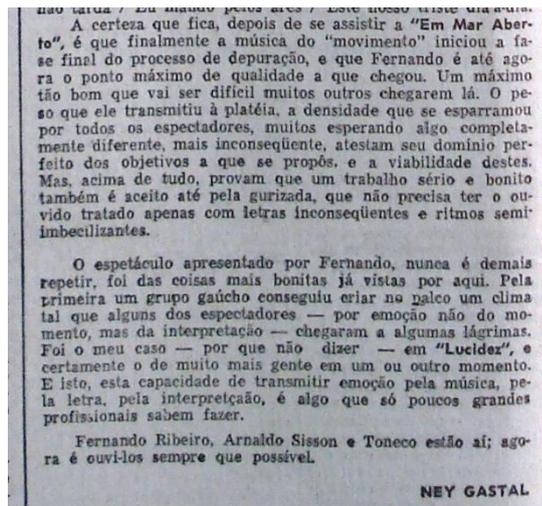
Os versos 15-16 beberiam da fonte (ou do hipotexto que, na verdade, também não deixa de ser de bagagem cultural) da constatação frustrante de que “ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”. *Pedra sobre pedra*, contudo, não parece fazer um protesto tão acalorado quanto o de seu hipotexto, mas, sim, um protesto em tom já desiludido, já fracassado (e talvez por isso a “amargura” apontada por Sisson). Tem-se um protesto onde o enunciador estaria, na minha leitura, em vias de abandonar a luta: “Mas a verdade é que não há mais pedra sobre pedra em nossos sonhos e coisas interiores”. Nesse diálogo entre os textos, cantautor e letrista souberam transformar e adaptar sua criação, no intuito de somar suas vozes à reflexão do cantor e compositor cearense.

O recurso da *evocação* de todos esses hipotextos abordados neste capítulo e em suas seções (alguns como fragmentos de referência explícita; outros tantos como pistas de outro “texto”) pôde ser, por várias vezes, identificado na obra de Ribeiro. Talvez possamos até considerar a “arte do evocar” como ferramenta facilitadora da comunicação entre o cantautor e seu público. No que se refere ao ouvinte e ao intérprete, parece-me produtivo,

quicá indispensável, um exercício desse olhar abrangente e que suscita a importância da investigação de contextos, tal como o sociocultural, no qual todo produto artístico é, de fato, concebido. Este olhar pode viabilizar o acesso a uma significativa parte das motivações que guiaram as intenções do artista na transmissão de sua mensagem. Afinal, se antes atribuímos a parte das canções até o momento analisadas o status de “canção de protesto”, ao ignorarmos, por exemplo, o momento político em que foram concebidas, “dificilmente seria atribuído a elas o caráter de protesto com a qual se tornaram conhecidas” (FREIRE; AUGUSTO, 2014, p. 228).

Seguindo o barco – e resgatando a veia biográfica deste capítulo – é importante dizer que *Em mar aberto*, em especial suas apresentações de lançamento, foi um álbum/show bem recebido em Porto Alegre.

Figura 3: Crítica de jornal acerca do espetáculo *Em mar aberto* em Porto Alegre



Fonte: Ney Gastal para Correio do Povo de Porto Alegre, 22/03/1977

Diante de tamanha repercussão e aceitação, os fãs ansiavam pela continuidade e êxito da carreira de seu ídolo. No entanto, sua obra se estendeu em mais um disco apenas: *O coro dos perdidos* (1978). Isso representou, de um lado, a ruptura de Fernando Ribeiro com a gravadora EMI-Odeon; de outro, a aposta do artista (considerada equivocada por muitos) em um novo selo, a ISAEC de Porto Alegre. Sobre o episódio, critica o jornalista Emílio Pacheco (2011): “contagiado por um idealismo bairrista, Fernando deixou a EMI para

prestigiar a gravadora local. Mas por mais que alguns se esforçassem em apoiar a decisão do músico, o tempo mostraria: foi um erro”¹⁵. Teria sido, quem sabe, uma “mudança de ares”.

Mesmo com a pequena repercussão de *O coro dos perdidos* (1978), a ISAEC bancou algumas semanas na cidade de São Paulo para Ribeiro divulgar seu disco por lá. Durante esse período, novos interesses surgiram e foi quando o cantautor conheceu e se aproximou de todo um outro grupo de artistas. Deu-se aqui também o contato com o pessoal do Estúdio Vice-Versa e o início de seu trabalho como produtor musical. Mudanças de empreitadas e cidade à parte, ele ainda retornaria aos pampas tanto para visitar familiares, quanto para eventuais apresentações. Em 1988, por exemplo, um momento nostálgico organizado pelo teatrólogo Luciano Alabarse (responsável pela direção dos shows de lançamento de *Em mar aberto* e *O coro dos perdidos* nos últimos anos de 1970) reuniu Fernando Ribeiro e sua trupe de longa data num show que resgatava seus maiores sucessos para o deleite de seus fãs e amigos gaúchos.

Figura 1: Fotografia de Fernando Ribeiro



Fonte: Mann, 2002

¹⁵ Prefácio do encarte de reedição em CD (2011) do álbum *Em mar aberto* (1977), relançado pelo selo carioca Discobertas.

Nosso cantautor me foi descrito, tanto por Arnaldo Sisson quanto por Toneco da Costa, como um músico de aguçada sensibilidade e cuidadosa preocupação com a mensagem que seu trabalho – e sua voz – veiculava. Raros são os registros em vídeo de sua performance, mas se sabe que jamais subia aos palcos sem empunhar seu violão – via-se nu sem o instrumento; era seu porto seguro, era seu escudo no momento de encarar público e palco, enfim, era a ferramenta de criação que o auxiliava a trazer ao mundo suas composições. No dia 10 de agosto de 2006, Fernando Ribeiro, o “Poetinha do porto”, faleceu em São Paulo, aos 56 anos.

Resumindo, por fim, a viagem hipertextual apresentada neste capítulo – onde vimos hipotextos de bagagem cultural do criador/autor da obra, hipotextos de contextualização, e consideramos as possibilidades de leitura e interpretação por parte de cada leitor ou fruidor – diria que o fio, ou melhor, o “hipotexto-mor” que parece conduzir, costurar e unir as faixas do LP *Em mar aberto* está naquilo que representa o período de autoritarismo e ditadura militar. A escuridão e a negação do contexto histórico estão presentes não só em letra (o uso em excesso do “não”, a abordagem angustiante do ser, as metáforas obscuras), mas também em imagem (aspectos iconográficos da capa), e som (arranjos dos fonogramas e peculiaridades da voz); os dois últimos a serem explanados nas próximas páginas. O quadro abaixo reproduz as abordagens do hipotexto nomeado “repressão” e quais canções, e seus trechos, indicariam tais desdobramentos:

Quadro 3: O período de repressão como hipotexto-mor

Repressão > Angústia > Liberdade
<p>“Ultimamente eu tenho andado um pouco preocupado comigo, até parece que alguma coisa vai acontecer”, em <i>Ultimamente</i>, ou “Um dia ainda vou fazer uma canção à vida”, em <i>Hora imprópria</i>, ou “Jamais à calma do cais seguro, curvado com medo do tempo”, em <i>Em mar aberto</i>, ou “Se souber de alguém, cansado ou perseguido, que aceite ainda se abraçar num sonho”, em <i>Lucidez</i>, ou “Mas não desanima que a vida só rima pra quem sonha”, em <i>Aqui & ali</i>, ou “Que preso me mantenho teso aguardando a hora de arrebentar as portas”, em <i>Imagina</i>, ou “Ela só ama correndo perigo, ela diz, ela sabe, a vida é a arte de não se dar por vencido”, em <i>Olhos de freira</i>, ou ainda “Que seque teu pranto e aprende a cantar mesmo que seja uma canção desesperada”, em <i>Delírio</i>.</p>
Repressão > Negação > Impossibilidade > Ausência
<p>“Não demora rindo, não demora vindo, não demora amor”, em <i>Não demora</i>, ou “Já não quero a calma”, em <i>Em mar aberto</i>, ou “Eu não falo do tempo, sequer sei quem sou”, em <i>Ocidente</i>, ou ainda “Mas a verdade é que não há mais pedra sobre pedra em nossos sonhos”, em <i>Pedra sobre pedra</i>.</p>

CAPÍTULO 2

A canção popular como tradução

Metaforicamente, podemos descrever a canção popular como um tecido complexo onde as tramas poética e musical se envolvem e se entrelaçam. Dessa forma, por sua característica intermediária, a canção popular admite a multiplicidade de acessos no que se refere também ao entendimento das etapas de seu processo criativo. Ao acreditar na pertinência da investigação dos meios expressivos utilizados no campo da música para transmitir ou irradiar os significados do texto poético, Luiz Tatit produziu importantes trabalhos¹⁶ que tentavam observar as relações entre melodia e palavra valendo-se da semiótica discursiva greimasiana como ferramenta de análise. Um trabalho igualmente rico, e que trata também das relações texto-música, é o de José Luiz Martinez (1991) que, por sua vez, buscou na semiótica peirciana uma resposta para “a questão da representação na linguagem musical”.

E é devido à abrangência de interpretação da semiótica para um texto musical, à sua capacidade de atender a repertórios tão diversos, e pela proposta da canção popular como tradução que agora lanço mão da teoria da tradução intersemiótica (a partir daqui apenas TI) na análise da obra de Fernando Ribeiro. Dutra (2009) trilhou caminho semelhante ao explorar conexões entre a obra de Helza Camêu, em especial suas canções de câmara para canto e piano, e a poesia de Manuel Bandeira. Sua pesquisa foi meu “primeiro passo” no estudo do modelo tradutório, no qual pude observar o potencial de tal recurso analítico na acepção das escolhas criativas da compositora brasileira. No caso do disco *Em mar aberto*, a aplicação da TI pareceu-me ainda mais relevante quando, por e-mail, o letrista Arnaldo Sisson relatou que, salvo raros casos, o processo criativo de Ribeiro partia da existência da poesia. Nessa linha, e ao sugerir que o cantautor considerasse a colaboração entre linguagens – da verbal à musical – para dar vida às suas canções, a *tipologia das traduções* de Julio Plaza vem no sentido de iluminar essas trocas no percurso tradutor justamente por categorizar as operações intersemióticas.

Semiótica e tradução intersemiótica (entre linguagens): afinal, o que de fato querem dizer tais conceitos?

Os estudos do filósofo americano Charles Sanders Peirce, pai de uma escola semiótica “essencialmente filosófica, aparentada com a lógica e a fenomenologia (VOLLI, 2015, p.

¹⁶ Algumas de suas produções mais importantes são: *Semiótica da Canção: melodia e Letra* (1994) e *O Cancionista: composição de Canções no Brasil* (1996).

13)”, foram a fonte-base de Julio Plaza em seu livro *Tradução intersemiótica* ([1987] 2003). Uma definição da semiótica peirciana, ou *teoria dos signos*, nas palavras de Lucia Santaella, é:

ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (SANTAELLA, 1983, p. 19).

Ao se ocupar também da comunicação, a semiótica torna-se grande aliada na análise da canção popular (um instrumento, pode-se dizer, de identidade nacional que possui grande poder de transformação social capaz de informar e comover de forma singular e em um curto espaço de tempo). Para além das relações entre palavra e melodia, o que se pretende aqui é explorar o enlace desses dois microuniversos em consideração às atmosferas sonoras de um arranjo instrumental na transmissão de uma mesma mensagem. A TI, por esta razão, serve de apoio na compreensão de como essas linguagens convergem (ou não) em função de um propósito maior de expressão. Longe de estabelecer “uma grade de modos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível”, o modelo criado por Plaza (2003, p. 89) atua como “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores”.

Certo, e como seria tal modelo?

Para Julio Plaza (2003), existem três tipos de tradução intersemiótica: *tradução icônica* (quando as linguagens se relacionam pelo princípio de semelhança), *tradução indicial* (quando há uma relação de conexão física ou marca de uma linguagem na outra) e *tradução simbólica* (quando a relação se dá por convenção, motivação histórica ou cultural). Ao sugerir que Fernando Ribeiro foi também uma espécie de tradutor de linguagens na criação de sua obra e adotando a perspectiva de Diniz sobre cinema, é possível adaptar tal olhar à arte da música e afirmar que a tradução seria, parafraseando¹⁷ a autora, “um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, **a música**, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, **a poesia** (DINIZ, 2005, p. 19, grifo e adaptação meus)”.

Neste capítulo, as canções do LP *Em mar aberto* serão analisadas pela perspectiva da TI, na tentativa de ilustrar como e o que Fernando Ribeiro converteu em música – por meio

¹⁷ O original de Diniz (2005) aborda “um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura”.

da melodia, da harmonia e da formação instrumental – ao buscar o diálogo com a poesia. E mais: qual é a relação das canções que constituem o álbum fonográfico com os aspectos iconográficos escolhidos pelo cantautor para compor a capa de seu registro artístico. Ao lidar com a tipologia de Plaza, alinhada à semiótica interpretativa de Peirce, o leitor perceberá que muitos dos caminhos apontados nessas análises são um reflexo não apenas de convenções socioculturais, mas de influências individuais do próprio cantor/intérprete. Digo isto, pois, ao ressaltar equivalências entre as linguagens que constituem uma canção, estamos tratando também de aspectos relacionados à recepção de um indivíduo/ouvinte. Portanto, algum aspecto que, para mim, salta aos ouvidos como uma obviedade gritante, pode escapar aos ouvidos de outro justamente por nos diferenciarmos em termos de vivências e experiências pessoais. As ideias de Ugo Volli em relação à recepção corroboram o pensamento anterior:

[...] a recepção é certamente um *ato* do receptor e não só uma passiva condição dele, e sobretudo que não se trata de um ato simples e exato. Mas trata-se, em vez disto, de um processo complexo que envolve numerosas etapas e análises, realizado não na solidão de um sujeito abstrato, mas em **estreita e dialógica relação com o texto, com a sociedade na qual a recepção se desenvolve, com outros textos que o receptor conhece e pelos quais é influenciado** (VOLL, 2015, p. 24, grifo meu).

Alinhado à proposta de linguagens que trabalham em união no objetivo principal de comunicar, temos o elucidativo e funcional trabalho do professor e pesquisador David Machin (2010), intitulado *Analysing popular music - Image, sound, text*. Fazendo uso da multimodalidade de matriz semiótica – *multimodal semiotic*¹⁸ – o autor elabora e aplica um “kit de ferramentas” na investigação de alguns LPs e suas canções (no caso, voltadas ao cenário da música pop britânica) com o objetivo de estudar e encontrar as “potencialidades de significação” expressas tanto em imagem quanto em som e texto, acessando os possíveis discursos veiculados por essas linguagens. Ao oferecer uma ferramenta de análise descritiva de aspectos musicais com fundamentação teórica em Cooke (1959), Tagg (1982), Van Leeuwen (1999), entre outros, – fugindo assim de adjetivações vagas e “achismos” – utilizo tais recursos analíticos em complemento à TI, enriquecendo os detalhes de minhas análises e argumentação.

¹⁸ Não aprofundarei o conceito em minha pesquisa. M.A.K Halliday (1978) foi pioneiro neste estudo. Em meu trabalho, é suficiente indicar que “embora as abordagens semióticas tradicionais estudem a maneira como os signos conotam ou simbolizam algo [...], a abordagem multimodal [...] preocupa-se com **as escolhas** dos signos disponíveis aos comunicadores e **de que modo** o significado desses signos muda quando utilizado em combinação com outros (MACHIN, 2010, p. 7, grifo e tradução meus)”. Um exemplo disso é aplicado a minha pesquisa: a letra combinada à melodia, ao arranjo, à arte gráfica da capa.

Um parêntese: convém explicar brevemente o porquê da aproximação de tais teorias – intersemiótica e multimodalidade. Enquanto a primeira teoria estuda a relação entre linguagens, a segunda aborda os diferentes modos de comunicação usados em nosso dia a dia. Logo, embora usem conceitos/nomenclaturas diferentes – *linguagem* e *modo de comunicação* –, ambas pretendem com isso, essencialmente, tratar de texto, som e imagem e, por fim, como esses elementos funcionam/trabalham em conjunto na transmissão de ideias. Dito isto, acredito que as metáforas e as associações culturais trazidas por David Machin (2010) em seu estudo considerando linguagens/modos harmonizam com a *tipologia da tradução* de Plaza (2003), uma vez que ambas investigam as costuras e reforços de uma linguagem na outra/de um modo no outro.

No tocante às subseções do capítulo, a primeira está concentrada nas canções *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio*, nas quais, ao traduzir palavra em som, procuro mostrar as características mais sugestivas do intercâmbio entre os elementos constitutivos da canção, expressas pelo emprego de signos¹⁹ de comportamento icônico, indicial e simbólico. Finalmente, a segunda subseção traz uma série de comentários analíticos a respeito de cada fonograma restante, de modo a dividir com o leitor uma visão geral do álbum, além de revigorar a ideia de diálogo entre canções já levantada no Capítulo I, mas agora sob o ponto de vista da tradução.

2.1 Traduzindo palavra em som: *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio*

A palavra é matéria sônica: alicerce de uma construção que tudo aproveita: ritmo, imagem, significado, posição na frase, entoação, acentuação. É ao mesmo tempo peça de montagem, alicerce, ornamento, cobertura e acabamento. Existem palavras que não têm significado quando lidas num texto, e mesmo assim se revelam imprescindíveis para a realização de uma canção, assim como outros elementos sono-

¹⁹ A definição peirciana de signo é esclarecida por Lucia Santaella (1983) neste trecho de seu livro *O que é semiótica?*: “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a **palavra** casa, a **pintura** de uma casa, o **desenho** de uma casa, a **fotografia** de uma casa, o **esboço** de uma casa, um **filme** de uma casa, a **planta baixa** de uma casa, a **maquete** de uma casa, ou mesmo o seu **olhar** para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa (SANTAELLA, 1983, p. 90-91, grifo meu)”.

ros de ruído e silêncio. Todas as vocalizações, pausas, migalhas sonoras e restos nos interessam.

(Leandro Ernesto Maia)

Em entrevista a mim concedida, Arnaldo Sisson descreveu parte do processo de concepção das canções do LP *Em mar aberto*. A parte verbal – a letra, como se costuma denominar o texto poético no âmbito da música popular – era tarefa sua, um exercício solitário. Vindo ao mundo a letra, Sisson dirigia-se, poema transcrito em mãos, até a caixa de correios da casa de Ribeiro e lá deixava sua contribuição para que o cantautor fizesse dela o que bem entendesse. Pois bem: a partir daí, na tentativa de compreender o processo de composição e expressão de Fernando Ribeiro, busco na TI um suporte que me permita enxergar os significados intrínsecos da canção por ele criada. Como a música traduziria o verbo e vice-versa? E mais: o visual expresso em arte gráfica de capa, o que isso comunicaria ao ouvinte?

A faixa nº 2 *Não demora*, campeã do V MUSI-PUC de 1976, é um dos raros casos do disco em que texto e música nasceram em conjunto. Por se tratar de uma das canções que recebe uma releitura minha (vide Capítulo 3), tento agora analisá-la sob as perspectivas acima descritas. Muitas das pistas coletadas contribuíram para a concepção de meu arranjo. Sobre o nascimento dessa faixa, relembra seu letrista:

Quando fazíamos música e letra junto tudo era movido a muita emoção. *Não Demora*, se bem me lembro, é a única neste disco. Lembro-me da época, eu estava pessoalmente numa horrorosa. "Se o caso é atravessar um rio, você pode usar das pontes que existem ou até mesmo construir algumas, mas se o caso é enfrentar a correnteza você tem de entrar nela, preparado e disposto a tudo, menos a voltar". Desse estado de espírito, surgiu *Não Demora*: "de sonhar sou grande" [...]. Ele [Fernando] estava ao piano e a música foi composta com piano – ele repetindo a letra que eu dizia na hora, simultaneamente. Foi gravada como foi criada, sem alterações. No segundo disco [O coro dos perdidos, 1978], são mais casos e no final a parceria evoluía nesta direção. (SISSON, 2015).

Em seguida, Arnaldo Sisson recorda as primeiras impressões de Fernando Ribeiro quando desse momento criativo e colaborativo – e elas fazem valer a ideia de que a visão e a interpretação particular de mundo de um indivíduo exercem grande influência em suas ações e concepções (no caso, artísticas):

Tem um pedaço da letra que é "em alegria tanta sorrir não basta. E eu me quero quieto pra que a dor me alcance no momento exato em que a treva encerre". Aqui,

disse com a intenção de “que se torne mais cerrada, mais intensa” e ele entendeu “termine, acabe”. (SISSON, 2015).

Agora aprofundemos a análise: as cinco estrofes de *Não demora* (1-4; 5-8; 9-12; 13-17; e 18-24) são bastante semelhantes em se tratando de linha melódica. Quase idênticas, porque há em algumas estrofes variações que se adaptam à métrica do texto e, principalmente, ênfases melódicas em determinados trechos e significados que Fernando Ribeiro parecia querer sublinhar musicalmente. Num olhar global, percebe-se o predomínio de melodias descendentes. Acerca dessa característica melódica, David Machin (2010, p. 105, tradução minha) nos diz que “a música de cantautores, seguindo uma tradição em canções de protesto, muitas vezes pode fazer uso de uma combinação de melodias descendentes melodramáticas e melodias contidas”²⁰. *Não demora* se encaixa nessa definição, ao apresentar material melódico “contido”, ou seja, pouco movimentado no âmbito de 8ª, no qual circula sobre a tônica e a dominante (*finalis* e *confinalis*) em desenhos recorrentes e polarizações.

NÃO DEMORA

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (viola e guitarra), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Luiz Paulo Bello Simas (sintetizador), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. De sonhar sou grande
2. E se meu rosto é sério
3. Em alegria tanta
4. Sorrir não basta

5. E eu me quero quieto
6. Pra que a dor me alcance
7. No momento exato
8. Em que a treva encerre

9. Sucessivos reis
10. Me têm maldito
11. E outros tantos me têm sagrado
12. Mas eu não me rendo, eu não desisto

13. Das guerras que perdi
14. Dos muros que saltei
15. Das portas que arrombei
16. Pelos corredores todos
17. Desta casa escura, eu já vi de tudo

²⁰ No original em inglês: “singer-songwriter music, following a tradition in protest songs, can often use a mixture of melodramatic falling melodies and contained melodies”.

18. Só não vi ainda
19. Quem não me traísse
20. Não demora longe
21. Não demora ausente
22. Não demora rindo
23. Não demora vindo
24. Não demora, amor.

Figura 2: *Não demora*, Estrofe nº I – melodia e harmonia

CANTO À VONTADE

Em C

DE SO-NHAR SOU GRAN - DE É SE MEU ROS-TO É SÉ - RIO EM A-LE-GRI - A -

4 D Am G F

TAN - TA SOR-RIR NÃO BAS-TA SOR-RIR NÃO BAS - TA SOR-RIR NÃO BAS - TA.

Harmonicamente, todas as estrofes repetem a progressão da figura acima. Esses acordes sustentam tanto a tônica de Mi menor, polarizada na melodia, quanto a sua relativa Sol Maior (a exceção é o acorde de Fá Maior que, por sua vez, pontua o final de todas as estrofes). A ambiguidade manifestada pela indefinição tonal/modal se dá por duas vias: a primeira, diz respeito ao acorde de Fá Maior que pode ser considerado como o II grau abaixado de Mi menor; a segunda, seria a ausência da nota ré[#] na melodia vocal, o que tornaria Mi menor a tônica. Tal ambiguidade pode ser interpretada, enfim, como um reflexo das imagens nebulosas que a letra evoca, além de marcar a finalização de ideias poéticas. A sensação que temos é a de que não houve um fechamento; pairamos no ar, flutuantes, a cada estrofe. Nesse cenário, cabe apontar algumas características da extensão melódica que, por sua vez, se dá de forma quase linear, como já indicado, apresentando graus conjuntos e pontuais saltos de terças e quartas (salvo um único salto de 8^ª) como ilustrado acima), concentrando-se em região média-grave de voz. A fixação da melodia em região grave sugere, segundo nosso “toolkit”, desesperança, profundidade e tristeza: sensações que vão, mais uma vez, ao encontro da poesia. Em outras palavras, vemos aqui a utilização de um recurso retórico (*katabasis*), há séculos empregado na música ocidental com o mesmo sentido interpretativo.

E quanto à qualidade do som (timbre)? Quais foram as escolhas do cantautor no sentido de fidelizar a mensagem verbal? Bem, Fernando Ribeiro opta por um timbre de voz *sopra*, do inglês *breathy*, em quase todos os versos. É como se ele entendesse a canção como

um momento de confiança com o ouvinte, um momento íntimo e de autêntica conexão com a história. As frases melódicas de Ribeiro têm, geralmente, um ataque breve e uma longa queda de energia vocal, onde o “ar” ou “sopro” de voz mais aparece. Interpreto esse recurso como uma transmissão de sua intensidade emocional, onde o enunciador nos confia suas frustrações.

Acompanhemos, estrofe por estrofe, algumas considerações importantes quanto ao arranjo musical do fonograma original:

Quadro 4: Análise intersemiótica por estrofe de *Não demora* (faixa nº 2)

<p>ESTROFE nº 1 (versos 1-4)</p> <p>Não há introdução. A voz entra solitária e, ao chegar à palavra “grande” do verso 1, o piano estabelece, em bloco, a tonalidade de Mi menor. Essa ausência de introdução e a surpresa do ataque da voz colocam o ouvinte em alerta quanto ao texto. A guitarra, em leve distorção, embora apareça timidamente durante essa estrofe, explora a região média do instrumento. Esse timbre distorcido, leve e de longa duração (um ataque sustentado por verso) ajuda a criar uma atmosfera de suspense, jogando assim a expectativa ao desenvolvimento da letra. O piano também ataca uma vez por verso, sustentando um acorde em bloco por vez, e se concentra nos médios e graves – o segundo, principalmente quando o texto do verso 4, “sorrir não basta”, é repetido, acompanhado por um baixo descendente. A voz é responsável pelo estabelecimento do tempo, “arrastando” as durações, e, por assim dizer, tem maior liberdade; ela serve de norte aos instrumentos que lhe dão base e “climatizam” a poesia.</p>
<p>ESTROFE nº 2 (versos 5-8)</p> <p>Outros instrumentos, em especial a bateria e o baixo, entram em cena e agora assumem a condução do tempo em música. A voz não os desafia, embora abra a estrofe em <i>anacruse</i> e ataque geralmente em tempo fraco de compasso – o que, para Machin (2010), ajuda a transmitir instabilidade e, também, certa tensão.</p>
<p>ESTROFE nº 3 (versos 9-12)</p> <p>No verso 10, temos a primeira alteração na sequência melódica, onde a melodia usada é ascendente. De início, tem-se a repetição da nota si (5ª), seguida pela nota dó (6ªm). Ao analisar melodias de canções populares, Machin (2010) argumenta que melodias que não sobem nem descem significam a existência de algo muito contido na maneira como são cantadas. Aqui o texto nos ajuda a entender o porquê dessa escolha expressiva. Não ser bem quisto por “sucessivos reis” (metáfora usada provavelmente para designar o período de repressão militar) e ser considerado “maldito” por tais “reis” são pontos que parecem encher o enunciador de ressentimento. O aparecimento do sintetizador ainda no verso 10 ressalta o texto. No estudo ora utilizado em complemento, tem-se que o uso de sintetizadores se associa, entre outras coisas, ao que é desumano (no sentido de moderno, tecnicismo).</p>
<p>ESTROFE nº 4 (versos 13-17)</p> <p>Aqui predomina um timbre de guitarra bem mais “rasgado” e “sujo”, fazendo coro à agressividade, em concordância com Machin (2010), do texto poético.</p>
<p>ESTROFE nº 5 (versos 18-24)</p> <p>O uso de eco ou <i>reverb</i>, segundo o estudo de apoio, ajuda a sugerir vazio, solidão e isolamento. Fernando Ribeiro lança mão de tal recurso expressivo no intuito de traduzir simbolicamente versos muito pontuais, onde a solidão do enunciador torna-se explícita pelo uso de palavras como “longe” e “ausente”. Por fim, entendo a metáfora que carrega o verso final “Não demora, amor” como uma súplica pelo término da repressão vivida na época e início de um novo tempo; a voz cessa a emissão e é seguida por uma distorção agressiva de guitarra.</p>

“Pulando” duas faixas, quero tratar agora da canção *Em mar aberto*, faixa nº 5. A faixa-título recebe, no fonograma original, uma ambientação que flerta com rock progressivo. As metáforas textuais, como veremos em seguida, expõem a instabilidade emocional do enunciador, ao passo que as atmosferas sonoras do arranjo trazem informações que dialogam com tais intenções. Pensemos da seguinte forma: se fosse necessário reproduzir em som o uivo de um lobo²¹, por exemplo, e tivéssemos à disposição um contrabaixo acústico, uma possível solução seria sugerir ao contrabaixista a execução de um *glissando*, com auxílio do arco na mão direita, na região aguda do instrumento. Assim, teríamos a figura do lobo sugerida em som por relação de similaridade. Em se tratando do fonograma de *Em mar aberto*, Fernando Ribeiro e Toneco da Costa, seu principal arranjador e colaborador, buscaram, ao meu ver, traduzir em música as palavras de Arnaldo Sisson, ainda que por meio de processos diversos daqueles empregados por compositores na canção de câmara, ideia que fundamentou a concepção do *Lied* citado no início deste trabalho.

Perceba que, ao ler o título e ouvir a letra desta canção, o ouvinte é, imediatamente, transportado a um “universo marítimo”. Basta que se considere, por exemplo, o léxico explorado, ou seja, o uso de palavras que nos ambientam nesse contexto, como “calmaria”, “barco”, “vaga”, “porto”, “cais”, “escuna”, “mar”, “espuma”, “casco” e assim por adiante. A seguir, confira a letra:

EM MAR ABERTO

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (guitarra), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano e arp), Paulinho Braga (bateria), Ayres Potthoff (flauta), Luiz Paulo Bello Simas (sintetizador), Toneco da Costa (arranjo), Eduardo Souto Neto (orquestração).

1. Já não quero a calmaria
2. A revolta me queima
3. Antes ser como o barco que aderna
4. Lutando nas vagas às vésperas do porto

5. Jamais a calma do cais seguro
6. Curvado com medo do tempo
7. Meu lar é a escuna
8. Que em meio à noite em mar aberto
9. Despreza a espuma

²¹ Se houver curiosidade, o leitor poderá encontrar a aplicação desse recurso na composição *B. B. Wolf* (1982) para contrabaixo solo/narrador, do compositor e contrabaixista norte-americano Jon Deak. Esse efeito ornamental nada mais é que um “escorregão” da mão esquerda indo de uma nota mais grave [sem definição de ataque] a outra mais aguda, finalizando com um decrescendo e leve escorregão descendente.

10. Que acaricia os rombos no casco
11. Ferido de morte
12. Ainda assim me proclamo
13. Irmão das tempestades
14. Perdidas no mar
15. Desprezando harmonia
16. Ainda que a noite me tome nos braços
17. Partirei como o mastro que estala
18. Partido ante o peso das velas
19. Com um enorme sorriso no rosto
20. Voltado pra estrela do norte
21. Sozinho, como convém a um louco

Na introdução desta faixa, o piano, por relação de semelhança com as imagens verbais, executa a imagem sonora das “vagas” – um sinônimo para “ondas”. Explico melhor: ao empregar arpejos ascendentes e descendentes, valendo-se de notas da tonalidade de Ré menor, cria-se um movimento sonoro em “sobe-desce”. Tais arpejos continuam sendo executados durante toda a Estrofe nº 1, firmando a ambiência marítima. Destaco ainda, nessa seção, as intervenções de prato de condução da bateria (em fusas) pela conexão com os raios da capa do disco (linguagem visual) – temos aqui nosso trovão.

No tocante à harmonia, saliento a tensão trazida pela cadência de engano do acorde A/G em direção ao D/F# – o texto aqui transita entre os versos 3-4 (“Antes ser como o barco que aderna/Lutando...”). Adiante, a instabilidade resolvida apenas parcialmente pelo acorde de Bm, sobre a palavra “lutando” (ênfatisando aí a imagem de luta sobre o mar agitado), é prolongada pelo acorde posterior de A⁷ (dominante) e só cessa quando, enfim, encontra seu “porto” regressando à tônica em Dm.

Figura 6: Perfil melódico vocal de *Em mar aberto* e tensões harmônicas (versos 1-4)

The figure displays two staves of musical notation in 6/8 time, D minor. The first staff shows the vocal melody for the first line of lyrics: "JÁ NÃO QUE-RO A CAL MA - RI - A A RE-VOL-TA ME QUEI-EI-MA AN-TES SER CO MO O BAR-CO QUEA". Above the staff, the chords Dm, E/G#, and A/G are indicated. The second staff shows the vocal melody for the second line of lyrics: "DER NA LU-TAN - DO NAS VA - GAS ÀS VÉS-PE-RAS DO POR-TO.". Above this staff, the chords D/F#, Bm, A7, A7, and Dm are indicated.

No quadro seguinte, compartilho observações acerca de cada estrofe – nuances timbrísticas de voz e instrumentos, utilização de efeitos de estúdio e assim por diante – a fim de iluminar os enlaces de imagem em som no fonograma original, entre outros:

Quadro 5: Análise intersemiótica por estrofe de *Em mar aberto* (faixa nº 5)

ESTROFE nº 1 (versos 1-4)
<p>A voz entra e está deslocada do pulso dado pelo <i>chipô</i> da bateria. No blues, de acordo com Machin (2010), os cantores que deslocam o tempo usam essa técnica para comunicar algum problema ou inconformismo – o que está totalmente dentro da proposta dessa estrofe. O conteúdo melódico desse trecho merece atenção por ser o único diferente das demais estrofes: grande extensão; concentração na região média-aguda; muita movimentação; ritmo mais acelerado; tudo parece concordar com o sentimento de revolta que o enunciador evoca. O timbre de voz nessa estrofe oscila entre voz pura, soprosa e agressiva, de acordo com as palavras que carrega. Nota-se um timbre bastante rasgado no verso 4, no ataque à palavra “vésperas”, que é alcançada num salto de 6ªM, caracterizando agitação e excitação.</p>
ESTROFE nº 2 (versos 5-10)
<p>Essa estrofe será analisada em duas seções: de 5-8 e 9-10. Na primeira parte, o baixo agora assume os arpejos que iconizam as ondas. A flauta transversal aparece em motivos igualmente ascendentes e descendentes, em saltos de 5ª], até o verso 6 em reforço à temática; a partir do verso 7, executa movimentos descendentes e por vezes cromáticos. Movimentos descendentes estão associados tanto à reflexão quanto a emoções contidas; se situados em região grave, como é o caso da flauta, sugerem também obscuridade – o desenho da flauta acompanha a definição de “lar” do enunciador e o cenário de ação “em meio à noite”. Além disso, o timbre da flauta se revela airoso, não tão puro, endossando a intimidade do “lar”. Na segunda parte, a atmosfera sonora se amplia e ilumina com o surgimento do sintetizador num timbre que remete ao etéreo ou transcendental; Ribeiro canta palavras como “espuma” e “acarícia”, ambas associadas à leveza.</p>
ESTROFE nº 3 (versos 11-16)
<p>Muito semelhante à estrofe anterior. Se continuarmos pensando na música como extensão do texto, podemos perceber que o enunciador continua a narrar, no presente, o que acontece em meio à noite, seu pacto com as tempestades. A flauta executa exatamente os mesmos motivos melódicos da Estrofe nº 2, e o sintetizador só volta nos versos 15-16, onde Ribeiro canta, entre outras, palavras como “harmonia”, e ainda sugere um “abraço” entre ele e a noite.</p>
ESTROFE nº 4 (versos 17-21)
<p>No texto, tem-se uma mudança de abordagem temporal que agora, pela primeira vez, situa-se no tempo futuro: “partirei”. Esse movimento faz com que piano e bateria dobrem o ritmo (agora dois golpes por tempo) em consonância com as tensões que estão por vir. A flauta insiste nos motivos das estrofes anteriores, mas, ao executar a melodia descendente, como em “Meu lar é a escuna” (v. 7) e “Irmão das tempestades” (v. 13), o faz uma oitava acima. Esse movimento em direção ao agudo acompanha o gesto do enunciador: 19-20 “Com um enorme sorriso no rosto / Voltado pra Estrela do Norte”. <i>Em mar aberto</i> finaliza com três repetições do verso 21 numa mudança repentina de gênero musical, que agora firma o passo no blues. A guitarra ganha distorção suja, caracterizando agressividade também expressa na voz de Ribeiro, mais rasgada, que potencializa o ressentimento de sua solidão. Usa-se ainda um efeito <i>reverb</i> na voz que simboliza o isolamento expresso no texto: “Sozinho, como convém a um louco”. Na última repetição do verso, mais livre, a voz dita o tempo e os outros instrumentos ferem acordes de acordo com sua demanda. Ribeiro prolonga a palavra “louco” e se utiliza de <i>blue note</i> oscilando entre dó e si naturais.</p>

Concluída a análise da faixa-título – e para fechar as considerações quanto às três canções que reli musicalmente nesta pesquisa – avançarei, por ora, mais da metade das faixas

a fim de que o leitor acompanhe a análise da última canção do LP. Assim, a primeira estrofe de *Delírio* (v. 1-3), faixa nº 12, estrutura-se em região média-aguda, favorecendo as tensões do texto. Nos versos 1-2, os imperativos negativos carregam melodias descendentes; o verso 3, ao trazer uma afirmação, recebe melodia estática e recitativa. Relembremos a poesia:

DELÍRIO

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (viola e guitarra), Gilson Peranzetta (piano e arp), Paulinho Braga (bateria), Marjorie (flauta), Eduardo Souto Neto (efeitos piano), Luiz Paulo Bello Simas (sintetizador), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. Não tente ser nada mais do que és
2. Não tente fazer nada mais do que fazes
3. É inútil teu pranto e também teu espanto

4. Esquece a tortura que te torna inútil
5. Esconde a ternura que te torna frágil
6. Oculta este amor que te torna largo
7. Esquece esta dor que te torna amargo
8. Transforma a falta do sol numa luz
9. Que seque o teu pranto e aprende a cantar
10. Mesmo que seja uma canção desesperada

11. Empresta teus olhos ao meu delírio
12. E me verás sentado à esquerda de todo o universo
13. Cantando contigo tua canção
14. Saudando e bebendo a amargura da vida

Se atentarmos para o fraseado da voz de Fernando Ribeiro nesta interpretação, perceberemos ataques curtos em início de palavras e frases, seguidos por longos declínios de emissão vocal (o que sinaliza certo vagar e tristeza). A partir do verso 4, início da Estrofe nº 2, o uso do imperativo é acompanhado por uma melodia de certa forma estática, pouco movimentada. Tomando a pesquisa de Cooke (1959) como base ao investigar a ocorrência de melodias estáticas em canções populares britânicas, Machin (2010, p. 104, tradução minha) as associa à “pouquíssima demonstração de emoção ou energia positiva”²² e, por fim, pontua que “há algo de muito contido na maneira como se é cantada”²³. As afirmações de Machin apoiadas em Cooke são pertinentes ao trecho analisado. Ao expor pistas hipertextuais em *Delírio* entre outros pontos, eu havia apontado anteriormente para a interpretação da letra como um possível diálogo entre o enunciador e seu inconsciente. Os imperativos a partir do

²² No original em inglês: “very little outward giving of emotion or positive energy”.

²³ No original em inglês: “there is something very contained about the way it is sung”.

verso 4, entendidos como conselhos do inconsciente, embora pareçam tentar motivar a reação do enunciador perante a vida, não deixam de ser um reflexo de toda a energia negativa do próprio enunciador.

Dando seguimento à investigação, observo que o timbre de voz de Fernando Ribeiro torna-se mais incisivo em inícios de frase, com algumas intervenções mais “airosas” em determinadas palavras, como: “tortura”, “ternura”, “amor” e “dor”. No exemplo a seguir, temos a movimentação ascendente da melodia – incutindo tensão – atrelada às palavras anteriormente citadas e o emprego de movimentação descendente em consonância com o resultado negativo que elas provocam. Pode-se conferir abaixo como som e sentido textual andam na mesma direção:

Figura 7: Exemplo da movimentação melódica nos versos 4-5 de *Delírio*

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the lyrics "ES - QUE CE A TOR - TU - RA" and "QUE TE TOR - NA I NÚ - TIL". The second staff contains "ES - CON - DE A TER - NU - RA" and "QUE TE TOR - NA FRÁ - GIL". The notation includes chords (C7+/E, Em7, Db0/E, F7+/E, Em7), triplets, and a descending melodic line.

Machin (2010) nos explica que a intimidade e a confidencialidade são boas associações ao uso do *breathy* na voz. Sendo o diálogo exposto em canção uma conversa do enunciador com seu próprio eu, as associações do recurso de “voz airosa” me parecem ser válidas neste caso. Para melhor alcançar a ideia daquilo que é íntimo, podemos visualizar a seguinte situação: quando precisamos relatar algo e não podemos fazê-lo em voz plena – talvez pela presença próxima de outra pessoa a quem o assunto não diz respeito, ou que deva ser mantido em segredo – geralmente sussurramos as palavras ao ouvido de nosso confidente. Com isso em mente, podemos compreender o recurso de voz *soprosa*, utilizado por diversos artistas, ao pensarmos no som que fazemos ao sussurrar e a que isso remete.

Para encerrar, o arranjo instrumental de *Delírio* é bastante diversificado e traz novos elementos que despertam e conduzem o ouvinte a cenários sonoros que a letra evoca em consonância à melodia e às escolhas timbrísticas adotadas por Ribeiro em sua voz:

Quadro 6: Análise intersemiótica por estrofe de *Delírio* (faixa nº 12)

ESTROFE nº 1 (versos 1-3)
O piano abre o arranjo ditando o tempo quaternário, seguido por melodia descendente ao violoncelo em região média-grave, que ambienta e prepara a reflexão que a poesia traz. A linha desenvolvida pelo violoncelo será repetida pelo baixo do piano no decorrer dos versos 1-2, garantindo, pela sonoridade grave, profundidade e seriedade à narrativa do cantor. No verso 3, o violoncelo intervém em região aguda (tensão) e apresenta timbre nasal. Curiosamente, descobri que, para Machin (2010), a nasalidade no timbre está ligada a certos graus de repressão – dado que se assemelha aos conselhos ou, quem sabe, ordens do enunciador ao seu interlocutor. Tem-se, então, a repetição do verso 3 onde o violoncelo reitera o conteúdo melódico anterior uma oitava abaixo, tal como um eco, um afastamento do que foi executado anteriormente. Ritmicamente, a voz de Ribeiro segue obediente ao tempo marcado ao piano, como se fosse por ele controlada e contida (“não faça isso!”, “não faça aquilo!”, “de nada adianta!”).
ESTROFE nº 2 (versos 4-7)
O piano segue o mesmo padrão anterior, agora sem muita movimentação de baixos. Surgem nesse contexto: a bateria, que marca o tempo no <i>chipô</i> ; a guitarra, que fere acordes a cada compasso em distorção leve; e o baixo, que reforça as fundamentais desses mesmos acordes. Tal atmosfera sonora, pela instrumentação reduzida e de fraca dinâmica, assegura que o texto permaneça em evidência, principalmente pela relevância de seu conteúdo, embora o efeito distorcido da guitarra e as intervenções pontuais de pratos de condução (a partir da metade do verso 6) produzam suspense e instabilidade.
ESTROFE nº 3 (versos 8-10)
Neste trecho, bateria e guitarra tornam-se mais ritmadas, transmitindo a ideia de excitação e movimento condizente com a luminosidade expressa em texto: sol, luz, etc. Os imperativos, antes na forma negativa, dão lugar à afirmação em “transforma” e “seque” – ambos com maior potencial de ação e em consonância à atmosfera sonora que se desenvolveu até aqui.
ESTROFE nº 4 (versos 11-14)
O potencial sonoro do sintetizador e de efeitos ao piano não são utilizados ingenuamente nessa seção. O “delírio” sugerido no título da canção é preparado pela sustentação de acordes feita pelo sintetizador e potencializada por efeitos pianísticos em eco numa região aguda do instrumento: um som próximo do cristalino. Isto ajuda a transportar o ouvinte a uma viagem ilusória por outros “universos”, como diz o texto. É interessante notar que, ao finalizar o verso 12, “E me verás sentado à esquerda de todo o universo”, outro sintetizador, em linha melódica descendente, toma a ambiência sonora e seu timbre parece imitar algum tipo de ruído “espacial” ou, talvez, “alienígena”. Baixo e bateria dão movimento e sustentam o pulso.
PONTE PARA ESTROFE nº 3:
Temos uma intervenção instrumental dividida em dois momentos: um maior, onde a flauta transversal, em região aguda e em melodia ascendente, conduz o ouvinte ao alto, ao celeste; outro menor, como um desfecho, onde o violoncelo em região média-grave e movimentação descendente costura o retorno à Estrofe nº 3. A transição do celeste à escuridão pelo contraste timbrístico dos instrumentos, bem como pela direção de suas melodias, representam a retomada da melancolia numa queda de energia. <i>Delírio</i> chega ao fim e tem como motivo final as três repetições do verso 14: “Mesmo que seja uma canção desesperada”. A primeira vez conta com o uso de voz <i>soprosa</i> , íntima; nas duas últimas, o desespero evocado exige o uso de uma voz mais suja e rouca, o que imprime efeito agressivo ao trecho. A guitarra caminha na mesma direção e sua distorção, antes apenas leve, assume um timbre rasgado e faz coro ao grito desesperado da voz (de início em imitação melódica, depois livre).

O objetivo desta subseção, ao analisar as canções *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio*, foi o de evidenciar as conexões/costuras entre as linguagens/fios verbal e sonoro, presentes no complexo sistema de significados/tecido que configura um álbum fonográfico. No encerramento do capítulo, discutiremos o diálogo destas à linguagem visual da capa (aspectos

iconográficos). Acredito que uma análise com base na TI (e nos achados de trabalhos anteriores e semelhantes, como o de David Machin) tenha potencial, no que se refere às minúcias sugestivas da canção, uma vez que permite a identificação (e posterior reflexão) de determinadas escolhas interpretativas no que concerne a padrões melódicos, à altura, a timbres e a recursos sonoros (este último como vimos, por exemplo, na recorrência ao uso de eco ou *reverb* na voz para designar solidão). Dessa forma, ao direcionar os ouvidos (e olhos) do ouvinte à descoberta de significados de uma linguagem em outra, abrimos uma discussão quanto ao que pode ou não ter eficiência na transmissão de uma mensagem artística.

2.2 Navegar pelo repertório é preciso: as outras canções desse mar

O certo é que este passeio estaria incompleto se deixássemos de lado as outras nove composições do LP *Em mar aberto*, afinal, há mais um oceano de possibilidades textuais e sonoras ainda não explorado. Nesta subseção, faremos justiça a elas, muito embora os detalhes não sejam tão minuciosos como nos parágrafos anteriores – quem sabe assim o leitor seja fígado pela curiosidade e se aventure numa escuta *da capo al fine*? O disco vai do samba ao rock progressivo, passando por boleros e outras bossas, mas tudo é feito com muita sutileza. As faixas são organizadas de maneira coerente e, de certa forma, ao sabor da correnteza (ora tranquila, ora avassaladora). Então, para começar, um sambinha...

Em *Ultimamente*, compartilho alguns pontos que me chamaram a atenção. A primeira curiosidade a ser destacada é um indício do “desentendimento” de Ribeiro com seu violão no verso 3, onde o diálogo que o instrumento inicia na forma de melodia parece potencializar e concordar com essa incompatibilidade lançada pelo texto.

ULTIMAMENTE

(música: Fernando Ribeiro/texto: Fernando Ribeiro e Duda Ribeiro)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (guitarra), Geraldo Vespar (violão), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Ricardo Pontes (sax soprano), Geraldo Sabino, Armando, Elias e Fernando (percussão), Eva, Regina, Marisinha, Mário, Eduardo e Fernando (coro), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. Ultimamente eu tenho andado um pouco preocupado comigo
2. Até parece que alguma coisa vai acontecer
3. Meu violão decididamente está de mal comigo
4. E desafina bem na hora do samba-canção

5. E as mulheres que antigamente me pareciam tão belas
6. Hoje não passam de esquecidas e frias donzelas

7. É porque tá mais pra urubu do que pra colibri
8. E tá mais verde do que pra maduro
9. Um sol escuro, vou fugir daqui

10. Ultimamente eu tenho andado um pouco preocupado comigo
11. Até parece que alguma coisa vai acontecer
12. Mudei o penteado, comprei um carro novo, troquei de apartamento
13. Mas essa dor não parece que vai acabar
14. Comecei a sonhar alto, com muitos milhões, e vi o meu nome
15. Em letras garrafais em todas as colunas sociais
16. E os bons tempos me levaram a acreditar que na casa onde mora o bem
17. Provavelmente também pode morar o mal

Figura 8: Perfil melódico da voz e do violão nos versos 3-4 de *Ultimamente*

The musical score for 'Ultimamente' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (VOZ) and guitar line (VIOLÃO) for the first two lines of lyrics. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first line of music is marked with the chord A6, and the second line is marked with Dm. The lyrics are: 'MEU VI-O - LÃO DE-CI-DI-DA-MEN - TE ES-TÁ DE MAL CO-MI - GO'. The second system shows the vocal line and guitar line for the next two lines of lyrics. The first line of music is marked with the chord G7, and the second line is marked with Am. The lyrics are: 'E DE - SA - FI - NA BEM NA HO - RA DO SAM - BA CAN - ÇÃO'. The guitar part consists of a simple accompaniment pattern.

No trecho musical acima, o acorde de Ré menor (c. 4) pode ser entendido como um recurso de “surpresa” ou de “desacordo” em favor do texto, visto que Ré Maior é a tonalidade vizinha, a subdominante do tom (mais um elemento em favor da poesia e seus desencontros). Depois, a partir da segunda exposição do refrão (versos 7-9), a suavidade do timbre da flauta transversal acompanha o timbre de voz de Ribeiro no sentido de buscar proximidade com o ouvinte pela confissão de sua realidade retratada em letra (amigo, vou te dizer que a coisa aqui tá preta!). Do verso 10 em diante, é utilizado um timbre de guitarra levemente distorcido e bastante ritmado na condução da harmonia; na letra da canção, o enunciador lista algumas mudanças de origem estética e material em sua vida, bem como o fato de “sonhar alto” com dinheiro e reconhecimento social. Finalmente, no que se refere ao

timbre de voz de Ribeiro, destaco a presença da voz *soprosa* durante toda a canção, de maneira bastante despojada, tal como um “malandro” o faria. A extensão melódica da linha vocal não chega a uma oitava; dessa forma, o cantautor abusa da repetição de notas e movimentação por graus conjuntos, traços característicos de canções descritivas.

Adiante, o bolero *Hora imprópria*, faixa nº 3, soa-me como uma resposta aos sonhos, desejos e expectativas expressas no texto de *Não demora* (faixa nº 2) – outro diálogo intramar, como denominamos no Capítulo I. Cada estrofe é iniciada pelo verso “Um dia ainda vou fazer...”. Esse planejamento, marcado pelo uso do tempo futuro, parece trazer à tona a afirmação “De sonhar sou grande” presente na faixa precedente: o sujeito de *Hora imprópria* nos conta o que fará quando a liberdade chegar: “Dar meus passos livres sobre o manto de algum rei”. Esses “reis”, uma vez que a metáfora figura também em *Não demora*, podem ser entendidos como uma provável referência aos *Anos de Chumbo*.

HORA IMPRÓPRIA

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Toneco da Costa (violão e arranjo), Burnier (guitarra), Ayres Potthoff (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Eva, Marisinha, Regina, Mário, Ronaldo, Valdir e Roberto (coro), Marisinha (solo), Eduardo Souto Neto (orquestração).

1. Um dia ainda vou fazer uma canção de amor
2. Deliciosa, provocante e proibida
3. As mães vão gritar horrorizadas
4. E sempre vai aparecer algum profeta antevendo o fim do mundo
5. Na malícia de meus versos

6. Um dia ainda vou fazer uma canção à vida
7. Sincera, alucinada e tola
8. Um dia ainda vou virar isso tudo pelo avesso
9. Dar meus passos livres sobre o manto de algum rei

10. Um dia ainda vou fazer uma canção de amor
11. Livre, tola e debochada
12. Os perdidos vão me fazer coro
13. E na hora imprópria vou dizer teu nome
14. Junto a um palavrão

Este é o primeiro arranjo no álbum a contar com a presença de coro e de um solo vocal feminino. A *lalação* utilizada após os versos 13-14 é um recurso interpretativo que faz a ponte entre a palavra obscena por ser dita (“E na hora imprópria vou dizer teu nome junto a um palavrão”), e a possível censura a isto. Nesse momento, me vem a imagem de uma crian-

ça a cobrir os ouvidos ao mesmo tempo em que fala em tom mais elevado e debochado (lá, lá, lá...) que o adulto que a repreende, no intuito de ignorá-lo. Transcrevo algumas palavras do próprio letrista acerca dessa canção: “além de ser a música de escolha de, pelo menos, um casal que conheci depois, foi das mais tocadas no rádio e, embora singela, tem uma das mensagens existenciais mais fortes do disco inteiro” (SISSON, 2015). O recurso da *lalação* reaparece após a retomada do verso 10 até o 14 e segue até o final; ao mesmo tempo, o piano faz improvisações jazzísticas evocando um anseio de liberdade já expresso em texto, como vimos. A canção termina num *fade-out*, indicando algo sem desfecho ou “por fazer”, tais como as promessas do enunciador.

Tem início agora, com ares de blues e sem rodeios introdutórios, a faixa n° 4 *Estado de espírito*. Ela abre com o sinestésico verso “Vê, sente no rosto o gosto da chuva”. O arranjo é econômico quanto ao número de instrumentos na Estrofe n° 1, versos 1-5, onde consta apenas de violão e distorções de guitarra. A melodia contida aliada à voz sussurrada de Fernando Ribeiro, características recorrentes até aqui, direcionam a percepção do ouvinte às sensações sugeridas pela poesia.

ESTADO DE ESPÍRITO

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Toneco da Costa (violão), Burnier (viola e guitarra), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Eduardo Souto Neto (piano em 7^{1/2}), Paulinho Braga (bateria), Luiz Paulo Bello Simas (sintetizador), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. Vê, sente no rosto o gosto da chuva
2. Certo ou errado, este é o mundo em que vivo
3. Resisto e transformo a verdade em mentira
4. Mentira em verdade
5. Tudo depende do meu estado de espírito

6. Por aqui nada parece contigo
7. Mas mesmo assim eu encontro
8. Em cada passo um gesto teu
9. Em cada lua o teu olhar
10. Tudo depende do meu estado de espírito

11. Olha o sol, parece com a lua
12. Olhe pra mim, pareço contigo
13. Na verdade, parece que tudo depende
14. Um pouco de mim, também de você
15. Tudo depende do teu estado de espírito

Conta o letrista que seu processo criativo em *Estado de espírito* foi “bem intencional; a frase ‘tudo depende do meu estado de espírito’ veio na minha cabeça como um óbvio gritante e com uma métrica exata. Toda a letra foi construída para que as estrofes acabassem nesta frase”. (SISSON, 2015). Em relação à harmonia, destaco a utilização do acorde de Dó menor, por empréstimo, no verso 3 junto à palavra “transformo” (um recurso que parece enfatizar essa transformação). Nesse contexto, a nota mi^b do acorde Cm, por enarmonia, pode ser também o ré[#] do acorde seguinte (B¹³). Depois, a harmonia segue em uma sequência de dominantes secundárias conduzindo, preparando e colorindo a metamorfose de “verdade em mentira, mentira em verdade”, mais uma vez, em consonância com a letra. Confira:

Figura 9: Perfil melódico e harmonia nos versos 3-5 da faixa *Estado de espírito*

The musical score for 'Estado de espírito' (verses 3-5) is presented in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: 'RE - SIS - TO E TRANS - FOR - MO A VER - DA - DE EM MEN - TI - RA MEN - TI - RA EM VER - DA - DE TU - DO DE - PEN - DE DO MEU ES - TA - DO DE ES - PÍ - RI - TO'. The harmony is indicated by chords above the staff: C, Cm, B¹³, E7⁽⁹⁾, A¹³, D7⁽⁹⁾, and G. There are also triplet markings (3) and a sextuplet marking (6) over the melody.

Mais introspectiva, a sexta faixa, *Ocidente*, é uma balada-jazz lenta e fecha o Lado A do álbum. No texto, o enunciador trata de questões existenciais como o fato de não conhecer a si mesmo de maneira plena, não ter opinião ou “verdades” prontas, nem mesmo saber aonde vai.

OCIDENTE

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (guitarra), Ayres Potthoff (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. Eu não falo do tempo
2. Se quer sei quem sou
3. Eu não trago verdades
4. Nem tenho orientes
5. Se chove eu me molho
6. Mais cedo ou mais tarde

7. Vem o sol e me seca
8. Quando triste de pensar nessa vida
9. Me deito de bruços
10. Com os braços abertos na relva
11. Eu penso que todo esse mundo
12. Girando no espaço
13. É uma bola explosiva
14. Que cabe em meus braços

O verso 5, “se chove eu me molho”, é movido por uma linha melódica descendente e de final cromático. Depois, o piano, numa sucessão de acordes em blocos e movimentação ascendente, auxilia na formação da imagem do verso 7, “vem o sol e me seca”. Em outras palavras, melodia e arranjo concorrem com a poesia, potencializando as sugestões e sensações. A partir do verso 10, um recurso muito interessante do arranjo é o emprego de um tema melódico ao piano numa espécie de “vai e vem” que antecipa o texto com o qual dialoga, a saber: “girando no espaço” e “é uma bola explosiva”, pela ideia cíclica com a qual se assemelha.

Uma pausa para virar o disco e o Lado B abre com *Lucidez*, faixa nº 7. Essa canção quebra com a atmosfera monótona na qual mergulhou o ouvinte após a audição da faixa anterior.

LUCIDEZ

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (guitarra), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Ricardo Pontes (sax soprano), Maurício Einhorn (harmônica), Toneco da Costa (arranjo), Eduardo Souto Neto (orquestração).

1. Se houver um tolo sem lucidez ou senso
2. Que guarde ainda o coração aberto
3. Eu o quero aqui e desde já declaro
4. Minha guerra a esse nosso triste dia a dia

5. Se chegar um triste de ternura ou vício
6. Que suporte ainda um fracasso a mais
7. Que ele não se vá, é com gente assim
8. Que eu ponho à roda esse nosso triste dia a dia

9. Se souber de alguém, cansado ou perseguido
10. Que aceite ainda se abraçar num sonho
11. Manda me chamar, com esse a minha volta
12. Na certa eu venço esse nosso triste dia a dia

13. Mas se bastar um só, por acaso ou sina
14. E me valer o canto que ainda há em mim
15. Então, me espera na tarde que não tarda

16. Eu mando pelos ares esse nosso triste dia a dia

A poesia nos convida a uma postura mais ativa em face de um insistente e recorrente “triste dia a dia”. De maneira implícita, podemos entender como um convite ao combate (à opressão), um estímulo à luta por dias melhores, ao ato de “se abraçar num sonho”, como diz a canção, de liberdade de expressão. Estrófica e sem refrão, *Lucidez* recebe um final em *fade-out* sugerindo continuidade e sequência tanto do “triste dia a dia”, quanto da luta diária por melhores condições de vida. O piano, numa levada blues, e as intervenções da harmônica (ou gaita de boca) traduzem a ambiência melancólica e repressiva da linguagem verbal.

Em *Aqui & ali*, faixa nº 8, a introdução com um quê de marcial, marcada pela bateria, é conduzida por solo de flauta transversal.

AQUI & ALI

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Toneco da Costa (violão), Burnier (guitarra), Ayres Potthoff (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Marjorie (flauta), Eduardo Souto Neto (sintetizador e orquestração), Toneco da Costa (arranjo).

1. Nada eu percebo de tua dor
2. Nada eu concedo, exceto calor
3. De não ter proveito
4. Em andar satisfeito
5. Com versos perfeitos
6. E sonhos desfeitos

7. Aqui e ali a gente só sua
8. E a alegria só pesa
9. E ninguém mais presa uma noite de lua
10. Mas não desanima
11. Que a vida só rima
12. Pra quem sonha e sonhando
13. Só anda na banda do meio da rua

14. Na banda do meio da rua

15. Pois é, se o tempo é inverno
16. Eu não canto criando inúteis verões
17. E não tenho cara de andar lhe enganando
18. É por isso que embora penando
19. Não te retrata
20. Bem, a vida só trata
21. De quem na desgraça trapaça e faz graça

Na letra, temos um enunciador insatisfeito, um tanto pessimista, mas com alguma dose sutil de esperança ele afirma que “a vida só rima” para quem sonha e “anda na banda do meio da rua”. O refrão se concentra em um verso só (v. 14) e sua repetição – nele, a guitarra parece evocar o motivo melódico e sobretudo rítmico que podem se referir ao do *Hino Nacional Brasileiro*; o que, aliás, soa bastante atual, se lembrarmos das inúmeras manifestações²⁴ populares sobre temas como democracia e anticorrupção, além dos escândalos políticos dos últimos tempos. Eis a transcrição da referência que parece ter inspirado a criação de parte do acompanhamento em *Aqui & Ali*:

Figura 10: Trecho do perfil melódico vocal do *Hino Nacional Brasileiro*

OU - VI - RAM DO I - PI - RAN - GA ÀS MAR - GENS PLÁ - CI - DAS

E aqui a transcrição do trecho de sua transformação a serviço do arranjo de Ribeiro:

Figura 11: Acompanhamento de guitarra em evocação do *Hino Nacional Brasileiro* no refrão de *Aqui & Ali* (faixa nº 8, refrão, v. 14)

...U - A BAN - DA DO MEI - O DA RU - A BAN - DA DO MEI - O DA RU - A

²⁴ São exemplos recentes: *Manifestação dos 20 centavos* (2013) e os protestos entre os anos de 2015 e 2016 que pautaram temas como corrupção e oposição ao governo Dilma Rousseff.

Passado o bloco “Vem pra rua!” da canção anterior, surge mais um bolero: faixa nº 9, *Imagina*. O arranjo, contudo, tem um pé na bossa-nova, além de flertar com o jazz em alguns trechos improvisatórios.

IMAGINA

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Toneco da Costa (violão), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Ricardo Pontes (sax soprano), Ayres, Fernando e Dazinho (percussão), Eva, Marisinha, Regina, Mário, Ronaldo, Roberto e Valdir (coro), Marisinha (solo), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. O teu sono tarda
2. Imagina o meu
3. Que na cama me enrolo, me enrosco
4. Procurando um jeito

5. Tua mesa é farta
6. Imagina a minha
7. Que sou como o cão
8. Que traiçoa o dono

9. Teu sorriso é fácil
10. Imagina o meu
11. Tua mão é firme
12. Imagina a minha

13. O teu verso é livre
14. Imagina o meu
15. Tua tristeza é tanta
16. Imagina a minha

17. Que preso me mantenho teso
18. Aguardando a hora
19. De arrebentar as portas
20. De tua certeza

O texto é provocativo e, ao mesmo tempo, irônico: “Tua mesa é farta/imagina a minha/que sou como o cão/que traiçoa o dono”. A música potencializa o texto em momentos como o do solo de sax soprano em conexão ao “verso livre” (v. 13). Explico melhor: a palavra “livre” é a deixa para o conteúdo rítmico e melódico explorado no solo: uma improvisação jazzística. O final do arranjo traz também uma *lalação* em coro e um breve solo de voz feminina no arremate. A leveza textural do acompanhamento contrasta com a agressividade dos versos 17-20.

“A vida é a arte de não se dar por vencido” diz o último verso de *Olhos de freira*, décima faixa. É possível estabelecer um diálogo entre esta canção e *Aqui e ali*; na última, como vimos anteriormente, fala-se da vida que “só rima pra quem sonha” e da vida que só trata “de quem na desgraça trapaça e faz graça”. *Olhos de freira*, por outro viés, descreve uma força da qual não se sabe o nome, mas que a poesia trata em metáforas como “o sol das manhãs quando chove” ou ainda “a dor que esquecida se move”. Vejamos:

OLHOS DE FREIRA

(música: Fernando Ribeiro/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Geraldo Vespar (violão), Burnier (viola), Luizão (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Ricardo Pontes (sax soprano), Eduardo Souto Neto (arp, arranjo e orquestração), Toneco da Costa (arranjo).

1. Porte de estrela e olhos de freira
2. Sem eira nem beira
3. Ela tem, ela sabe
4. O jeito sereno de quem não tem dono

5. Você a conhece
6. Ela é o sol das manhãs quando chove
7. Ela é a dor que esquecida se move
8. E cresce temperando a alegria

9. Porte de freira e olhos de estrela
10. Ela só ama correndo perigo
11. Ela diz, ela sabe
12. A vida é a arte de não se dar por vencido

Pelo contexto da *Abertura Política*, como proposto no Capítulo I – e pela incidência de canções com o mote dos “ventos da mudança” – interpreto essa “força estranha” como a própria expectativa da mudança.

Figura 12: Última estrofe da faixa *Olhos de freira* (versos 9-12)

D7+ D#0 C#m7 F#7 3
 POR-TE DE FREI-RA E O-LHOS DE ES-TRE-LA E-LA SÓ A-MA COR-REN-DO PE

 Bm7 3 Dm7 3 E7 3 A7+(9)
 RI-GO E-LA DIZ, E-LA SA-BE A VI-DA É A AR-TE DE NÃO SE DAR POR VEN - CI - DO -

Nesta figura, a harmonia utilizada parece dar força a essa interpretação quando, como primeiro acorde da canção, tem-se a subdominante da tonalidade de Lá Maior, já sugerindo movimento. E isso não é tudo: o desfecho das duas primeiras estrofes é pontuado pelo acorde de dominante (E⁷), contudo, esse não tem sua resolução na tônica, pois é seguido (nas duas vezes) por um compasso inteiro de pausa para voltar à subdominante, garantindo essa sensação de espera pelo novo, pelo repouso. O acorde de tônica só é, enfim, colocado em contexto junto à palavra final “vencido” do verso 12.

A décima primeira faixa, *Pedra sobre pedra*, é nossa última na sequência de pinceladas analíticas. A voz sussurrada de Fernando Ribeiro nos confia “coisas interiores” (v. 8) e, pela intimidade associada ao *breathy* vocal, revela sua frustração em não conseguir mudar uma eventual realidade. Um destaque merece o, tantas vezes utilizado, recurso do *reverb* na repetição do verso 13: a voz ganha evidência, pela pausa dos outros instrumentos, e segue livre até seu desfecho, acompanhada por acordes pontuais de piano, guitarra e baixo, executados em simultâneo. Outra sugestão atrelada ao uso deste recurso sonoro, além da já discutida ideia de isolamento e solidão, é trazida por Machin (2010) com base em Tagg (1990): a sensação de vazio. Assim, a mensagem verbal de frustração que permeia a canção encontra-se refletida, em música, também pelo *reverb*.

PEDRA SOBRA PEDRA

(música: Fernando Ribeiro e Toneco da Costa/texto: Arnaldo Sisson)

Ficha técnica/Músicos participantes:

Fernando Ribeiro (voz), Burnier (guitarra), Ayres Potthoff (baixo), Gilson Peranzetta (piano), Paulinho Braga (bateria), Eduardo Souto Neto (arranjo e orquestração).

1. Eu posso me esconder
2. E em tudo lhe dizer
3. Que nós nunca pretendemos
4. Mudar o curso e o leito desse rio

5. Mas a verdade é que não há mais
6. Pedra sobre pedra
7. Em nossos sonhos
8. E coisas interiores

9. É, a vida nos venceu
10. E você não percebeu
11. Que a revolta, nossa cruz e nossa luz
12. Foi o jeito em nosso peito
12. De impedir que se partisse

13. Já faz tempo que é mentira
14. A nossa sede pelo novo

15. E nós nunca conseguimos
16. Trocar o verso e a rima desse drama

Os parágrafos anteriores mostram a frequência no uso de determinados efeitos e recursos de som no acompanhamento do texto. Percebi uma tendência técnica de Fernando Ribeiro, muito provavelmente pela característica natural de seu timbre vocal, no uso de uma voz mais próxima da fala, sussurrada e branda. Acredito que resida aí a eloquência de seu canto e a facilidade que o cantautor demonstrava ao comover o público com mensagens e verdades que, muitas vezes, necessitavam ser debatidas. A expressividade do canto de Fernando Ribeiro foi tema espontâneo durante as conversas com Arnaldo Sisson e Toneco da Costa em que falávamos sobre o artista, sua obra e, principalmente, sobre a vida naqueles anos da década de 1970.

Ainda no tocante ao papel da linha melódica nas canções, as observações das autoras Vanda Freire e Erika Augusto presentes no artigo *Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais* (2014) retomam e sintetizam algumas das principais características discutidas até aqui. Além de desempenharem “um papel importante na construção das cenas descritas pelos versos, em total interação com eles”, as linhas melódicas “descrevem traçados geralmente simples, predominantemente sem grandes saltos, mas apresentam certa sinuosidade, com inflexões ascendentes, que finalizam com movimentos por vezes descendentes [...]” (FREIRE; AUGUSTO, 2014, p. 227).

A investigação tradutória, tal como descrevi neste trabalho (numa busca por signos que reforçam, conectam, imitam ou simbolizam ideias), é um exercício que, para mim, segue em constante aprofundamento. Basta me aventurar noutra escuta de *Em mar aberto* e já descubro novas pistas, outros caminhos e novas costuras que antes não se revelavam com tanta clareza – afinal, o cantor como fruidor/tradutor também estará sempre em contínuo processo de transformação. A canção como tradução é um convite ao ouvinte, seja músico de formação ou não, à análise da música em todas as suas extensões e linguagens. Finalmente, o quadro abaixo registra as relações intersemióticas que mais apareceram nas análises e na forma de qual efeito sonoro se configuram:

Quadro 7: Padrões intersemióticos encontrados nos arranjos do LP

Tipo de recurso/efeito	Tipo de tradução e significado
Alta incidência de melodias descendentes	Tradução simbólica: emoção contida, queda de energia
Voz <i>soprosa/Breathy</i> (também para inst.)	Tradução indicial: confissão e intimidade

Timbres distorcidos de guitarra	Tradução icônica: quando excessivamente distorcido, ajuda a produzir agressividade
Deslocamento rítmico	Tradução indicial: denota instabilidade
Uso de <i>reverb</i> /Eco	Tradução icônica: denota vazio e solidão
Improvisações melódicas/Jazz	Tradução simbólica: liberdade
Ambiência no gênero Blues	Tradução simbólica: protesto e melancolia

* * *

E, finalmente, tratemos dos diálogos entre linguagens que vão além do texto e da música, estendendo-se, neste caso específico, à arte gráfica da capa do LP que ora representa a linguagem visual da obra.

Figura 13: Capa do LP *Em mar aberto* (1977)



Fonte: Ribeiro, 1976. Arte gráfica realizada por Gerson Scherer

Naqueles anos de 1970, pode-se dizer que o primeiro aspecto atrativo de um LP à venda nas grandes lojas de discos (hoje tão raras no país) era o iconográfico. Muitas vezes, ao escolher o título de um álbum fonográfico, o artista tem em mente o propósito da síntese. No caso de *Em mar aberto*, pelo menos onze das doze faixas (*Pedra sobre pedra* é a exce-

ção) me parecem refletir, cada qual à sua maneira, uma ideia central – a de lançar-se ao mar. O quadro que segue ilustra e nos ajuda a alcançar esta reflexão:

Quadro 8: Um LP, uma ideia central – a de lançar-se ao mar

Trechos que convidam o ouvinte à quebra da monotonia
<p>“E tá mais verde do que pra maduro, um sol escuro, vou fugir daqui”, em <i>Ultimamente</i>, ou “Mas eu não me rendo, eu não desisto das guerras que perdi”, em <i>Não demora</i>, ou “Um dia ainda vou virar isso tudo pelo avesso”, em <i>Hora imprópria</i>, ou “Resisto e transformo a verdade em mentira, mentira em verdade”, em <i>Estado de espírito</i>, ou “Já não quero a calma! A revolta me queima”, em <i>Em mar aberto</i>, ou “Eu penso que todo esse mundo [...] é uma bola explosiva que cabe em meus braços”, em <i>Ocidente</i>, ou “Então espera, na tarde que não tarda/Eu mando pelos ares esse nosso triste dia-a-dia”, em <i>Lucidez</i>, ou “Mas não desanima que a vida só rima pra quem sonha”, em <i>Aqui & ali</i>, ou “Que preso me mantenho teso aguardando a hora de arrebentar as portas”, em <i>Imagina</i>, ou “Ela só ama correndo perigo, ela diz, ela sabe, a vida é a arte de não se dar por vencido”, em <i>Olhos de freira</i>, ou ainda “Transforma a falta do sol numa luz/Que seque teu pranto e aprende a cantar/Mesmo que seja uma canção desesperada”, em <i>Delírio</i>.</p>

Então, o que o recurso visual da capa nos sugere e como se relaciona com as canções que representa? Começemos pela figura maior e de cores mais puras: o barco. Sem a presença de uma pessoa, a figura do barco e seus remos jogados sugerem abandono, solidão e introspecção. Ao ouvir o álbum, cada uma das faixas ressoa tais ideias. Agora observemos as nuvens negras (índice de tempestade). Perceba a inclinação do barco, à deriva, e como isso imprime à imagem certa instabilidade e desconforto. Meu envolvimento atual com os detalhes, bem como a análise do disco, me permite ligar essas pistas a faixas como: *Ultimamente*, *Não demora*, *Em mar aberto*, *Lucidez*, *Aqui & Ali*, *Imagina*, *Pedra sobre Pedra* e, claro, *Delírio*. Temos aí mais da metade do disco. Mas, e se julgarmos apenas a paleta de cores? Noto, por exemplo, as cores verde, vermelha e branca do barco, a cor amarela dos remos, e elas pintam em minha mente a ideia de bandeira.

Figura 14: Bandeira do estado do RS



Nada mais natural, afinal, Fernando Ribeiro era gaúcho e, além disso, fez questão de levar parte de sua trupe conterrânea quando da gravação de *Em mar aberto* em solo carioca. É claro que não podemos ignorar a paleta mais escura nas cores preta, roxa e azul escuro; ela nos diz muito. Já observava David Machin (2010, p. 46, tradução minha), analisando outras capas de discos, que “escuridão e névoa podem ser usadas metaforicamente através de suas associações com a incapacidade de se ver claramente e, dessa forma, representar mistério”²⁵. O mistério, tal como sugere essa predominância de cores escuras na arte superior da imagem, também está presente em música: *Estado de espírito*, *Ocidente* e *Olhos de freira*.

Considerando os pontos levantados, a investigação dos aspectos iconográficos da capa do LP *Em mar aberto* parece sugerir que essa linguagem visual encerra de forma icônica, indicial e simbólica a obra-prima de Fernando Ribeiro. Plaza (2003, p. 22) diz que para Peirce (via Jakobson) “ ‘os mais perfeitos signos’ são aqueles nos quais o icônico, o indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível”. É icônica, pois musicalmente (linguagem sonora) o conteúdo de todas as faixas mimetiza um ou outro fragmento da arte gráfica. Um dos casos é a faixa-título, que não apenas em música se assemelha ao objeto capa (ondas que são traduzidas em arpejos ascendentes e descendentes), como em letra (linguagem verbal) carrega toda sua atmosfera sombria, tempestuosa e instável. Indicial pois, e aí podemos reforçar a ideia de “lançar-se ao mar”, a linguagem visual marca a linguagem verbal e a ela se conecta pela figura da pequena embarcação em alto mar, pela representação da formação de uma tempestade que vai ao encontro da posição de revolta e dos ventos da mudança insinuados em poesia. A capa compreende ainda de forma simbólica o LP, pois junto às canções e suas mensagens, configuram-se como símbolos do, sempre atual, anseio humano: sua incessante busca por liberdade.

²⁵ No original em inglês: “darkness and mist can be used metaphorically through their associations of lack of being able to see clearly and therefore to represent mystery”.

CAPÍTULO 3

O cais da releitura musical

Neste capítulo, veremos que a releitura musical é, em sua essência, uma leitura hipertextual, ao se voltar à interpretação que motiva e permite a performance de uma determinada canção já existente. Em outras palavras, é a percepção por meio de minha leitura interpretativa dos hipotextos que compõe o hipertexto-canção e ao qual associarei novos textos que acredito dialogarem com os anteriores. Releitura é leitura hipertextual, que é também tradução, porque o cantor é responsável pela adaptação dos significados da canção que relê para a sua própria realidade, valendo-se de sua interpretação nas formas de gesto e voz. E vai além, pois, no caso desta pesquisa, tal adaptação de significados se manifesta também em minha posição como “diretora” de arranjos, na condução de meu parceiro instrumentista ao encontro da nova atmosfera sonora em criação. Em suma, a nova leitura musical embasa o processo criativo (a construção dos arranjos, o trabalho gestual e vocal do cantor) conjugado à sua performance como resultado de uma reflexão analítica hipertextual e tradutória.

Na busca por uma tradução de palavras em sons, sensações e emoções, o cantor se agarra às mais variadas fontes de inspiração e referência a fim de reunir materiais que o auxiliem na criação, e conseqüentemente na transmissão, de sua leitura para uma obra musical. O passo-a-passo até a releitura musical, de seu resultado em performance, seria também as percepções do hipertexto e da tradução de tudo o que foi discutido até o momento. É por isso que, ao defender ou “encarnar a personagem” de composições criadas por outrem, o intérprete 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, p. 12).

Por outro lado, em se tratando de canção popular, o que seria desta – e do próprio cantor, aliás – sem a base sólida de um arranjo instrumental capaz de potencializar as intenções narradas pela voz? A observação atenta a certas performances, bem como a revisão de

entrevistas de grandes cantores-intérpretes de MPB nos mostram o comprometimento, o cuidado e o interesse desses na participação ativa durante a etapa criativa de construção e direção das atmosferas promovidas pelo instrumental de uma composição. A defesa de uma postura do cantor como “diretor” de atmosferas sonoras estaria ancorada no fato de que seu estreito contato no que se refere às particularidades da letra de uma canção poderia trazer ao arranjo conceitos e concepções que fugissem ao alcance dos instrumentistas acompanhadores nos primeiros esboços do trabalho.

Os relatos de experiência profissional de algumas conhecidas e renomadas cantoras-intérpretes brasileiras²⁶ – todas elas acompanhadas por excelentes músicos- instrumentistas – revelam o envolvimento de cada uma em todos os pormenores da criação artística. A atitude dessas importantes figuras associa-se às motivações e aos anseios do cantor-intérprete atual, por participar efetivamente do processo criativo, em sua totalidade, das canções que deseja revisitar. Para auxiliar e atender às demandas do cantor (ora diretor), considerando seus conhecimentos e sua relação com a canção, os conceitos integrados ao campo da hipertextualidade em música e da tradução intersemiótica podem funcionar como mecanismos facilitadores no transporte de suas intenções interpretativas, permitindo diálogos ainda mais produtivos e enriquecedores junto aos músicos parceiros quando da elaboração da releitura musical.

3.1 A formação violoncelo & voz na construção dos arranjos

*The cello is the most human of instruments. Even physically, one's relationship to it is somehow similar to a singer's with his or her voice; the cello seems to become part of one's body, as one hugs it close and coaxes mellow sounds from it.*²⁷

(Steven Isserlis)

Se a formação violoncelo e voz²⁸ aponta inicialmente para o inusitado da reunião destes dois instrumentos melódicos – aparentemente tão distantes na bibliografia musical no

²⁶ Elis Regina, Zizi Possi e Mônica Salmaso, para citar alguns exemplos.

²⁷ “O violoncelo é o mais humano dos instrumentos. Mesmo fisicamente, a relação que se tem com este instrumento é de certa forma semelhante a de um cantor com sua própria voz; o violoncelo parece se tornar parte do corpo à medida que o abraçamos e tiramos sons suaves dele (tradução minha)”.

²⁸ As mesmas considerações e técnicas aqui discutidas se aplicam ao contrabaixo, conforme divulgado em Costa da Silva e Campos (2016).

que se refere ao nosso cancionário popular – por outro lado, pode levar à novidade de uma composição timbrística e textural peculiar, constituída a partir das possibilidades idiomáticas do violoncelo em contraposição ou combinação às também múltiplas possibilidades da voz e do corpo do cantor.

A imersão nas águas do hipertexto e da tradução, no decorrer de meu percurso de pesquisa, foi determinante no que diz respeito à constituição dos arranjos. O estudo desses conceitos me permitiu alcançar diferentes abordagens na transmissão de ideias como o abandono e a solidão, por exemplo – motes que parecem unir as três canções que escolhi para ilustrar as etapas de criação coletiva. A crueza de uma formação tão enxuta, como a que estou propondo, representa tanto a resposta ao isolamento em som que eu procurava, quanto um grande desafio. Para além da tarefa de criação coletiva, o desafio também se estenderia à performance, pois ao existir apenas duas pessoas no palco, potencializa-se a exposição e a responsabilidade perante o público. No entanto, a redução de elementos em cena também representa um ponto a favor, no sentido de facilitar, acredito, a assimilação das minúcias de nossos arranjos pela disposição de dois instrumentos.

3.1.1 O caminho até o arranjo

De início, é importante registrar que sempre trabalhamos uma canção por vez. Antes mesmo de me reunir com o instrumentista para o 1º ensaio – cujo enfoque estava na canção *Em mar aberto* – defini algumas etapas que julguei necessárias à construção do arranjo já influenciada pela racionalização vinda de uma leitura hipertextual e tradutória:

Quadro 9: Etapas do processo de construção dos arranjos

ETAPA 1: ANÁLISES	ETAPA 2: AMBIENTAÇÃO	ETAPA 3: POSSIBILIDADES	ETAPA 4: EXPERIMENTAÇÃO
- Hipertextualidade: primeiras ideias sonoras/contextuais em conexão - TI: de que maneira os efeitos sonoros do fonograma original são explorados?	- Declamação da letra da canção - Discussão de ideias centrais extraídas da etapa anterior - Demonstração <i>a cappella</i> de letra e melodia	- Técnicas voltadas ao instrumento que atendem à proposta de releitura - Discussão de recursos de voz e expressão corporal	- Prova de possibilidades sonoras levantadas na formação de duo - Fixação dos materiais escolhidos como pertencentes ao arranjo
Executada pela cantora	Executadas em situação de ensaio com parceiro/instrumentista		

Tendo em vista a proposta que venho descrevendo até aqui, onde a cantora encontra-se na posição de direção de arranjos, nada mais natural que a *Etapa 1: Análises* fosse realizada apenas por mim (como um exercício de estudo individual da obra escolhida para sua releitura) e fosse posteriormente trazida ao ambiente de ensaio. No 1º ensaio, a canção é apresentada ao instrumentista. Considerando que a obra de Fernando Ribeiro ainda era pouco conhecida e que o instrumentista com que trabalhei, portanto, não teria referência alguma dos fonogramas originais, entendi que seria interessante manter esse fator do “desconhecido para o outro” em minhas releituras para garantir um maior distanciamento da fonte e, assim, maior liberdade criativa por parte do instrumentista. Logo, as únicas referências do instrumentista em relação às canções relidas nesta pesquisa ocorreram durante a *Etapa 2: Ambientação*, onde o introduzi ao texto/à letra (valendo-me da declamação, já direcionando pela voz e pelos gestos a atmosfera pretendida à nova leitura) e, finalmente, à melodia numa demonstração *a cappella*.

A *Etapa 3: Possibilidades* corresponde à exposição, reconhecimento e reunião das possibilidades técnicas do instrumento acompanhador. Ainda durante o 1º ensaio da canção *Em mar aberto*, após mostrar ao instrumentista as reflexões às quais cheguei pelo processo de estudo individual, compartilhei alguns de meus conhecimentos prévios acerca de seu instrumento e de suas técnicas, principalmente quanto às técnicas estendidas que muito me interessavam inserir de alguma forma nos arranjos. Esse diálogo serviu de estímulo para que o instrumentista me mostrasse outras possibilidades técnicas diferenciadas, agora com base nas motivações textual e temática das canções por mim selecionadas.

Nos encontros que se seguiram, colocávamos em prática a *Etapa 4: Experimentação*, que diz respeito à aplicação e à experimentação das alternativas sonoras discutidas na fase anterior e fixação de parte deste material após definição dos recursos que melhor atendiam às demandas da cantora. As trocas de ideias que mantivemos nesta altura da parceria foi bastante rica porque, mesmo quando não estávamos reunidos em ensaio, compartilhávamos (via e-mail e mídias sociais) materiais de origens diversas que muito contribuíram para a construção de nossos arranjos. Tratava-se tanto de trocas de referências sonoras de outras composições e arranjos que poderiam ser adaptadas a nossa formação, quanto de composições de novos artistas com propostas parecidas com a deste trabalho. Estabelecia-se assim uma releitura. Por exemplo, ao longo da pesquisa, fui descobrindo e apresentando ao meu parceiro trabalhos envolvendo duos de contrabaixo acústico e voz, como é o caso dos artis-

tas: Musica Nuda (Itália), A corda em si (Florianópolis) e Vanessa Moreno e Filipe Maróstica (São Paulo).

Nas seções que seguem, descrevo o passo-a-passo dos processos de criação coletiva que culminaram nas releituras para as canções. Parto do primeiro fruto da pesquisa, a releitura da canção *Em mar aberto*, seguida das releituras de *Não demora* e *Delírio*.

3.2 Relendo: *Em mar aberto* (faixa nº 5)

Embora a formação final e definitiva das três releituras esteja ancorada no violoncelo e na voz, a releitura de *Em mar aberto* foi concebida inicialmente na formação contrabaixo e voz. Em meu 1º semestre no curso de mestrado, trabalhei com o contrabaixista, na época ainda aluno da graduação, João Paulo Campos. Assim como observei no Capítulo I as questões de bagagem cultural e de vivências pessoais de Fernando Ribeiro e seu letrista, entendo como relevante o registro, nesta subseção, do background de Campos, uma vez que sua experiência prévia trouxe nuances próprias ao arranjo que juntos criamos. Abaixo, algumas linhas acerca da formação artística e profissional do contrabaixista, natural de Três Corações, sul de Minas Gerais:

Comecei meus estudos musicais aos 16 anos, com o contrabaixo elétrico, e atuei profissionalmente na música popular por cerca de 6 anos antes de me envolver no estudo do contrabaixo acústico e da música clássica. Neste período inicial, tive a oportunidade de me relacionar intensamente com os mais diversos ritmos e estilos musicais populares, de modo que os trabalhos como músico das chamadas "bandas de baile" e os *freelances* variados me possibilitaram experimentar sempre de repertórios bem ecléticos. Em minha graduação em contrabaixo acústico na UFMG, tive liberdade para colocar em prática o instinto de criatividade dos tempos de "músico popular", já que as intervenções no repertório e os arranjos que apresentava eram, em geral, muito bem recebidos e incentivados. Isto, claro, sem deixar de lado o estudo rigoroso do repertório tradicional do contrabaixo e a atuação em orquestras e grupos de câmara que o percurso acadêmico e a vida profissional nos exigem. (CAMPOS, 2017).

A parceria com Campos configura-se como a primeira oportunidade prática daquele processo em etapas, "o caminho até o arranjo", que eu havia estruturado (descrito na subseção anterior). Portanto, após estudar minuciosamente a canção, meu objetivo nesta primeira releitura consistia, principalmente, em atender às ideias de abandono e solidão que povoavam o texto de Sisson e que inspiraram a melodia de Ribeiro. Nesse contexto, contrabaixo e voz pareciam atender a essa expectativa, considerando-se que esta formação pode propiciar uma abordagem de interpretação que induza ao "universo introspectivo" – tanto

pelo número de intérpretes no palco, como também pela crueza que a sonoridade do duo proporciona, na minha concepção. Além disso, o uso de registros mais graves, num efeito retórico, pode reforçar o imaginário dos diálogos do enunciador da canção consigo mesmo. Desse modo e no meu entendimento, o contrabaixo podia atuar como um desdobramento da voz do enunciador – voz que interpreta o “eu-lírico” do texto de *Em mar aberto*, numa conversação entre enunciador e seu próprio interior.

Ao adotar a hipertextualidade em música e, sobretudo, a tradução intersemiótica no contexto da canção popular como meios de iluminação criativa, o arranjo pôde partir de novas conexões icônicas, indiciais e simbólicas com a fonte original a ser rearranjada. Na Estrofe nº I, pela função de contextualização dramática e por sua característica singular em se tratando de material melódico (entendo como um “quase recitativo” em que há predominância de notas repetidas), Campos e eu trabalhamos na construção de uma narrativa sonora para o contrabaixo em consonância com as imagens textuais, especialmente a partir do uso da sonoridade estridente do *sul ponticello*²⁹. Propus a utilização desse recurso no intuito de iconizar algumas das tensões do texto e estabelecer uma ligação com a dinâmica em *fortíssimo* adotada para a voz. Eis a estrofe nº I (ou recitativo):

1. Já não quero a calma – 2. A revolta me queima – 3. Antes ser como o barco que aderna – 4. Lutando nas vagas às vésperas do porto.

A independência de nossas linhas melódicas, onde ambas as vozes tentavam, cada qual à sua maneira, expressar as imagens do texto e atmosferas que apenas eu conhecia do fonograma original, foi pensada no sentido simbólico de manifestar o “grito de liberdade” nas entrelinhas da canção. A técnica de *bariolage*³⁰ vinculada à primeira metade do verso 4, “lutando nas vagas”, é um dos primeiros exemplos de conexão icônica entre o original de Ribeiro e o nosso novo arranjo. Sugeri o emprego dessa técnica para estabelecer uma ligação com a temática marítima tão presente no texto (“barco”, “vagas”, “porto”, “cais”, “escuna”, “mar” etc.). O fonograma original apresenta uma introdução ao piano cujo uso de arpejos ascendentes e descendentes em sequência parece reproduzir o movimento de ondas do mar e preparar o ouvinte/receptor para o texto que vem logo a seguir.

²⁹ *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 friccionadas) 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.

³⁰ O termo francês *bariolage* nomeia o efeito sonoro que 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.

No desfecho de nosso recitativo, lançamos mão do peculiar efeito de *corda molhada de barco*³¹:

Figura 15: Sugestões textuais e movimentação melódica da linha da voz em conexão à técnica de *bariolage* e ao efeito *corda molhada de barco* (trecho de arranjo: *Em mar aberto*, por COSTA, CAMPOS & HUFF, 2017, c. 7-10)

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: "DER NA LU-TAN-DO NAS VA-GAS ÀS VÉS-PE-RAS DO". The bottom staff is the guitar accompaniment, featuring a bariolage pattern in the bass register. A box labeled "CORDA MOLHADA" is placed at the end of the guitar part, indicating the "wet string" effect.

Executado junto à segunda metade do verso 4 em “às vésperas do porto”, tomei conhecimento desse recurso em um dos encontros da disciplina de *Seminários em performance musical* do curso de mestrado da UFMG, ministrada na época pelos professores Fausto Borém (contrabaixo) e Luciana Monteiro de Castro (canto). Ao lembrar-me dessa técnica estendida, julguei interessante a inserção desse elemento sonoro ao trecho em questão, pela imagem que seria capaz de suscitar junto ao contexto da letra: a de uma embarcação que se aproxima do cais, traduzindo assim uma sensação de repouso, de chegada. Quanto à voz optei pelo recurso de *voz soprada* em dinâmica *piano*, direcionando o ouvinte à percepção do efeito, de projeção igualmente fraca, ao contrabaixo.

Resolvida a 1ª Estrofe, talvez a mais complexa em termos de execução de efeitos, o trabalho em relação às estrofes 2, 3 e 4 foi, em parte, facilitado pela decisão de situá-las em um gênero musical específico (revelado a seguir). Essa decisão se justifica uma vez que tais estrofes dividem melodias semelhantes – salvo alguns pequenos ajustes devido ao número irregular de sílabas tão característico do verso livre. Pela minha experiência de adolescência com a música regional do Rio Grande do Sul, eu trouxe a ideia de fixarmos ambiência no ritmo característico do chamamé³², como indício de uma vertente sulista, tanto pela ligação

³¹ 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 violoncelo, sem que se altere o ponto de contato entre eles. O efeito sonoro obtido é semelhante ao ranger de uma porta de madeira.

³² Gênero musical de origem argentina, o chamamé é caracterizado pelo jogo de três contra dois em compasso 6/8 e pelo acompanhamento na formação violão e acordeom. Quanto à etimologia, segundo o pesquisador e músico Jorge Cardoso (apud MARCON, 2011, p. 13), trata-se de uma palavra de origem na língua guarani e de significado semelhante a algo como “feito de improviso” ou “com descuido”.

com a terra natal do compositor (e minha), quanto pela oportunidade de apontar o que um dia essa canção foi. Explico: o violonista e arranjador Toneco da Costa relatou, numa conversa informal que tivemos em Porto Alegre, que algumas características originais dos arranjos acabaram, por várias razões, se perdendo ou se transformando durante as gravações no Rio de Janeiro pela EMI-Odeon. Segundo o músico, a canção *Em mar aberto* teria sido arranjada, lá na época dos MUSI-PUC ou mesmo antes, como um chamamé.

Influenciados pelo desenvolvimento da letra, e para movimentar o novo arranjo, procuramos explorar a ambiência rítmica de maneiras distintas tanto no contrabaixo quanto nos recursos interpretativos utilizados na voz. O quadro abaixo ilustra a “evolução do chamamé” durante este percurso narrativo-musical, bem como registra indicações do comportamento da voz e de alguns movimentos corporais. É interessante notar que, em se tratando do instrumento contrabaixo, a linha evolutiva do chamamé desenvolveu-se do melódico ao percussivo, ao passo que a voz desenhou um caminho que partiu da introspecção à total liberdade.

Quadro 10: As diferentes execuções por estrofe do ritmo chamamé no contrabaixo, suas conexões com a voz e indicações de possíveis movimentos e gestos corporais

<p>ESTROFE nº 2</p> <p>5. <i>Jamais a calma do cais seguro</i> – 6. <i>Curvado com medo do tempo</i> – 7. <i>Meu lar é a escuna</i> – 8. <i>Que em meio à noite em mar aberto</i> – 9. <i>Despreza a espuma</i> – 10. <i>Que acaricia os rombos no casco</i>.</p> <p>Quanto ao contrabaixo: o chamamé é feito em <i>pizzicato</i> junto a batidas no espelho, no tampo e nas faixas laterais.</p> <p>Quanto à voz e ao corpo: utilização de <i>voz soprosa</i> (v. 5-8) em consonância com a voz “quase sussurrada” do último verso da Estrofe nº 1 (v. 1-4, recitativo). Nos versos 9-10, opto pela firmeza do timbre na região média, sem sopro. Há movimentação de tronco (inclinação para frente) e membros superiores (contração para dentro, em direção ao peito) no intuito de ilustrar as afirmações do enunciador quanto ao “desprezo” em tom de atitude corajosa.</p>
<p>ESTROFE nº 3</p> <p>11. <i>Ferido de morte</i> – 12. <i>Ainda assim me proclamo</i> – 13. <i>Irmão das tempestades</i> – 14. <i>Perdidas no mar</i> – 15. <i>Desprezando harmonia</i> – 16. <i>Ainda que a noite me tome nos braços</i>.</p> <p>Quanto ao contrabaixo: o chamamé é executado em <i>ricochet</i> + <i>staccati</i> (com arco). Outras técnicas utilizadas são o <i>sul ponticello</i> + <i>Crescendo subito</i> (v. 11, palavra “morte”) e o <i>tremolo</i> de mão esquerda (v. 16).</p> <p>Quanto à voz e ao corpo: uso de <i>voz comprimida</i> e dinâmica <i>forte</i> na busca pela intensificação das tensões do enunciador (v. 11, “ferido”), tudo isso ao encontro do <i>Crescendo subito</i> no contrabaixo. Optei por recolher a voz (v. 16) em conexão à técnica utilizada no contrabaixo e com a imagem de um abraço sugerida pelo texto. As mãos vão em direção ao peito e aos ombros como se, de fato, o intérprete “abraçasse a noite”.</p>
<p>ESTROFE nº 4</p> <p>17. <i>Partirei como o mastro que estala</i> – 18. <i>Partido ante o peso das velas</i> – 19. <i>Com um enorme sorriso no rosto</i> – 20. <i>Voltado pra estrela do norte</i> – 21. <i>Sozinho, como convém a um louco</i>.</p> <p>Quanto ao contrabaixo: o chamamé é explorado aqui de maneira totalmente percussiva (faixas late-</p>

rais e tempo) até o verso 20.

Quanto à voz e ao corpo: optei por manter o *blue note*³³ de Ribeiro na palavra “louco” (v. 21) no intuito de intensificar a proposta de solidão e loucura do texto. Na 3ª repetição de v. 21, as mãos vão ao encontro à cabeça e cabelos (a cabeça segue em negação, no sentido de evidenciar a loucura).

Além da TI (aplicada ao contexto musical) a hipertextualidade na música me permitiu realizar a ligação da capa do LP, onde figuras de gaivotas compõem a arte gráfica, com o enredo da fábula *in novella* de Richard Bach: *A história de Fernão Capelo Gaivota* (1970). Em nossa releitura, o *efeito gaivota*³⁴ (do inglês *seagull effect*), realizado no contrabaixo, atua como símbolo de liberdade (convenção ligada à figura da gaivota) assumindo o papel de ponte entre o contexto histórico da ditadura militar e a temática da fábula de Bach que reflete a busca pela realização pessoal e o exercício da resiliência.

Figura 16: Exemplo da conexão simbólica: efeito gaivota e o conceito de liberdade (arranjo de *Em mar aberto*, por COSTA, CAMPOS & HUFF, 2017, c. 1-4)

Na última estrofe, optamos pela realização de uma técnica estendida 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. A partir do verso 17, “partirei como o mastro que estala partido ante o peso das velas”, como o leitor pode observar no quadro 9, o contrabaixista percute o corpo do instrumento, explorando essa faceta percussiva. 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

³³ O termo *blue note*, ou “nota fora” como é geralmente traduzido, é bastante explorado nos contextos do jazz e do blues. Trata-se de um conceito usado para designar uma nota que não pertence à escala diatônica.

³⁴ O contrabaixista Jean-Pierre Robert descreve o *efeito gaivota* como o deslizar de harmônicos executados pela 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, p. 47). O efeito é geralmente executado da região aguda para a grave.

abertura e indefinição de sentidos que são próprias da primeiridade³⁵ (SANTAELLA, 2001, p. 168)”. A “imediatricidade sensível” do chamamé percussivo, fazendo as vezes de *bombo legüero*³⁶, acompanha, assim entendo, a libertação alcançada pelo enunciador de *Em mar aberto* quando chegamos à última estrofe.

Para “fechar o baile”, numa espécie de ponte percussiva partindo do verso 20, “voltado pra estrela do norte”, o contrabaixista percute o espelho do instrumento em toda sua extensão num movimento de baixo para cima, alternando polegar e dedos 1, 2, 3 e 4 (simultâneos) na batida, marcando uma mudança de gênero/ritmo que abre o último verso, além de potencializar o movimento de rosto do enunciador na canção. Caímos, por fim, num blues ao alcançar o verso 21, “sozinho, como convém a um louco”, tentando traduzir uma libertação aliada à loucura expressa em texto (a ambiência no blues também é usada no fonograma original). Além disso, a preservação da *blue note* utilizada por Fernando Ribeiro no fonograma original sobre a palavra “louco” encerra a ideia de solidão e endossa o que minha leitura considerou como “descontrole emocional” do enunciador ao final da canção.

É possível que o leitor questione o porquê da alteração de formação para violoncelo e voz, afinal, aponte e justifiquei a opção por esta formação logo na primeira subseção deste capítulo. Explico: além do fato de já ter estudado violoncelo por um curto período de tempo, no segundo semestre de 2016 tive a oportunidade de trabalhar com o violoncelista Pedro Huff (aproveitando uma de suas estadas em Belo Horizonte) na elaboração de um recital de violoncelo, violão e voz. Essa parceria mostrou-se bastante frutífera, pois, para a ocasião, também precisávamos trabalhar com arranjos realizados coletivamente. Durante os ensaios para o recital, conversamos um pouco sobre a minha pesquisa e pude mostrar a ele o resultado da releitura de *Em mar aberto* para contrabaixo e voz. Descobri que Huff também iniciava uma pesquisa pessoal tendo violoncelo e voz como figuras centrais e foi, então, que decidimos, por curiosidade, “testar” o meu arranjo recém-nascido ao violoncelo. Funcionou tão bem que, movida em parte por minha paixão pelo instrumento, resolvi construir as outras duas releituras com base nesta nova formação: violoncelo + voz.

Acompanhemos, a seguir, como se deu o trabalho de violoncelo e voz na releitura de *Não demora*.

³⁵ 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, diga-se – tenhamos em mente apenas que “a primeiridade aparece em tudo o que estiver relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada” (SANTAELLA, 2005, p. 7).

³⁶ Instrumento de percussão de origem argentina, assemelha-se à alfaia.

3.3 Relendo: *Não demora* (faixa nº 2)

A nova configuração instrumental exigiu – como já era de se esperar – algumas adaptações técnicas em relação ao que foi feito de *Em mar aberto* para contrabaixo e voz (em momento oportuno transcreverei algumas linhas acerca disso). Na proposta desta pesquisa, minha primeira experiência de direção e criação – vide realização da releitura da canção *Em mar aberto* – foi uma grande facilitadora da concepção do segundo arranjo cujo processo ora descrevo. Contudo, ao trabalhar junto ao contrabaixista Campos, tínhamos a nosso favor o fato de morarmos na mesma cidade (o que tornava os ensaios presenciais possíveis). Abraçando a empreitada de produzir junto ao violoncelista Pedro Huff, a “coisa mudou um pouco de figura”, uma vez que Huff pertence atualmente ao corpo docente da Universidade Federal de Pernambuco. Também solicitei ao violoncelista, natural de Porto Alegre/RS, algumas linhas acerca de sua experiência artística e profissional:

Tenho uma formação muito forte na música de concerto. Já fui membro de orquestras sinfônicas e também de câmara, já toquei em diversos grupos de câmara, tenho bacharelado, mestrado e doutorado em violoncelo. Agora dou aula de violoncelo e música de câmara na Universidade Federal de Pernambuco. Em relação à música popular, sempre tive uma afinidade como ouvinte desde que nasci. Como músico, sempre gostava de improvisar, de brincadeira, com amigos e colegas, até que comecei a estudar jazz durante o meu doutorado, que foi na Louisiana (EUA). Quando fui morar em Recife, logo comecei a procurar parcerias para continuar aprendendo e tocando música popular com o violoncelo, e logo formei um trio instrumental chamado Freveribe que mistura a música do Nordeste com jazz e rock. (HUFF, 2017).

Dando continuidade à narrativa: estando eu em Minas Gerais, assim que decidimos dar início à parceria nesta parte de minha pesquisa, nossos primeiros encontros e discussões foram realizados exclusivamente via internet (e-mail, Facebook e WhatsApp). Esse cenário nos exigiu um pouco mais de objetividade e clareza quanto ao material a ser utilizado e quanto à maneira como poderíamos desenvolvê-los. Por essa razão, optei por analisar os fonogramas, redigir em texto alguns esboços e enviar ao violoncelista uma espécie de “mapa de arranjo” de acordo com a leitura que desejava alcançar. Eis um recorte do mapa:

Quadro 11: Recorte da configuração do "Mapa de arranjo"

<p>MAPA DE “NÃO DEMORA” INTRODUÇÃO</p>	<p>No fonograma original não existe introdução, mas acho que já podemos criar uma ambientação que antecipe o texto e que seja feita só pelo violoncelo.</p>
---	---

	<p>O texto começa falando de sonho e termina com o desejo de que o sonho se torne real, de que os tempos melhorem. Quando a letra diz “Não demora, amor”, no último verso, se pode relacionar tanto à pessoa amada, quanto ao período histórico conturbado de 1970 que o enunciador deseja que logo tenha um desfecho de paz (fico com a segunda opção).</p> <p>Queria, então, sugestões de efeitos que remetessem à noite, ao sonho. E esse sonho é um daqueles meio cambaleantes, confusos.</p> <p>Lembrei-me do <i>pizzicato</i> que tu usaste na “intro” de <i>Alta noite</i> e de um efeito que tu me mostraste num ensaio em que tu esfregavas qualquer corda do cello com a mão esquerda, sem muita pressão, e tirava um som disso com o arco na direita. Não sei o nome desse efeito! Tu sabes?</p>
<p style="text-align: center;">ESTROFE #1</p> <p><i>1. De sonhar sou grande – 2. E se meu rosto é sério – 3. Em alegria tanta – 4. Sorrir não basta</i></p>	<p>Essa estrofe pode ser bem independente entre voz e cello, pretendo prolongar bastante as notas, as respirações, principalmente nas repetições do verso 4. Dentro da ideia de sonho, podemos pensar agora num efeito que dê a ideia de desmoronamento, fragmentação.</p> <p>Depois...</p> <p>Na primeira vez em que canto “Sorrir não basta”, faço uma melodia ascendente, tu poderias fazer uma que desce. As outras duas repetições são o contrário, eu desço e tu sobes (vejamos se funciona!). Pensei nesses opostos porque interpreto a repetição desse verso como a de alguém que parece não ter convicção do que diz. Sorrir não basta? Ou ainda, que o cara está entrando em conformismo. O cello atuaria como um desdobramento do enunciador e esse outro “eu” não quer desistir.</p>

Como o leitor pode observar acima, a coluna nº 1 carregava a letra da canção e estava subdividida em caixas, cada caixa trazia em si o texto de uma estrofe. Por sua vez, a coluna nº 2 informava ao instrumentista as possibilidades de intenções sonoras e efeitos/técnicas estendidas pensadas por mim, relativas a cada estrofe. Para este arranjo, optei por pensar

em um mote, em uma palavra que sintetizasse a estrofe por inteiro, partindo dessa ideia-chave para justificar a escolha por determinada técnica desempenhada ao violoncelo.

Para a Estrofe nº I o mote era “sonho”. Propus, então, que pensássemos em sonoridades que pudessem se aproximar de uma atmosfera onírica. Visto que já havia trabalhado com Pedro Huff na elaboração de um recital onde também criávamos arranjos, dessa experiência lembrei-me de um efeito sonoro trazido por ele e cuja técnica leva o nome de *pizzicato mudo* (no inglês: *muted pizz*³⁷). No mapa, cuja ilustração está no quadro anterior, descrevi o recurso como “*pizzicato* na introdução de *Alta noite*”. Tal efeito pode ser dito como: leve pressão da mão esquerda sobre as quatro cordas do violoncelo na região aguda do espelho, enquanto a mão direita fere *pizzicati* realizados livremente pelo instrumentista.

Basicamente, a ideia de sonho do verso inicial (“De sonhar sou grande...”) pareceu-me estar em consonância com o *pizzicato mudo* por sua característica efêmera, uma vez que a projeção do *pizzicato* nessa circunstância – baixa pressão dos dedos da mão esquerda ao abafarem as cordas – é bastante reduzida. Considerei ainda que a região aguda sobre a qual o efeito é trabalhado reforçaria a urgência do sonho por destacar uma tensão, além, por fim, da semelhança que o *pizzicato mudo* traz consigo em relação à chuva (uma consequência da necessidade de vários *pizzicati* em função da curta projeção sonora do efeito). Como o fonograma original não apresentava introdução, optamos pela novidade de iniciar o arranjo com este recurso peculiar, seguido, dois compassos depois, pela voz em dinâmica *piano* e levemente soprosa, propondo confissão e intimidade.

Encerrando as considerações acerca da Estrofe nº I e chegando ao verso “Em alegria tanta”, que entendo como uma ironia do enunciador, solicitei a Huff algum possível efeito em distorção e movimento descendente. Logo, estaríamos criando uma conexão com o sentido irônico do texto e com a melodia final também descendente da voz – ambas reproduzindo, assim, uma queda de energia em favor do desenvolvimento da mensagem. A seguir, precisávamos trabalhar na repetição, em três vezes, do verso “Sorrir não basta”. No mapa que elaborei, propus que meu parceiro realizasse melodias em resposta ao movimento melódico da voz e optamos, então, por uma sequência de melodias descendentes para pontuar a negação três vezes enfatizada pelo enunciador. O movimento descendente do violoncelo, contrário à linha ascendente da voz na primeira execução do verso, endossava o tom irônico e, ao mesmo tempo, desolador da poesia.

³⁷ *Muted pizz* é uma técnica estendida que consiste em, com a mão esquerda, abafar levemente as 4 cordas do violoncelo na região aguda do espelho, sem pressioná-las, e sem fazer com que encostem no espelho. A mão direita fere os *pizzicati* livre e normalmente. O som produzido é semelhante ao ruído de gotas de chuva.

Quanto à Estrofe nº 2, senti a necessidade de fixar um padrão rítmico ao violoncelo, de modo a tornar as estrofes seguintes mais coesas quanto ao material de nossos instrumentos. Motivado pela ambiência do modo menor e pela declamação da letra da canção que encaminhei a Huff em formato MP3 via e-mail, meu parceiro propôs uma linha de baixo calcada no ritmo característico da milonga³⁸. Prontamente apoiei a ideia pois, além de trazer em si uma ligação com o Rio Grande do Sul, a milonga também me dizia muito, tendo em vista ter crescido e me desenvolvido como intérprete inicialmente em ambientes de festivais de música regional. Para a milonga, o violoncelo executaria uma marcação em *pizzicato* de dinâmica forte e sonoridade bastante presente e definida. No que diz respeito à voz, além de valer-me de igual dinâmica, busquei carregar a ênfase da pronúncia das consoantes *q*, *c*, *t* e *r* (como em “E eu me **quero** **quieto** pra **que** a dor me **alcance**” e “em **que** a **treva** **encerre**”). Tais consoantes, quando propositalmente destacadas, me possibilitam carregar em densidade essa atmosfera “dolorida” pela produção de ruídos secos e cortantes.

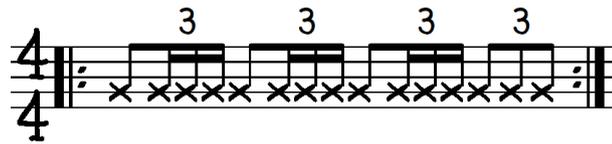
Ora descrevo o trabalho desenvolvido para a Estrofe nº 3, em que deixamos de lado, temporariamente, as raízes sulistas da milonga e mergulhamos em uma sequência rítmica que, ao voltar à ideia de um mote por estrofe, pudesse fazer referência à “realiza”. Aqui, a metáfora do verso “Sucessivos reis me têm maldito” serviu-me de inspiração quando da edição do “mapa” justamente por essa referência implícita de censura e militarismo. A fim de trazer tal intenção ao universo de nossa releitura, elegi a marcha como possibilidade de acompanhamento desta estrofe. Para facilitar minha comunicação com Huff quanto a ritmos e levadas específicas, compartilhei um link do site YouTube onde ele teria acesso ao motivo rítmico que atendia à minha demanda. Tratava-se de um motivo realizado por bateria e baixo elétrico nos primeiros compassos da canção *Cry for the moon*³⁹, composição da banda holandesa de metal sinfônico chamada Epica. A referência que aqui “costurei” resume em parte o que eu costumava ouvir em minha adolescência. A conexão se deu também porque, além da característica marcial que a introdução de *Cry for the moon* imprime, a letra da canção ressoa mensagens semelhantes de resistência e luta: “Follow your common sense, you cannot hide

³⁸ Transcrevo um trecho do livro *A estética do frio* (2004), do músico e compositor gaúcho Vitor Ramil, onde o autor esboça uma definição do gênero, além de apontar sua preferência pela variante chamada “milonga pampeana”, justamente a que utilizamos em nosso arranjo: “[...] o vocábulo milonga é de origem africana, plural de *mulonga*, que significa “palavra”. Existe a milonga para dançar, alegre, em tom maior, apropriada ao som forte do acordeom. Mas eu estava pensando na milonga pampeana ou campeira, ou ainda milonga-canção, como for, quase sempre em tom menor; simples e monótona, segundo a definição de um dicionário; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos vãos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e a voz”. (RAMIL, 2004, p. 22).

³⁹ Faixa nº 3 do disco *The phantom agony* (2003).

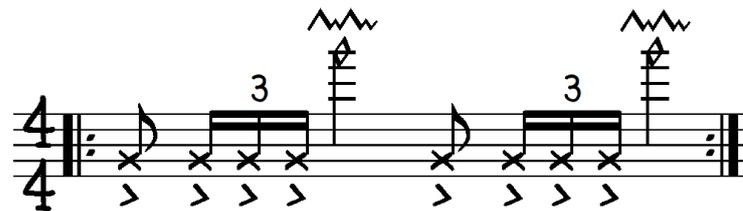
yourself behind a fairytale forever and ever / Only by revealing the truth can we disclose the soul of this sick bulwark”⁴⁰.

Figura 17: Referência de ritmo para acompanhamento em *Não demora*



Na Estrofe nº 4 – ao trazer agora palavras-chave como “guerra”, “muros”, “corredores” – decidimos permanecer no motivo rítmico anterior. Contudo, pela aproximação do clímax da canção, solicitei ao violoncelista a utilização de distorções que garantissem maior agressividade e “sujeira” ao som do instrumento, em diálogo com a mensagem que eu cantava. Então, chegamos à seguinte variação do motivo:

Figura 18: Variação do motivo rítmico de referência com adição de distorções



Enfim, alcançamos a última estrofe: “Só não vi ainda quem não me traísse...”. Dessa vez, optamos pela novidade em relação às seções anteriores: agora o violoncelo “canta” a melodia principal e a voz declama o texto poético. Nesse momento, além de carregar a melodia que antes era da voz, o violoncelo resgata fragmentos do baixo utilizado no contexto da milonga, mas agora executados com arco. Ao retomar esse ritmo que vem se tornando um elemento integrador da cultura musical entre Argentina, sul do Brasil e Uruguai, a proposta de declamação da poesia me fez buscar informação e inspiração na forma como declamam os *pajadores* (repentista que canta seus versos de maneira improvisada, tendo por instrumento acompanhador o violão, executando acordes dedilhados de milonga).

⁴⁰ Tradução para o português: “Siga seu bom senso, você não pode se esconder atrás de contos de fadas para sempre e sempre / Apenas revelando toda a verdade poderemos desvendar a alma desta fortaleza doentia”, Epica, 2003.

Figura 3: Ilustração da configuração de violoncelo e voz na estrofe final de *Não demora* (arranjo por, COSTA & HUFF, 2017, c. 28-30)

O verso final “Não demora, amor” volta a ser cantado pela voz, ao passo que o violoncelo silencia brevemente para, em seguida, reproduzir o primeiro efeito sonoro utilizado na abertura do arranjo, o *pizzicato mudo*. Na voz, decidi prolongar as notas de cada sílaba da palavra “demora” no intuito de expressar o vagar dos “ventos da mudança”, da transformação que parece se arrastar no tempo causando angústia. Além disso, o retorno do *pizzicato mudo*, no violoncelo, partiu de uma necessidade de circularidade do arranjo, mas também mostrou-se pertinente pela possibilidade de endossar a ideia de sonho da introdução e que me pareceu traduzir a mensagem principal de *Não demora* – o sonho, a esperança de que a treva, a ditadura, enfim, se encerrasse.

O arranjo de *Não demora* foi o único construído à distância, com auxílio de ferramentas de comunicação virtual para compartilhar “mapas” escritos, trechos de ideias em áudio e outros facilitadores do processo criativo. A seguinte – e última – releitura a ser descrita foi realizada durante o mês de janeiro de 2017, período em que tanto Pedro Huff quanto eu estávamos de férias em Porto Alegre com nossas respectivas famílias, o que proporcionou ensaios presenciais.

3.4 Relendo: *Delírio* (faixa nº 12)

A criação desta releitura foi um tanto curiosa. Ao mesmo tempo em que foi, para mim, bastante simples de conceber, foi também a mais difícil de se fazer “funcionar” em ambiente de ensaio por motivos que serão mais bem explanados com o desenrolar desta subseção. Assim como no caso de *Não demora*, eu também havia elaborado e enviado a Huff, no

mesmo e-mail, um “mapa de arranjo” de *Delírio*. Não encontramos tempo para discuti-lo, pois estávamos totalmente focados em resolver as demandas de *Não demora*.

Como já demonstrado em análise no que se refere ao texto dessa canção (vide Capítulo 2), pude observar nela evocações de hipotextos de mídias diversas. Minha premissa nesse arranjo estava, especificamente, ancorada no diálogo entre “textos” (lembremo-nos de Barthes!), no qual optei por ampliar a rede de associações ao propor ecos da canção *Delírio* (1974) interpretada pelo grupo musical Secos & Molhados, na voz de Ney Matogrosso, na canção homônima de Fernando Ribeiro. “Hipertextualmente” falando, poderia dizer que minha leitura de Ribeiro encontrou e fixou seu hipotexto de partida na obra de Secos & Molhados. Afora o coincidente detalhe de ambos os fonogramas ocuparem a faixa nº 12 de seus respectivos álbuns, as letras de suas canções compartilham mensagens de transformação, de negação do passado e de atitude firme perante as circunstâncias da vida.

Estes são os versos iniciais cantados por Matogrosso em seu *Delírio*: “Não vou buscar a esperança na linha do horizonte, nem saciar a sede do futuro. Da fonte do passado, nada espero e tudo quero. Sou quem toca, sou quem dança, quem na orquestra desafina”. Então, para dar forma ao meu arranjo, no que compete ao violoncelo, tive a ideia utilizar dois temas melódicos específicos de *Delírio*, da banda Secos & Molhados.

Figura 20: TEMA Nº 1 - Trecho da linha de piano do fonograma original de *Delírio* (Secos & Molhados, c. 1-3)

INTRODUÇÃO

PIANO (MÃO DIREITA)

Figura 21: TEMA Nº 2 - Trecho da linha de voz do fonograma original de *Delírio* (Secos & Molhados, c. 9-16)

NÃO VOU BUS-CAR A ES - PE - RAN - ÇA NA LI - NHA DO HO - RI - ZON - TE

NEM SA - CI - AR A SE - DE DO FU - TU - RO.

É possível que, além da coincidência do título de ambas, o fator tonalidade tenha sido um dos elos que estabeleci ao unir as duas canções: ambos os fonogramas originais foram registrados em Mi menor. Meu passo seguinte foi, após selecionar os temas que costurariam este “duplo delírio”, elaborar a seguinte proposta de “mapa de arranjo” que mais tarde enviaria ao violoncelista.

Quadro 12: "Mapa de arranjo" para *Delírio* enviado ao instrumentista

<p style="text-align: center;">MAPA DE “DELÍRIO” INTRODUÇÃO</p>	<p>O fonograma original apresenta uma pequena “introdução” – é que, na verdade, trata-se apenas da repetição do acorde de Mi menor em blocos. Em 1974, a banda Secos & Molhados lançava seu segundo álbum cuja faixa nº 12 também levava o nome de <i>Delírio</i> (!). Pensei em usar o motivo da introdução dessa faixa como baixo de entrada para o “nosso Delírio”.</p> <p>Já na minha tonalidade, as notas da “intro” seriam:</p> <p>Ré – mi – ré – lá Ré – mi – ré – lá Ré – mi – ré – sol – sol</p>
<p style="text-align: center;">ESTROFE #1</p> <p><i>1. Não tente ser nada mais do que és – 2. Não tente fazer nada mais do que fazes – 3. É inútil teu pranto e também teu espanto</i></p>	<p>O mesmo baixo permanece aqui, em sequência, mesmo motivo melódico, mas acompanhando agora a mudança harmônica do fonograma original de Ribeiro.</p>
<p style="text-align: center;">ESTROFE #2</p> <p><i>4. Esquece a tortura que te torna inútil – 5. Esconde a ternura que te torna frágil – 6. Oculta este amor que te torna largo – 7. Esquece esta dor que te torna amargo – 8. Transforma a falta do sol numa luz – 9. Que seque teu pranto e aprende a cantar – 10. Mesmo que seja uma canção desesperada</i></p>	<p>Nessa estrofe, a linha do baixo pode utilizar a melodia de voz do <i>Delírio</i> da Secos & Molhados: “Não vou buscar a esperança na linha do horizonte”. Logo, a ideia desse arranjo seria a de “costurar” os dois delírios um no outro.</p>
<p style="text-align: center;">ESTROFE #3</p> <p><i>11. Empréstas teus olhos ao meu delírio – 12. E me verás sentado à esquerda de todo o universo – 13. Cantando contigo tua canção – 14. Saudando e bebendo a amargura da vida</i></p>	<p>Nessa parte, TALVEZ funcionasse usar o material melódico do verso: “Da fonte do passado, nada espero e tudo quero” (<i>Delírio</i>, Secos).</p>
<p style="text-align: center;">REPETIÇÃO</p>	<p>Aqui volta aquele material melódico de</p>

(2ª metade da EST. #2)

8. Transforma a falta do sol numa luz – 9. Que seque teu pranto e aprende a cantar – 10. Mesmo que seja uma canção desesperada

“Não vou buscar a esperança...”. Para fazer menção também à letra dos Secos, pensei, depois de repetir três vezes o verso final “Mesmo que seja uma canção desesperada”, em encerrar cantando, citando “Não vou buscar a esperança na linha do horizonte”.

Delírio, de Fernando Ribeiro, apresenta estrutura musical ABC. Em seu fonograma original, a seção C é a que mais se utiliza de recursos sonoros diferenciados, onde tenta criar uma ambiência que remeta à alucinação ou à “exaltação dos sentidos” também manifestada pela letra no verso II “Empresta teus olhos ao meu delírio”. Ao perceber a opção do cantautor por timbres e sons que pudessem mimetizar um fundo delirante em total relação com a mensagem da letra, escolhi não partir de timbres para expressar o meu entendimento dessa característica delirante, mas, sim, de métrica. Ao me aproximar um pouco mais do trabalho de Huff, onde tivemos a oportunidade de registrar em áudio e vídeo algumas de suas composições para violoncelo e voz (segundo ele, compostas por influência desta pesquisa), não pude deixar de notar seu gosto por fórmulas de compasso irregulares (7/8, 11/8 e assim por diante), ou mesmo pela alternância frequente entre fórmulas compostas e simples. A seguir, uma amostra de como trabalhamos a métrica em favor da mensagem:

Figura 22: Trecho da releitura de *Delírio*, por COSTA & HUFF, 2017, (alternância entre compassos, c. 73-80)

The musical score for 'Delírio' features a vocal line and a cello accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The cello line is in a bass clef with the same key signature. The score is divided into two systems. The first system starts with a 3/8 time signature, then changes to 6/8, and then back to 3/8. The lyrics are: 'EM - PRES - TA TEUS O - LHOS AO MEU DE -'. The second system starts with a 6/8 time signature, then changes to 3/8, and then back to 6/8. The lyrics are: 'LÍ - RIO E ME VE -'. Chord symbols Bm7(9) and Am7 are placed above the vocal line at various points.

Durante os ensaios de *Delírio* em Porto Alegre, imaginei que minha ideia inicial de acompanhamento para a Estrofe nº 3 (vide quadro anterior) não teria o impacto que desejava; sentia a necessidade de escapar temporariamente dos temas extraídos da canção dos Secos & Molhados. Mesmo sem tirar a prova, e por gostar do desafio, sugeri que experimentássemos algo nesse contexto onde a alternância de métrica reinaria. No meu entendimento, no que toca o elemento ritmo, tendo em vista as conclusões de David Machin (2010) quanto à instabilidade ligada à irregularidade, a quebra da métrica regular que vinha ocorrendo – propondo uma alternância de compassos que, apesar de regular, traz uma quebra recorrente – poderia ser traduzida como uma representação da instabilidade já presente em outros elementos da canção, como a fragilidade emocional do enunciador expressa na letra.

Num cenário apenas virtual, como no caso de *Não demora*, seria possível que a costura de minha proposta hipertextual fosse de execução mais intrincada. Contudo, o período de férias nos uniu na mesma cidade. Mentalmente, minha inspiração parecia simples, mas na prática a principal dificuldade que pude notar foi, pelo menos de minha parte, a de “acomodar” uma linha à outra (violoncelo + voz) de forma que o desenho desta costura entre canções fosse imperceptível, soasse coeso, natural – em outras palavras, que construísse, de fato, uma textura musical. A nosso favor, havia o fato de ambas as canções terem sido compostas em compasso quaternário. Ademais, vencido o estranhamento inicial – onde temos, simultaneamente, o violoncelo “cantando” o *Delírio* de Ney Matogrosso e a voz o cantando o *Delírio* de Fernando Ribeiro – tivemos a feliz surpresa de que a proposta do “duplo delírio” não só se justificava como também funcionava de maneira satisfatória.

* * *

Mas voltemos, então, àquelas adaptações feitas no arranjo de *Em mar aberto* para o contexto violoncelo & voz. Pedro Huff (2017):

[...] No início fiquei meio assustado, pensando que o arranjo talvez fosse perder força na versão para violoncelo. Por exemplo, uma questão era o “bombo legüero” [4ª estrofe]. Eu já sabia que não teríamos o mesmo efeito no violoncelo – em termos de projeção das batidas – mas fiz o melhor que pude, tentando encontrar a zona do tampo do violoncelo ou do fundo que tivesse o som mais profundo. Confesso que fiquei frustrado com a batida aguda da levada do chamamé porque no contrabaixo havia o efeito de um eco (por causa do tamanho da caixa acústica) que no violoncelo funcionaria melhor se ele estivesse plugado em um amplificador, usando um pedal de reverb.

E, por fim, um trecho que me chamou a atenção. Trata-se de uma impressão do violoncelista, revelada em entrevista, sobre uma característica de minha atitude nos ensaios que (eu jamais imaginaria!) serviu de auxílio na resolução de alguns entraves ao seu instrumento:

[...] o fato de tu pegares o violoncelo durante os ensaios, enquanto eu ia fazer um café, e ficar explorando as zonas onde se produziam os sons que tu esperavas, e também o fato de tu saberes explicar muito bem os acordes, texturas, pegar o instrumento e descobrir sozinha como fazer para depois me ensinar... Enfim, essa curiosidade toda que tu tens para fazer o arranjo funcionar foi o que facilitou muito! (HUFF, 2017).

Talvez o leitor tenha notado que a parte descritiva da produção das releituras e dos arranjos que as sustentam acabou por se concentrar na identificação dos materiais de referência utilizados pela cantora na direção do acompanhamento que pretendia dar ao violoncelo/contrabaixo. Essa tendência esteve ainda mais evidente na narrativa da criação coletiva das duas últimas releituras. Mas, como venho tentando desenvolver ao longo de meu texto, meu objetivo é o de, justamente, mapear como a hipertextualidade e a tradução intersemiótica se tornaram ferramentas eficazes para a parte criativa da parceria que me dizia respeito. Afinal, releitura pode também ser interpretação.

Embora tenha, por vezes, indicado mais especificamente algumas decisões interpretativas no que corresponde à minha voz e à minha movimentação corporal em situação de performance (vide quadro 7, p. 63, a “evolução do chamamé”) entendo que minha contribuição nesse sentido seja de menor impacto se comparada ao pensamento em torno do que é possível que os cantores sugeriram ao(s) instrumento(s) acompanhador(res). Em tal afirmação, só posso concluir, ora parcialmente, que, para mim, ainda é difícil colocar em palavras aquilo que desenvolvo em cima do palco, diante do público, e que se dá de maneira tão enraizada a esse contexto, indo de encontro às sensações desse momento específico. Seria um ponto a ser mais bem desenvolvido numa futura pesquisa.

CONCLUSÃO

Há sempre um copo de mar, para um homem navegar.

(Jorge de Lima)

Antes e além da minha, outras duas visões são igualmente dignas de registro no que se refere às reflexões finais deste trabalho:

João Paulo Campos:

Acredito que todo intercâmbio de conhecimentos interdisciplinares é potencialmente enriquecedor para todas as partes. Por se tratar de dois instrumentos de realizações técnicas tão diferentes, como o contrabaixo e a voz, a parceria entre cantor e contrabaixista em *Em mar aberto* foi, para mim, desafiadora e motivadora. Tanto contraste, aliado à riqueza da inter-relação entre música, texto e contexto, nos permitiu uma grande exploração de timbres e texturas, nas quais as técnicas estendidas do contrabaixo e os efeitos vocais e interpretativos da voz se encaixaram perfeitamente. O processo de composição do arranjo de *Em mar aberto* tem se refletido em meus arranjos e projetos atuais, principalmente no que diz respeito às práticas interpretativas vocais e seus aspectos técnicos. A partir desta experiência, posso dizer que minha aproximação em relação às partes vocais de meus arranjos, tanto no que diz respeito às suas decisões composicionais quanto interpretativas, passam a ser muito melhor fundamentadas e menos intuitivas. (CAMPOS, 2017).

Pedro Huff:

[...] Em primeiro lugar, é sempre um prazer trabalhar com alguém que não apenas tem domínio absoluto do que faz, mas também quer criar e inovar dentro do trabalho. Teu trabalho não é autoral, mas os arranjos vão tão fundo dentro das peças que de uma forma é como se fosse autoral. Aprendi muito, nunca tinha feito trabalho com cantor antes, assim só violoncelo e voz, e tive que me livrar de muitos conceitos que os instrumentistas geralmente têm pra conseguir fazer os arranjos funcionarem. Eu já tinha interesse de fazer um trabalho desse tipo, e quando tu me convidaste acho que eu pensei em aproveitar ao máximo, e fazer um trabalho bem acabado. Por isso que eu fiz questão de decorar todas as músicas, e experimentar alguma coisa nova em cada ensaio, gravação, apresentação, etc. Aprendi muito mesmo, acho até que vou continuar pesquisando sobre violoncelo e voz – Jaques Morelenbaum, Federico Puppi, Lui Coimbra, etc. (HUFF, 2017).

No princípio era o apreço por um disco. E o gosto foi tomando outras formas: vontade de regravar algumas canções, de investigar a história por trás da obra – virou anteprojeto, foi aprovado; oficializou-se, virou tema de pesquisa. Como intérprete de música popular, há muito já estava habituada aos trabalhos corporal, gestual e vocal quando da tarefa de interpretação da canção. Nessa pesquisa, interessava-me o desafio de “colocar a mão na massa” em todos os aspectos da releitura musical, estendendo minha área de atuação, antes centrada na interpretação, para a construção dos arranjos que, no fim das contas, exercem grande influência sobre a performance do cantor em situação de palco. O reconhecimento da produção de arranjos como uma extensão do processo interpretativo do cantor foi para mim, sem sombra de dúvida, um ponto transformador desta pesquisa. Para munir-me de recursos que norteassem e embasassem meu papel como “diretora” dessas releituras, e diante de meus parceiros músicos, fiz da hipertextualidade e da tradução intersemiótica minhas bússolas. Restava, enfim, traçar as cartas de navegação das canções revisitadas.

Ao longo dos capítulos, acompanhamos a trajetória de Fernando Ribeiro, a importância que seus parceiros tiveram e suas contribuições para que *Em mar aberto* (1977) se tornasse esse disco tão recheado de conexões. Vimos um artista plural, capaz de navegar do samba ao rock progressivo com muita personalidade, na maioria das vezes deixando transparecer certa melancolia. Mostrei, num olhar que se pretendia hipertextual, os passeios que minha leitura dessa obra e minha bagagem pessoal me permitiram fazer, unindo pontas de texto em texto, em contexto, em detalhes biográficos, em influências do artista. Tínhamos até aqui, um punhado de sugestões para refletir. Depois, a tradução intersemiótica veio para iluminar as costuras da “colcha de retalhos” que pode representar uma canção e a maneira como letra se amarra à música (seja num timbre de guitarra, numa colocação de voz mais branda). Mais um punhado de sugestões se acumulava e eu começava a entender melhor como, dentro dessa perspectiva semiótica, Fernando Ribeiro (e sua trupe) fazia arte. Isso tudo me foi instigando: era hora de racionalizar e pensar de que maneira externalizaria em som e expressão aquilo que, em mim, ressoava desse álbum fonográfico.

Por fim, acompanhamos a prática, o resultado de tanta análise. Nas releituras musicais, vimos figura de ilustração de capa transformar-se em efeito sonoro simbólico; gêneros musicais típicos do sul do país trazendo frescor às novas abordagens, estabelecendo elos com um disco que não teve por si a menor pretensão de “soar regional” (mas que em seus leitores/fruidores provocou tais conexões); colagens de uma canção em outra, curiosas coincidências em favor de um novo sentido, e assim por diante. Nesse processo, pude per-

ceber tendências (ou preferências) na minha maneira de conduzir os arranjos, de mapeá-los, de buscar incluir sempre algum elemento novo ao instrumento acompanhador assim que entrávamos em uma nova estrofe, de marcar uma quase “literalidade” de tradução (se a letra fala de morte, o recurso sonoro precisa ser gritante, nasal). Dito isto, observo uma influência maior da presença do pensamento intersemiótico na minha maneira de conduzir meus parceiros instrumentistas, de fazê-los enxergar a canção da mesma forma.

Ao notar a recorrência de recursos e efeitos sonoros, de que maneira foram explorados, e compreender suas potencialidades de sugestão, interessei-me pela pesquisa de possibilidades sonoras diferenciadas e a aplicação dessas a instrumentos com os quais gostaria de formar minhas próprias releituras. Ressalto que minha intenção, ao iluminar os pontos comuns entre as canções, jamais foi a de reprodução dos mesmos padrões em meus arranjos, mas antes a de tomar consciência de que existem, como e para que foram utilizados e, assim, ter material de referência para, quem sabe, produzir novos recursos, abrindo outras vias de significação. As convergências, aliás, extrapolaram as propriedades das canções, abraçando também os aspectos iconográficos da capa do disco – análise que introduziu em mim, além da inspiração necessária à direção de minhas releituras musicais, um olhar muito mais crítico à maneira como os artistas expressam e retratam visualmente seus discos físicos.

Em minha pesquisa, escolhi Fernando Ribeiro e sua obra para dar não apenas corpo, mas propósito à minha fala. As análises aprofundadas de *Não demora*, *Em mar aberto* e *Delírio* – encaradas como partes de um processo que me foi útil ao tentar ressignificá-las em minhas releituras musicais, bem como os resultados finais propriamente ditos e transcritos – poderiam incentivar cantores e instrumentistas a considerarem as abordagens aqui discutidas na revisitação de outras obras de nosso fértil e vasto cancionário popular. E se, além de já ter levantado desdobramentos e outras questões que, possivelmente, servirão de base às minhas futuras pesquisas, o conjunto de argumentos desta dissertação induzir o leitor a uma audição que seja de *Em mar aberto* (1977), esta missão foi cumprida com sucesso!

REFERÊNCIAS

Referências de texto:

BACH, Richard. *Fernão Capelo Gaivota*. 1ª Edição. São Paulo: Record, 2006 (edição original 1970).

BARTHES, Roland. *Image/Music/Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

COOKE, Deryck. *The language of music*. Oxford: Clarendon Paperbacks, 1959.

COSTA DA SILVA, Hevelyn; CAMPOS, João Paulo. Diálogos entre contrabaixo e voz: o papel do cantor na direção de arranjos musicais em colaboração com o instrumentista. XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte, 2016.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 10ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015 (edição original 1962).

FREIRE, Vanda; AUGUSTO, Erika. *Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais...* PerMusi, Belo Horizonte, n. 29, p. 220-230, 2014.

GENETTE, Gérard. (1982) *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Tradução de excertos. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. *Música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar: a arte de dizer o proibido*. 1ª Edição. Curitiba: Appris, 2013.

GUIDA, Angela. Álvaro de Campos: o poeta da angústia. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/alcampos.html>>. Acesso em: 06 out. 2016.

HALLIDAY, M.A.K. *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Baltimore, MA: University Park Press, 1978.

ISSERLIS, Steven. The cello's perfect partner: the human voice. *The Guardian* (Classical music), 27 out. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2011/oct/27/steven-isslerlis-voice-and-cello-series>>. Acesso em: 06 out. 2016.

LACASSE, Serge. *Intertextuality as a tool for the analysis of Popular Music: Gérard Genette and the Recorded Palimpsest*. In: *Annals of 12th Biennial IASPM-International Conference, IASPM-Canada, Montreal*, p. 494-503, 2003.

LARSON, Eduardo. *Intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso*. In: *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-LA, Rio de Janeiro*, 2004.

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.

MACHIN, David. *Analysing popular music: image, sound, text*. London: Sage Publications Ltd, 2010.

MAIA, Leandro Ernesto. *Querer de Caetano Veloso: da canção à Canção*. Porto Alegre, 2007. 115f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas). Instituto de Letras, UFRGS, 2007.

MANN, Henrique. *CEEE/Som do sul* (30 fascículos). Porto Alegre: Alcance, 2002.

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.

MARTINEZ, José Luiz. *Música & semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. São Paulo, 1991. 273f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

MONTEIRO DE CASTRO, Luciana. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. Belo Horizonte, 2009. 244f. Tese (Estudos Literários – Literatura Comparada). Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul-dez, 2006.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, jan. 2010. ISSN 1806-9592. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532>>. Acesso em: 06 out. 2016.

_____. *Cultura brasileira – Utopia e massificação (1950-1980)*. 4ª Edição. São Paulo: Contexto, 2014.

PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. *Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

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.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012 (edição original 1983).

SILVA, Arthur de Faria. *Nóis sêmo umas almôndega: os Almôndegas e a síntese da moderna canção urbana porto-alegrense*. Porto Alegre, 2012. 157f. Dissertação (Literatura brasileira). Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

TAGG, Philip. *Nature as a musical mood category*. In: Norden's working paper series, IASPM, 1982. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/nature.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

VAN LEEUWEN, Theo. *Speech, music, sound*. London: Macmillan, 1999.

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

Referências de áudio:

EPICA. Cry for the moon. In: EPICA. *The phantom agony*. Wolfsburg, Alemanha: Gate Studio, 2003. CD, faixa 3, 6min 44s.

RIBEIRO, Fernando. *Em mar aberto*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. Long Play.

SECOS & MOLHADOS. Delírio. In: Secos & Molhados. *Secos & Molhados II*. São Paulo: Continental, 1974. Long Play, Lado B, faixa 12, 2min 39s.

SEIXAS, Raul. Ouro de tolo. In: SEIXAS, Raul. *Ouro de tolo*. São Paulo: Philips Records, 1973. Compacto, Lado A, faixa 1, 2min 51s.

URIAH HEEP. Seven stars. In: Uriah Heep. *Sweet freedom*. Chalk Farm, Londres: Bronze Records, 1973. Long Play, Lado B, faixa 2, 3min 52s.

Entrevistas:

CAMPOS, João Paulo. Entrevista concedida por e-mail a Hevelyn Costa da Silva. Belo Horizonte, fev. 2017. [A entrevista encontra-se reproduzida no Apêndice 5 desta dissertação]

DA COSTA, Toneco. Entrevista concedida por e-mail a Hevelyn Costa da Silva. Belo Horizonte, set. 2015-dez. 2016. [A entrevista encontra-se reproduzida no Apêndice 2 desta dissertação]

HUFF, Pedro. Entrevista concedida por e-mail a Hevelyn Costa da Silva. Belo Horizonte, fev. 2017. [A entrevista encontra-se reproduzida no Apêndice 4 desta dissertação]

SISSON, Arnaldo. Entrevista concedida por e-mail a Hevelyn Costa da Silva. Belo Horizonte, ago. 2015. [A entrevista encontra-se reproduzida no Apêndice 3 desta dissertação]

APÊNDICE 1 – Transcrições dos arranjos para violoncelo & voz



EM MAR ABERTO

L: ARNALDO SISSON (1950)

M: FERNANDO RIBEIRO (1949-2006) & TONECO DA COSTA (1952)

ARR.: H. COSTA, J.P. CAMPOS & P. HUFF

Livremente

VOZ

mp *mf*

JÁ NÃO QUE - RO A CAL - MA

CELLO

PIZZ. *f* ARCO *p*

GAIVOTA

5

f

RI - A A RE - VOL - TA ME QUEI - EI - MA AN - TES SER CO - MO O BAR - CO QUEA - DER NA

BARIOLAGE

8

mp *p*

LU - TAN - DO NAS VA - GAS ÀS VÉS - PE - RAS DO POR - TO.

CORDA MOLHADA

12 $\text{♩} = 74$

mp

JA - MAIS A CAL - MA DO CA -

chamamé
PIZZ.

PERCUTIR, JUNTOS, DEDOS 1, 2, 3 E 4 (MÃO DIR.) SOBRE AS CORDAS SOLTAS (E CONTRA O ESPELHO)

1 2 3 bat bat bat bat

DEDOS DA MÃO DIR. PERCUTIDOS NO TAMPO SUPERIOR DIR. (PROX. ESPELHO)

PERCUTIR MÃO DIR. ABERTA NO TAMPO SUPERIOR DIR.

17

IS SE - GU-RO CUR - VA-DO COM ME - DO DO TEM - PO -

BAT DE MÃO DIR. SOBRE O ESPELHO

1 2 3 bat bat

DEDOS DA MÃO ESQ. PERCUTIDOS NO TAMPO SUPERIOR ESQ. (PROX. ESPELHO)

1 2 3 bat bat

DEDOS DA MÃO DIR. PERCUTIDOS NO TAMPO SUPERIOR DIR. (PROX. ESPELHO)

22

MEU LAR É A ES - CU - NA -

RASG RASG

ami ami

PARAR A CORDA PERCUTINDO-A CONTRA O ESPELHO

26

QUE EM MEI - O A NOI - TE EM MAR A - BER - TO -

MÃO DIR. SOBRE O ESPELHO + MÃO ESQ. NA FAIXA LAT. ESQ. SUPERIOR

DEDOS DA MÃO DIR. NO TAMPO SUP. DIREITO

1 2

bat bat bat bat bat duplo

SEQUÊNCIA DE BAT: ALTERNAR MÃOS, COMEÇANDO COM A MÃO ESQ. NA FAIXA LAT. ESQ. SUR SEGUIDA PELA MÃO DIR. PERCUTINDO O TAMPO SUP. DIR.

48

MÃO DAS TEM-PES-TA DES PER-

3

52

DI - DAS NO MAR DES - PRE -

56

ZAN - DO HAR-MO - NI - A A - IN - DA QUE A

60

NOI - - TE ME TO - ME NOS BRA - ÇOS

mp

ARCO GAGO

TREMER O PULSO DA MÃO DIR. DE MANEIRA À AFETAR A CONTINUIDADE DO SOM DA NOTA LONGA. A SONORIDADE INSTÁVEL PARECE UM "GAGUEJAR".

66 *mf*

PAR - TI - REI - CO MO O MAS - TROQUE ES - TA - LA

FIGURAS SUPERIORES: MÃO ESQ. ABERTA
PERCUTE A FAIXA LATERAL SUP. ESQ.

FIGURAS INFERIORES: MÃO DIR. FECHADA
PERCUTE SUA PARTE INFERIOR LATERAL
NO TAMPO INF. DIR. (AO LADO DO CAVALETE)

FIGURAS MEDIANAS: DEDOS 1, 2 E 3
PERCUTEM ALTERNADAMENTE O TAMPO
SUP. DIR. (AO LADO DO ESPELHO)

70

PAR - TI DO AN - TE O PE - SO DAS VE - LAS

74

COM UM E - NOR - ME SOR - RI - SO NO ROS - TO VOL -

79

TA - DO PRA ES - TRE - LA DO NOR - TE SO -

83

ZI - - - NHO CO-MO CON-VÉM A UM

85

LOU - CO UM LOU - CO So-

88

ZI - - - NHO CO-MO CON-VÉM A UM

90

LOU - CO UM LOU - CO So-

93

21 - NHO - CO - MO CON - VÉM A - UM LOU - CO

Measures 93-95: Treble clef, 4/4 time. Measure 93: quarter note G4, quarter rest, quarter note Bb4, quarter note D5. Measure 94: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5. Measure 95: quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5, quarter note F5. Bass clef, 4/4 time. Measure 93: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 94: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 95: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Dynamics: *mf* for the first measure, *mp* for the last measure. Trills are indicated above the notes in measures 94 and 95.

96

UM LOU - CO!

Measures 96-98: Treble clef, 4/4 time. Measure 96: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Measure 97: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 98: quarter note A5, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5. Bass clef, 4/4 time. Measure 96: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 97: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 98: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Dynamics: *mf* for the first measure, *mp* for the last measure. Trills are indicated above the notes in measures 97 and 98. A box labeled "GAIVOTA" is positioned below the bass line in measure 98.

NÃO DEMORA

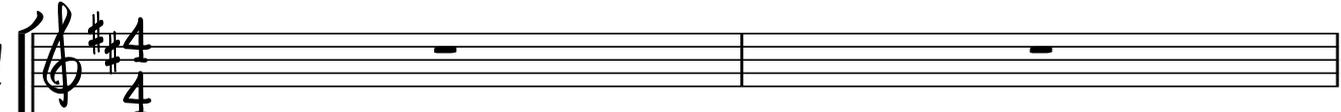
L: ARNALDO SISSON (1950)

M: FERNANDO RIBEIRO (1949-2006)

ARR.: HEVELYN COSTA & PEDRO HUFF

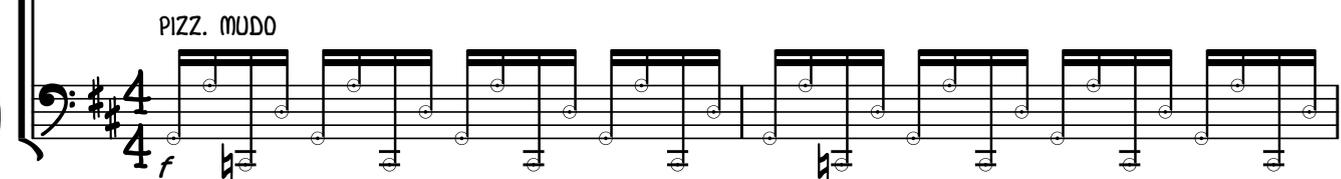
À vontade, livremente

VOZ



CELLO

misterioso, noturno
PIZZ. MUDDO



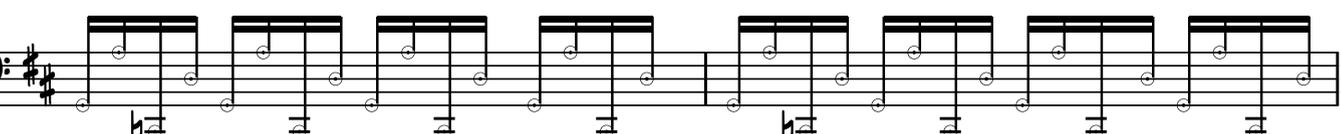
SOM PRODUZIDO PELA MÃO ESQ. TOCANDO LEVEMENTE AS 4 CORDAS, SEM PRESSIONÁ-LAS (REGIÃO AGUDA DO ESPELHO). NÃO TOCANDO O ESPELHO. A MÃO DIR. EXECUTA OS PIZZICATI NORMALMENTE. DEDILHADO: ALTERNAR PÓLEGAR E DEDO 3

3

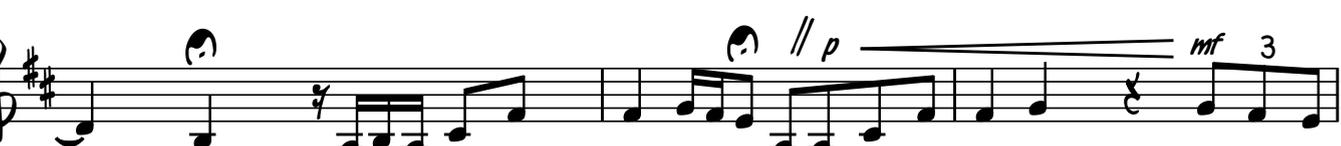


mp

DE SO-NHAR SOU GRAN - DE É SE MEU ROS - TO É SÉ

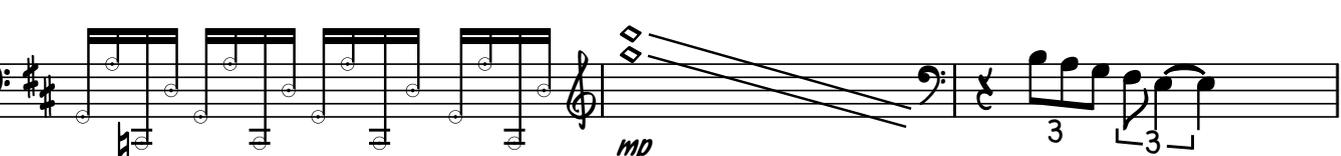


5



- RIO EM A-LE-GRI - A - TAN-TA SOR-RIR NÃO BAS-TA SOR-RIR NÃO

p *mf*



GLISSANDO DE HARMÔNICOS SUAVES E DISTORCIDOS. INICIAR SOBRE A CORDA LÁ, AO FINAL DO ESPELHO. EXECUTAR MOVIMENTO DESC. ALTERNANDO, SEM PRESSIONAR, OS DEDOS 1 E 2 DA MÃO ESQ. SOBRE A CORDA. REPETIR SOBRE A CORDA RÉ.

8 $\text{♩} = 58$ *p*

BAS - TA _____ SOR-RIR NÃO BAS - TA. _____ É EU ME QUE-RO

11

QUIE - TO PRA QUE A DOR ME AL-CA - CE NO MO-MEN-TO E -

milonga
PIZZ.
mf

13

XA - TO EM QUE A TRE VA EN - CER - RE A TRE-VA EN-CER - RE A TRE-VA EN

15

CER - RE _____ SU-CES-SI-VOS REIS _____ ME TÊM MAL-DI-

marcial
ARCO
mp
f

18

- TO E OU-TROS TAN-TOS ME TÊM SA-GRA

SIMILE 3 3 3 3 3 3 3 3

20

- DO MAS EU NÃO ME REN-DO EU NÃO DE-SIS-TO

3 3 3 3 3 3 3 3

22

DAS GUER-RAS QUE PER-DI DOS MU-ROS QUE SAL-

3 3

CONTINUAR NA MESMA CORDA DA NOTA QUE O ANTECEDE. GLISSANDO IRREGULAR ASC. E DESC. E DE SONDRIDADE "SUJA". É EXECUTADO PELOS 4 DEDOS DA MÃO ESQ. QUE DESLIZAM EM "VAI E VEM" AO LADO DA CORDA, PUXANDO-A LEVEMENTE À ESQ.

24

TEI DAS POR-TAS QUE AR-ROM-BEI PE-LOS COR-RE DO-RES

SIMILE 3 3 3 3

26

TO-DOS DES-TA CA-SA ES CU - RA EU JÁ VI DE TU - DO

mp

texto declamado à la pajador

29

SÓ NÃO VI... AINDA QUEM NÃO... ME TRÁISSE

com ressentimento

31

NÃO DEMORA LON - GE NÃO DEMORA AUSENTE... NÃO DEMORA RINDO... NÃO DEMORA VINDO...

f

À vontade, livremente

35

NÃO DE-MO-RA... A - MOR.

mf *p*

PIZZ. MUDO

f

DELÍRIO

L: ARNALDO SISSON (1950)

M: FERNANDO RIBEIRO (1949-2006) & TONECO DA COSTA (1952)

ARR.: HEVELYN COSTA & PEDRO HUFF

$\text{♩} = 52$

[Arranjo inspirado em canção homônima, de 1974, da banda Secos & Molhados]

VOZ

swingado
PIZZ.
f

CELLO

5

CELLO

9 *mf*

NÃO TEN-TE SER NA - DA MAIS DO QUE

CELLO

13

És _____

17

NÃO TEN-TE FA - ZER NA-DA MAIS DO QUE

21

FA - - - - - ZES _____

24

É I - NÚ - TIL TEU PRAN - TO

28

E TAM-BÉM TEU ES - PA - - - - - TO

31

MÃO DIR. ABERTA (PALMA)
PERCUTINDO CONTRA O ESPELHO
SOBRE AS 4 CORDAS

mp É I - NÚ - TIL TEU

35

PRAN - TO E TAM-BÉM TEU ES - PAN - - -

38

- - - TO

mf ES -

mp ARCO

41

QUE-CE A TOR-TU - RA QUE TE TOR - NA I-NÚ - TIL Es -

45

CON - DE A TER - NU - RA QUE TE TOR - NA FRÁ - GIL O -

49

CUL - TA ES TE A - MOR QUE TE TOR - NA LAR - GO Es -

53

QUE - CE ES - TA DOR QUE TE TOR - NA A - MAR - GO TRANS -

57

FOR - MA A FAL - TA DO SOL NU - MA LUZ QUE

61

SE - QUE TEU PRAN - TO E A - PREN - DE A CAN - TAR

65

MES - MO QUE SE - JA U - MA CAN - ÇÃO

69

DE - SES - PE - RA DA.

mp

73

mf

EM - PRES - TA TEUS O - LHOS AO MEU DE -

77

LÍ - RIO E ME VE -

81

RÁS SEN - TA - DO A ES - QUER - DA DE TO DO O U NI - VER - SO
próximo da fala

85

mf

CAN - TAN - DO CON - TI - GO TU - A CAN -

89

89

ÇÃO

SAU - DAN-DO E BE -

93

93

BEN - DO

A A MAR - GU - RA DA

VI - DA

97

97

DA

VI - DA

DA VI - DA

DA VI - DA

102

102

TRANS - FOR MA A FAL - TA

106

DO SOL NU-MA LUZ QUE SE - QUE TEU PRAN - TO

110

E A - PREN-DE A CAN - TAR. MES - MO QUE SE - JA

114

U - MA CAN - ÇÃO DE - SES - PE - RA -

118

- - - DA. MES - MO QUE SE - JA

123

U - MA CAN - ÇÃO DE - SES - PE - RA -

This musical system covers measures 123 to 125. The vocal line (treble clef) features a triplet of eighth notes in measure 123, followed by a whole note in measure 124, and a triplet of eighth notes in measure 125. The piano accompaniment (bass clef) includes several triplet figures in measures 123, 124, and 125.

126

- - - - DA.

This musical system covers measures 126 to 127. The vocal line (treble clef) has a whole note in measure 126 and a whole rest in measure 127. The piano accompaniment (bass clef) features a complex rhythmic pattern in measure 126 and a triplet of eighth notes in measure 127.

Apêndice 2 – Entrevista com o violonista e arranjador Toneco da Costa

Entrevistado: Toneco da Costa

Entrevistadora: Hevelyn Costa

Período: entre 3 de setembro de 2015 e 5 de dezembro de 2016, via e-mail.

* * *

Hevelyn Costa: De onde surgiu o convite para participar do disco *Em mar aberto*?

Toneco da Costa: Hevelyn, eu já fazia parte do trabalho de Fernando Ribeiro como arranjador, pianista e violonista, desde 1973. Minha participação nas gravações se deu de uma forma bem natural, uma consequência do bom trabalho que vínhamos realizando.

HC: E como foi o processo de concepção do disco? Como se dava a colaboração quanto à criação de arranjos? Tu poderias descrever o processo de composição que Fernando Ribeiro utilizava?

TC: O convite para gravar na EMI-Odeon foi incrível. Membros da direção da gravadora vieram a Porto Alegre assistir um show que fizemos no Teatro Leopoldina, completamente lotado! Eles ficaram impressionados com a reação do público, a empatia e o carisma de Fernando, o domínio no palco. Assistir ao show fez com que o contrato fosse assinado logo em seguida. As músicas que fizeram parte do repertório do disco foram pinçadas de vários shows que apresentamos.

O Fernando ia me mostrando as músicas, falava de intenções, de caminhos, de possibilidades e eu começava a "fervilhar". Ideias brotando muito rápidas, primeiramente ao violão e em seguida, com o arranjo mais formatado, no piano.

Participei como violonista, arranjador de base em 5 músicas e parceiro em 3 canções. O produtor artístico, orchestrador e regente do disco, foi o Eduardo Souto Neto, que fez 7 arranjos.

HC: O que vocês costumavam ouvir? Tu poderias citar algumas referências musicais na concepção das canções de *EMA*?

TC: Eu ouvia jazz e MPB, Fernando gostava de MPB, alguma coisa de jazz e música erudita.

HC: E como era a relação de Fernando Ribeiro com seus parceiros de palco?

TC: Muito boa! Foi um bom amigo, um cara muito generoso, coração imenso. Deixava o pessoal bem à vontade.

HC: Falando em palco, como Fernando Ribeiro enfrentava essa situação?

TC: Sempre ficava tenso antes dos shows. Depois que entrávamos no palco ele mudava, tomava conta da situação e dominava tudo, músicos, o próprio palco e a plateia. Era um artista muito intenso. Um furacão. Uma joia rara não lapidada. Ele não conhecia palco: foi conhecendo, aprendendo, dominando e gostando daquele espaço. Tomou conta. Possuía grande magnetismo sobre a plateia.

Fernando adquiriu o costume de dar umas "cuspidas" no palco, durante as apresentações! No começo aquilo ficava muito estranho! Ele dizia que a garganta ficava seca. Tomava água em cena.

Uma das "manias" dele, e da qual não abria mão, era a de não permitir que o músico, depois de já estar no teatro para passagem de som e luz, saísse para tomar banho em casa! Apesar de passar a impressão de ser um pouco "tosco", era uma pessoa querida, delicada e um grande amigo!

HC: Agora algumas opiniões pessoais, já que Fernando Ribeiro não está aqui para se defender: que significado teve a música na vida de Fernando? Como ele encarava o fazer musical? O que o movia?

TC: Na minha modesta opinião creio ter sido a música um motor, um norte na vida de Fernando. Era muito criativo, cheio de ideias, pulsava música. Gostava de ver as pessoas emocionadas com os shows, de senti-las felizes. O volume de ideias, a vontade de jogar no mundo todo seu potencial artístico/musical. A música fez dele uma pessoa conhecida, admirada, um exemplo de postura e atitude. Fez bem para ele e para os outros todos seus fãs.

HC: Fale um pouco sobre a estreia do show *Em mar aberto* em POA (receptividade de público e de crítica, curiosidades da montagem do show etc.).

TC: A estreia do show de lançamento do LP *Em mar aberto* se deu nos dias 18, 19 e 20 de março de 1977 no Auditório da Assembleia Legislativa do RGS. Fernando foi acompanhado por: Toneco da Costa (piano e violão), Ayres Potthoff (flauta e contrabaixo), Paulino Soares (bateria) e Clóvis Pires (percussão). Três dias de muito público e muita emoção.

O LP de Fernando Ribeiro foi muito aguardado, esperado, imaginado! E aconteceu o inesperado! O disco não chegou na data dos shows. Houve um atraso, creio que em Manaus, mas os shows foram apresentados e geraram comentários opostos na opinião de críticos de música. Eduardo San Martin, da *Folha da Manhã*, classificou o espetáculo como sendo "Um espetáculo sério, simples, claro e monótono"! Ney Gastal, crítico de música do *Correio do Povo*, escreveu: "O espetáculo apresentado por Fernando Ribeiro, nunca é demais repetir, foi das coisas mais bonitas já vistas por aqui".

O que ficou foi o bonito e honesto registro de um trabalho diferenciado, criado pelo talento de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson, dirigido e arranjado pelo talento de Toneco da Costa.

HC: Para finalizar, quais canções do LP *Em mar aberto* (1977) você destacaria?

TC: *Hora imprópria, Aqui & ali, Em mar aberto, Ultimamente e Lucidez!*

Apêndice 3 – Entrevista com o letrista Arnaldo Sisson

Entrevistado: Arnaldo Sisson
Entrevistadora: Hevelyn Costa
Data: 21 de agosto de 2015, via e-mail.

* * *

Hevelyn Costa: Descreva sua relação com Fernando Ribeiro. Onde, quando e como se conheceram? Lembras-te da época? Foram amigos ou a relação era apenas profissional?

Arnaldo Sisson: Nos conhecemos no Primário no IPA (Instituto Porto Alegre). Não sei se fecha com o ensino atual, mas antigamente era Pré-primário, Primário, Secundário e depois Faculdade. Não éramos amigos, nos conhecíamos por morar perto e ele algumas vezes pegar carona com meu pai que ia buscar a mim e meu irmão. O Fernando era O Malandro: casaco de couro surrado cheirando a fumaça do primeiro cigarro. Eu era o cara que lia sem parar, quieto para não aparecer e tímido ao ponto da agressividade. Não tínhamos nada em comum. Se tocava na época, nunca soube.

HC: Agora algumas opiniões pessoais, já que Fernando Ribeiro não está aqui para se defender: que significado teve a música na vida de Fernando? Como ele encarava o fazer musical? O que o movia?

AS: A música foi o que deu certo na vida do Fernando o afastou da marginalidade. Quando reencontrei o Fernando ele estava na malandragem já (1968) usando drogas leves e pesadas, coisa, na época, muito marginal, anterior ao problema do tráfico propriamente dito. Circulávamos ambos em torno da Rua Cel. Bordini. Eu por uma namorada e pela turma dela e ele porque morava e tinha algum contato com a turma essa. Nessa uma vez nos encontramos na praia de Capão da Canoa numa boate e ele me introduziu aos "rebites", bolinhas fortíssimas. Ficamos a noite inteira e mais a manhã e o dia seguinte, tocando e falando sobre música. Mostrou uma música dele e da irmã chamada *Beijos noturnos*.

Fernando fazia músicas para cantar, de entre as letras que eu colocava na caixa de correio, aquelas que ele sentia dele. As que gostava de dizer, as que achava bonitas ou significativas. Não gostava de cantar e não cantava música de outros. O Fernando estudava violão

erudito porque gostava e fazia música porque gostava. Com o festival veio a gana de falar para cada vez mais gente, sempre foi isso para mim e para ele, falar para mais gente.

HC: Tu saberias dizer como se dava o processo composicional de Fernando Ribeiro? A música era algo que estava com ele no dia a dia ou era um momento em que ele precisava parar e refletir? Ele demonstrava ter consciência desse processo? Esse processo era algo minuciosamente pensado em todos os aspectos ou ele permitia alguma margem ao acaso?

AS: A música era feita em cima de uma letra já pronta e que ele raramente pedia para mudar um que outro detalhe. Processo inteiramente consciente, minuciosamente pensado e com pesquisa junto a outros músicos por harmonias e soluções melódicas, contribuições que retribuía, às vezes, com parceria. O processo, conforme me contava, começava por "declamar a letra de forma a que fizesse sentido" e aí, continuava, "tá pronta!". O Fernando absolutamente não se preocupava com firulas harmônicas ou sutilezas melódicas, (como o teu, aliás) ele possuía um timbre expressivo.

Quando fazíamos música e letra junto tudo era movido a muita emoção. *Não demora*, se bem me lembro é a única neste disco. Lembro da época, eu estava pessoalmente numa horrorosa. "Se o caso é atravessar um rio você pode usar das pontes que existem ou até mesmo construir algumas, mas se o caso é enfrentar a correnteza você tem de entrar nela, preparado e disposto a tudo, menos a voltar". Desse estado de espírito surgiu *Não Demora*: "De sonhar sou grande....". Ele estava ao piano e a música foi composta com piano, ele repetindo a letra que eu dizia na hora, simultaneamente. Foi gravada como foi criada, sem alterações. No segundo disco são mais casos e no final a parceria evoluía nesta direção.

HC: Caro Arnaldo, gostaria de te pedir algumas informações sobre a tua vida, tua origem, tua formação pessoal e profissional e tua relação com a literatura (o que costumavas ler) e com a música (o que costumavas ouvir)? Foram paixões que nasceram juntas? De onde vem o gosto pela escrita? O que te motivava na época de *Em mar aberto* a sentar, pensar, sentir e escrever?

AS: Minha família não era tradicional até porque meus pais não eram casados. Meu pai assumir uma amante (minha mãe) e sair de casa "abandonando" cinco outros filhos (já maiores de idade) causou certo agito social na Porto Alegre de 1949 onde ele era um médico muito

conhecido. Cresci afastado da sociedade por imposição de meu pai que receava que fôssemos discriminados. A contradição é evidente: para que não fôssemos – eu e meu irmão – isolados por outros, ele nos mantinha isolados. Só fui saber que meus pais não eram casados já adolescente.

Logo que descobri que letras existiam, formavam palavras e podiam ser lidas fiquei maravilhado. Além de tudo um livro tinha o poder de fazer com que as pessoas me deixassem em paz. Eu cresci isolado e lendo de tudo, sempre toda a biblioteca do colégio. Porto Alegre tinha e tem uma excelente Biblioteca Pública. Minha família sempre liberou recursos para comprar todos os livros que eu quisesse. Mas isso foi bem tarde, meu pai descobriu que eu lia e escrevia muito mal aí pelo segundo ano primário (eu me mantinha com o que ouvia, nunca precisei estudar). Tive aulas horríveis com ele e mais uma professora particular de Português. Um dia um dos deveres de casa era fazer quinze frases com quinze palavras dadas. Imaginei fazer as frases relacionadas de alguma forma mais ou menos lógica e descrevi uma tempestade. Deu em conselho de família e queriam que contasse de onde havia copiado o poema. Briga, choro, castigo, mas não podia mostrar o que não existia senão, juro, mentiria confessando. Durante muito tempo o caderno foi guardado e se perdeu numa queima de arquivo pós 1º casamento, eu acho.

Bom, de tudo que li ficou o Existencialismo, mais para Camus que para Sartre, e poesia, longe na frente nas influências, Fernando Pessoa. Pela sonoridade, Castro Alves e Augusto dos Anjos. Literatura: Roman Rolland, Hermann Hesse. Na época de *Em mar aberto* o que me motivava a escrever era um sentimento de revolta contra um sistema que se recusava a mudar: “É, eu posso me esconder/E em tudo lhe dizer/Que nós nunca pretendemos/Mudar o curso e o leito desse rio/Mas a verdade é que não há mais pedra sobre pedra/Em nossos sonhos e coisas interiores/Já faz tempo que é mentira a nossa sede pelo novo”.

Pessoalmente, estava mais para anarquismo do que qualquer envolvimento em causas sociais. Embora ressentido com a censura e essas de ditadura, de milicos no poder, confesso que mais me preocupava o desenvolvimento de uma cultura do que o de uma economia ou, que seja, de uma sociedade mais justa. (“Haver injustiça no mundo é como haver gente”, Fernando Pessoa).

HC: Tu chegaste a comentar em outro momento que deixavas teus textos na caixa de correio de Fernando Ribeiro para que ele os musicasse posteriormente. Conte-nos um pouco sobre a criação das canções: *Não demora*, *Em mar aberto* e *Estado de espírito*; quais são suas

histórias? Vocês se encontravam para discutir questões musicais (criação da melodia, da harmonia, dos arranjos)?

AS: Sobre *Não demora* já falei, não? Mas vá: tem um pedaço da letra que é "... em alegria tanta sorrir não basta. E eu me quero quieto pra que a dor me alcance no momento exato em que a treva encerre" (que disse com a intenção de "torne-se mais cerrada, mais intensa" e ele entendeu "termine, acabe"). Como curiosidade. A estrofe é bonita pela metáfora toda, não por um significado particular que tenha. *Em mar aberto* já foi um troço mais cerebral na origem. "Agora vou sentar e escrever o que acho desta p#\$%@ toda". É das poucas letras que sofreu alteração, por preguiça do Fernando e do Toneco, que começaram a compor no piano do Centro Acadêmico da Católica de Medicina (onde eu estudava) e terminaram, meses depois, para inscrever no festival MUSI-PUC. Foi apresentada só piano e voz, foi 2º lugar no festival (acho que na 6ª edição). Tem um trabalho sobre esse festival, um doutorado na PUC (acho que lá deve constar, quem ganhou o quê em qual edição). *Estado de espírito* foi escrita na mesa cinco do Tivoli, um bar na Protásio. Foi bem intencional, a frase "tudo depende do meu estado de espírito" veio na minha cabeça como um óbvio gritante e com uma métrica exata. Toda a letra foi construída para que as estrofes acabassem nesta frase. Às vezes acho isso característico, mas teria de olhar de me escutar mais, o que não vou fazer (os planos são outros), mas talvez falar para a Hevelyn fazer...

Arnaldo Sisson (extras via Facebook): Fazíamos música para curtir, para cantar com a turma. Quando surgiu o MUSI-PUC, insisti para inscrever uma música. O Fernando só concordou com a condição de fazer uma especialmente. Fomos eu e ele para o apartamento de um amigo (técnico de natação do GNU) com um gravador K7. A música *E viva Fernando Pessoa* foi composta letra e música simultaneamente. Na minha opinião, citar o verso "não gosto que me peguem pelo braço" – do poema *Lisbon Revisited* (1923), de Fernando Pessoa – seguido da saudação "e viva Fernando Pessoa", não só classificou a música como ganhou o festival e aí tudo rolou. Principalmente porque o terceiro lugar no festival foi *Vento Negro*, do Fogaça, e interpretada pelos Almôndegas que depois virou tema do Porto Visão. A força dada para *Vento Negro* gerou a curiosidade sobre quem ganhou o festival nos deu o público que viabilizou nosso trabalho e o de outros. Esse trabalho, de muitos, gerou a massa crítica que possibilitou os shows do *Vivendo a Vida de Lee* início efetivo do movimento que culminou com a ISAEC [...].

Apêndice 4 – Entrevista com o violoncelista Pedro Huff

Entrevistado: Pedro Huff
Entrevistadora: Hevelyn Costa
Data: 05 de fevereiro de 2017, via e-mail.

* * *

Hevelyn Costa: Pedro, gostaria que tu falasses um pouco da tua experiência com música [formação musical; experiência profissional (orquestra, câmara, popular etc.) experiência com arranjos; experiência com a formação violoncelo & voz; experiência com outras formações diferenciadas]. Tais informações são importantes por influenciarem diretamente na abordagem e colaboração de cada um nos arranjos realizados para a minha pesquisa.

Pedro Huff: Resumindo, tenho uma formação muito forte na música de concerto. Já fui membro de orquestras sinfônicas e também de câmara, já toquei em diversos grupos de câmara, tenho bacharelado, mestrado e doutorado em violoncelo. Agora dou aula de violoncelo e música de câmara na Universidade Federal de Pernambuco. Em relação à popular, sempre tive uma afinidade como ouvinte desde que nasci. Como músico, sempre gostava de improvisar, de brincadeira, com amigos e colegas, até que comecei a estudar jazz durante o meu doutorado, que foi na Louisiana (EUA). Quando fui morar em Recife, logo comecei a procurar parcerias para continuar aprendendo e tocando música popular com o violoncelo, e logo formei um trio instrumental chamado *Freveribe* que mistura a música do Nordeste com jazz e rock.

Sempre fui incentivado a compor quando comecei a estudar música e sempre estou escrevendo alguma coisa, tanto formalmente quanto informalmente. Tenho partituras para violino, violoncelo e música de câmara no SESC Partituras e também na revista *Música Hodi*, que podem ser acessadas online. No YouTube também está cheio de coisas minhas gravadas por mim e pela Paula, minha esposa.

O violoncelo e voz é uma das minhas pesquisas mais recentes. Surgiu de uma necessidade minha de criar uma maneira de tocar violoncelo que fosse mais maleável e mais acessível, querendo copiar a função do violão popular e da guitarra. O violoncelo sempre foi o instrumento preferido dos compositores que mesclavam música eletrônica com instrumentos acústicos. Justamente porque o violoncelo tem uma gama de sons não convencionais possíveis (o que se chama de técnica estendida ou técnica expandida). Aprendi isso enquanto

estudava musica do século XX e quando tu me mostraste teus arranjos comecei a lembrar de vários efeitos que aprendi com o tempo das obras que conhecia e comecei a criar meus próprios efeitos também. Achei uma ideia ótima misturar isso na música popular porque geralmente só se usa em peças de vanguarda. E os arranjos de música popular geralmente só mostram o violoncelo tocando de forma mais convencional, ou com alguns efeitos limitados.

HC: Como tu recebeste a proposta de criação coletiva tendo o cantor no papel de diretor do arranjo musical?

PF: Olha, já estou acostumado a trabalhar com grupos pequenos onde todo mundo dá “pitaco” em tudo. No duo com a Paula, a gente dá ideia até de dedilhado e arcada um para o outro. No *Freveribe* a gente para os ensaios e fica experimentando os três em cima da bateria, do violoncelo ou da guitarra, até que se tenha umas duas maneiras extremamente efetivas de se resolver a mesma passagem.

Adorei a ideia do teu mapa! Eu não estava entendendo quando tu apenas falaste inicialmente, mas quando eu recebi por e-mail ficou tudo claro! Sério, depois que vi o mapa eu resolvi a minha parte do arranjo em 15 minutos! Depois foi só ajustar um pouco depois que a gente se encontrou para ensaiar.

HC: Tu já havias pensado anteriormente nas relações possíveis estabelecidas entre texto-música ou texto-música-contexto em auxílio à criação dos teus arranjos musicais?

PF: Sim, já tinha pensado. Eu aprendi muito sobre música antiga na faculdade e num grupo que eu era muito próximo, o conjunto de câmara de Porto Alegre, e isso fez com que eu sempre reparasse nos "madrigalismos" dentro da música popular brasileira. Mas nos teus arranjos tem um cuidado diferente, mais literal. Inclusive tenho tentado te imitar! Aquela pausa expressiva na "Minha cidade" [composição dele] quando tu cantas a palavra "vazio" foi influencia tua!

HC: Que aspectos musicais presentes na tua criação para os arranjos deste trabalho tu acreditas terem sido efetivamente influenciados pelos direcionamentos propostos pela cantora? Cite exemplos.

PF: Bah, muita coisa. Assim, lembrando de cabeça, no início da *Não demora* você tinha pedido uma coisa noturna, misteriosa. Imediatamente lembrei de uma obra do Bartók que tinha esse conceito: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/a-fe-de-um-ateu-a-cantata-profana-de-bela-bartok/>. E tentei criar um efeito que lembrasse isso.

Sobre o Bartók, assim, o conceito de música noturna é completamente subjetivo, mas pensei nesse “som de gotas”, começando sozinho, no silêncio (na verdade não lembro se foi você quem pediu pra eu usar ou se eu que tive a ideia) parece o som da água pingando dentro de uma gruta, na escuridão. Outro trecho de *Não demora*: aquela parte que tu declamas o texto e eu toco a melodia. Eu via no conjunto de câmara de Porto Alegre um efeito parecido de uma procissão, onde alguns cantores cantavam a letra e um deles declamava a mesma letra por cima. Tentei fazer um efeito parecido nesse arranjo.

HC: Tu achas válido este tipo de parceria entre o instrumentista e o cantor?

PF: Sim, acho super válido. Em geral, os cantores não são colocados em posições de liderança e faz sentido na maioria das vezes que seja assim. Participei de uma ópera onde o cantor principal era também o diretor artístico, diretor de cena, produtor, etc. Quando chegou na hora de ele cantar não foi muito legal. Ele tava cheio de problemas pra resolver e na hora de subir no palco estava super cansado e desconcentrado. Mas no teu caso é diferente, porque você já tem uma ideia clara do que fazer, e já tem tua parte completamente resolvida na hora do ensaio. O fato de você tocar um pouco violoncelo com certeza influencia também. Muitas vezes eu não sabia o que você estava pedindo, daí você pegou o violoncelo e ficou experimentando, até sair o efeito desejado! Isso é uma maneira muito efetiva de resolver os problemas! E pouca gente tem essa curiosidade que você tem.

HC: Foram necessárias algumas adaptações do arranjo de *Em mar aberto* para executá-lo ao violoncelo. Cite alguns pontos que te chamaram a atenção.

PF: Já estava familiarizado com o arranjo de *Em mar aberto* porque havia assistido ao vídeo que tu me mandaste pela internet com contrabaixo – também já havia assistido essa versão com contrabaixo durante tua apresentação na ANPPOM de 2016. No início, fiquei meio assustado, pensando que o arranjo talvez fosse perder força na versão para violoncelo. Por exemplo, uma questão era o “bombo legüero” [4ª estrofe]. Eu já sabia que não teríamos o

mesmo efeito no violoncelo – em termos de projeção das batidas – mas fiz o melhor que pude, tentando encontrar a zona do tampo do violoncelo ou do fundo que tivesse o som mais profundo. Confesso que fiquei frustrado com a batida aguda da levada do chamamé porque no contrabaixo havia o efeito de um eco (por causa do tamanho da caixa acústica) que no violoncelo funcionaria melhor se ele estivesse plugado em um amplificador, usando um pedal de reverb. Aliás, a gente pode experimentar isso no teu recital de defesa!

Mas olha só, o fato de tu pegares o violoncelo durante os ensaios, enquanto eu ia fazer um café, e ficar explorando as zonas onde se produziam os sons que tu esperavas, e também o fato de tu saberes explicar muito bem os acordes, texturas, além de pegar o instrumento e descobrir sozinha como fazer para depois me ensinar... Enfim, essa curiosidade toda que tu tens para fazer o arranjo funcionar foi o que facilitou muito! Eu me lembro de um ensaio em que a gente gravou a música inteira em takes pequenos à medida que os pedaços da música iam ficando prontos. Depois disso, eu sentei sozinho e usei a gravação para me lembrar dos detalhes, como se estivesse seguindo uma partitura. No ensaio seguinte, a gente sentou e em meia hora estava pronto!

O que demorou mais para ficar pronto foi a parte do blues de *Em mar aberto*, porque eu não tenho muita intimidade com essa levada. Mas a gente acabou decorando a versão do contrabaixo de tanto ouvir e a adaptou a partir daí.

HC: Escreva algumas linhas acerca da experiência trazida por essa parceria.

PF: Bom, sobre a experiência contigo, em linhas gerais: em primeiro lugar, é sempre um prazer trabalhar com alguém que não apenas tem domínio absoluto do que faz, mas também quer criar e inovar dentro do trabalho. Teu trabalho não é autoral, mas os arranjos vão tão fundo dentro das peças que de uma forma é como se fosse autoral. Aprendi muito, nunca tinha feito trabalho com cantor antes, assim só violoncelo e voz, e tive que me livrar de muitos conceitos que os instrumentistas geralmente têm pra conseguir fazer os arranjos funcionarem. Eu já tinha interesse de fazer um trabalho desse tipo, e quando tu me convidaste acho que eu pensei em aproveitar ao máximo, e fazer um trabalho bem acabado. Por isso que eu fiz questão de decorar todas as músicas, e experimentar alguma coisa nova em cada ensaio, gravação, apresentação, etc. Aprendi muito mesmo, acho até que vou continuar pesquisando sobre violoncelo e voz – Jaques Morelenbaum, Federico Puppi, Lui Coimbra, etc. Valeu!

Apêndice 5 – Entrevista com o contrabaixista João Paulo Campos

Entrevistado: João Paulo Campos
Entrevistadora: Hevelyn Costa
Data: 13 de fevereiro de 2017, via e-mail.

* * *

Hevelyn Costa: João, gostaria que tu falasses um pouco da tua experiência com música [formação musical; experiência profissional (orquestra, câmara, popular etc.) experiência com arranjos; experiência com a formação violoncelo & voz; experiência com outras formações diferenciadas]. Tais informações são importantes por influenciarem diretamente na abordagem e colaboração de cada um nos arranjos realizados para a minha pesquisa.

João Paulo: Comecei meus estudos musicais aos 16 anos, com o contrabaixo elétrico, e atuei profissionalmente na música popular por cerca de 6 anos antes de me envolver no estudo do contrabaixo acústico e da música clássica. Neste período inicial, tive a oportunidade de me relacionar intensamente com os mais diversos ritmos e estilos musicais populares, de modo que os trabalhos como músico das chamadas "bandas de baile" e os free lances variados me possibilitaram experimentar sempre de repertórios bem ecléticos. Em minha graduação em contrabaixo acústico na UFMG, tive liberdade para colocar em prática o instinto de criatividade dos tempos de "músico popular", já que as intervenções no repertório e os arranjos que apresentava eram, em geral, muito bem recebidos e incentivados. Isto, claro, sem deixar de lado o estudo rigoroso do repertório tradicional do contrabaixo e a atuação em orquestras e grupos de câmara que o percurso acadêmico e a vida profissional nos exige.

O resultado dessa "bagagem" é que, hoje, pesquiso a linguagem do contrabaixo contemporâneo no meu curso de mestrado em performance musical na UFMG, aplicando as técnicas estendidas do instrumento em arranjos elaborados por mim a partir de canções do repertório popular brasileiro. Neste percurso, desenvolvi arranjos para contrabaixo solo, contrabaixo e harpa e contrabaixo e saxofone, com e sem acompanhamento vocal, que me deram suporte para o trabalho em Em mar aberto, primeiro arranjo para a formação de duo de contrabaixo e voz do qual tive a oportunidade de fazer parte.

HC: Como tu recebeste a proposta de criação coletiva tendo o cantor no papel de diretor do arranjo musical?

JP: Como uma ocasião muitíssimo favorável para o intercâmbio técnico e musical. Mesmo já tendo trabalhado com aspectos da voz em outros arranjos de câmara, foi a primeira vez que tive oportunidade de observar de tão perto o processo de concepção das linhas vocais e das decisões técnicas e interpretativas feitas pelo cantor.

HC: Tu já havias pensado anteriormente nas relações possíveis estabelecidas entre texto-música ou texto-música-contexto em auxílio à criação dos teus arranjos musicais?

JP: Sim. Acredito que a melhor forma de obter algo novo e enriquecedor em um arranjo, já que muitas vezes trabalhamos com canções já enraizadas no gosto popular, é, justamente, a exploração das relações entre texto, atmosferas, estéticas e texturas de determinada canção e do diálogo com um arranjo original (ou com uma ou mais versões) escolhido como ponto de partida para a releitura.

HC: Que aspectos musicais presentes nas tuas contribuições para a criação do arranjo da canção *Em mar aberto* tu acreditas terem sido efetivamente influenciados pelos direcionamentos propostos pela cantora? Cite exemplos.

JP: Acredito que os direcionamentos mais importantes para a escolha e aplicação das técnicas no arranjo de *Em mar aberto* foram aqueles referentes à tradução dos aspectos estilísticos e estéticos da canção original e do seu contexto. Devido à opção da cantora (apoiada por mim) por não me apresentar o arranjo da gravação original, eu desconhecia, até então, todos os seus elementos de estilo e instrumentação, bem como o contexto que motivou ou influenciou tanto música quanto poesia. O direcionamento da cantora foi muito importante, por exemplo, para o resultado obtido nas estrofes onde predomina o chamamé, guiando a rítmica e a maneira com que foram aplicados pizzicatos, sons percussivos no corpo do instrumento e os diversos golpes de arco. O mesmo acontece no blues na última seção.

HC: Tu achas válido este tipo de parceria entre o instrumentista e o cantor?

JP: Mais do que válido, acho essencial que aconteça, em algum momento, este processo de colaboração entre especialistas nas partes envolvidas em um arranjo de música de câmara. Tendo em vista toda a complexidade técnica e interpretativa de cada um dos instrumentos

musicais ou do canto, é muito improvável que uma mesma pessoa alcance excelência em todos os elementos que se relacionam em uma composição, de forma que as parcerias tendem a dar resultados muito mais ricos.

HC: Escreva algumas linhas acerca da experiência trazida por essa parceria.

JP: Acredito que todo intercâmbio de conhecimentos interdisciplinares é potencialmente enriquecedor para todas as partes. Por se tratar de dois instrumentos de realizações técnicas tão diferentes, como o contrabaixo e a voz, a parceria entre cantor e contrabaixista em *Em mar aberto* foi, para mim, desafiadora e motivadora. Tanto contraste, aliado à riqueza da inter-relação entre música, texto e contexto, nos permitiu uma grande exploração de timbres e texturas, nas quais as técnicas estendidas do contrabaixo e os efeitos vocais e interpretativos da voz se encaixaram perfeitamente. O processo de composição do arranjo de *Em mar aberto* tem se refletido em meus arranjos e projetos atuais, principalmente no que diz respeito às práticas interpretativas vocais e seus aspectos técnicos. A partir desta experiência, posso dizer que minha aproximação em relação às partes vocais de meus arranjos, tanto no que diz respeito às suas decisões composicionais quanto interpretativas, passam a ser muito melhor fundamentadas e menos intuitivas.