



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

CLENIO DE MOURA ABREU

SEGREDO E REVELAÇÃO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO
COMPORTAMENTO VOCAL EM CAETANO VELOSO

CAMPINAS
2016

CLENIO DE MOURA ABREU

SEGREDO E REVELAÇÃO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO
COMPORTAMENTO VOCAL EM CAETANO VELOSO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Música, na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática

Orientadora: REGINA MACHADO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO CLENIO
DE MOURA ABREU E ORIENTADA PELA PRFA. DRA.
REGINA MACHADO

CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ab86s Abreu, Clenio de Moura, 1973-
Segredo e revelação : análise semiótica do comportamento vocal em
Caetano Veloso / Clenio de Moura Abreu. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Regina Machado.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Canto. 2. Música popular brasileira. 3. Música - Semiótica. 4. Veloso,
Caetano, 1942-. I. Machado, Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Secret and revelation : semiotic analysis of Caetano Veloso's vocal behavior

Palavras-chave em inglês:

Singing
Brazilian popular music
Music - Semiotics
Veloso, Caetano, 1942-

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Regina Machado [Orientador]
Ivã Carlos Lopes

Thais dos Guimarães Alvim Nunes

Data de defesa: 30-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

CLENIO DE MOURA ABREU

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. REGINA MACHADO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. REGINA MACHADO
2. PROF(A). DR(A). THAIS DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES
3. PROF(A). DR(A). IVÃ CARLOS LOPES

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 30.08.2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meu pais, Manoel dos Santos Abreu e Iolanda de Moura Abreu, que mesmo em face das dificuldades nunca deixaram de dar suporte aos meus estudos de música.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Manoel e Iolanda, pelo apoio incondicional e pelo incentivo que sempre me deram a seguir a profissão de músico.

À minha orientadora, Regina Machado, pela amizade, dedicação, paciência, contribuições, correções, apoio e incentivo na elaboração dessa pesquisa.

Ao meu amigo Alexandre Santos, pela imensurável ajuda com a formatação, correções e ideias para melhorar o trabalho.

Aos professores Luiz Tatit, Regina Machado e Diana Luz Pessoa de Barros, cujas aulas despertaram em mim a paixão pela semiótica.

Aos meus colegas professores Ellen Stencel e Vandir Schafer, por sempre terem me incentivado a me tornar um pesquisador.

A todos os meus alunos, que sempre acreditaram no meu trabalho e representam minha maior motivação para continuar as minhas pesquisas em música.

À UNICAMP, por ter me dado a oportunidade de realizar esse sonho.

RESUMO

O canto popular brasileiro vem, aos poucos, adquirindo *status* de objeto de estudo perante os meios acadêmicos. Como tema, tem despertado o interesse de vários pesquisadores engajados nos assuntos relacionados à voz e à canção. O presente trabalho se coloca como mais uma contribuição para o aprofundamento deste campo de pesquisa, pois pretende, por meio da análise do comportamento vocal em Caetano Veloso, compreender algumas das maneiras pelas quais a voz se presta à explicitação dos conteúdos inscritos nas canções. Para tanto, faremos uso de dois referenciais teóricos: A Semiótica da Canção, prática descritiva desenvolvida por Luiz Tatit, que se propõe a analisar as interações entre melodia e letra no interior da canção, e a Análise Semiótica do Canto Popular, método de análise desenvolvido por Regina Machado que pretende averiguar os sentidos produzidos por meio das manobras vocais realizadas pelos cantores no momento da performance. O trabalho de análise se baseia na escuta de fonogramas, selecionados de acordo com critérios pré-estabelecidos.

Palavras-chave: música popular, canto, canção, semiótica.

ABSTRACT

Little by little, Brazilian popular singing has been acquiring the status of study object among scholars. Researchers engaged on studies about subjects related to voice and songs have been evoked by this issue. The aim of this research was to bring a contribution to get deep into this study topic using songs composed by Caetano Veloso. Through the analysis on voice behavior, it was possible to understand some ways, in which voice can be used to make explicit the ideas found in these songs. Thus, two theoretical references were used: *Semiotics in Songs, a descriptive practice* developed by Luiz Tatit, which analyzes interactions between the melody and the lyrics of the song, and *The Analysis of Semiotics in Popular Songs*, a method of analysis developed by Regina Machado. The latter, intends to investigate the feelings produced by the maneuvers of the voice performed by the singers in the moment of their performance. The analysis of this research was based on the listening of phonograms selected according to pre-established criteria.

Keywords: popular music, voice, song, semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	23
Figura 2	23
Figura 3	25
Figura 4	25
Figura 5	27
Figura 6	27
Figura 7	28
Figura 8	29
Figura 9	30
Figura 10	30
Figura 11	31
Figura 12	32
Figura 13	32
Figura 14	78
Figura 15	78
Figura 16	79
Figura 17	80
Figura 18	81
Figura 19	82
Figura 20	83
Figura 21	84
Figura 22	84
Figura 23	85
Figura 24	92
Figura 25	93
Figura 26	94
Figura 27	94
Figura 28	95
Figura 29	95
Figura 30	97

Figura 31	99
Figura 32	103
Figura 33	105
Figura 34	105
Figura 35	111
Figura 36	112
Figura 37	112
Figura 38	113
Figura 39	114
Figura 40	114
Figura 41	120
Figura 42	120
Figura 43	123
Figura 44	124
Figura 45	124
Figura 46	125
Figura 47	126
Figura 48	126
Figura 49	127
Figura 50	128
Figura 51	128
Figura 52	134
Figura 53	135
Figura 54	136
Figura 55	136
Figura 56	137
Figura 57	137
Figura 58	139
Figura 59	142

Figura 60	142
Figura 61	143
Figura 62	149
Figura 63	150
Figura 64	151
Figura 65	152
Figura 66	153
Figura 67	155
Figura 68	156
Figura 69	157
Figura 70	158
Figura 71	160
Figura 72	162
Figura 73	165
Figura 74	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. OS MODELOS DE ANÁLISE	19
1.1 ANÁLISE SEMIÓTICA DA CANÇÃO: LUIZ TATIT	19
1.1.1 Tematização	22
1.1.2 Passionalização	23
1.1.3 Figurativização	26
1.1.4 Regime central e regime complementar	28
1.2 ANÁLISE SEMIÓTICA DO CANTO POPULAR: REGINA MACHADO	33
1.2.1 Níveis da voz	33
1.2.2 Regime de integração melodia/letra e comportamento vocal	34
1.2.3 Qualidade emotiva da voz	35
1.2.4 Comportamento vocal e construção dos sentidos	36
2 CAETANO VELOSO	40
2.1 1957 - 1973 CAMINHANDO CONTRA O VENTO	41
2.1.1 As primeiras canções	42
2.1.2 A Tropicália	45
2.1.3 A fase londrina	46
2.1.4 Araçá Azul	49
2.2 1974 - 1983 O AVESSO DO AVESSO	50
2.2.1 Sob o império dionisíaco	51
2.2.2 A Outra Banda da Terra	53
2.3 1984 - 1988 MISTURA E TRIAGEM	55
2.3.1 O auge da mistura	56
2.3.2 A triagem	57
2.4 1989 - 2005 MENOS ESTRANGEIRO NO LUGAR QUE NO MOMENTO	59
2.4.1 A parceria com Arto Lindsay e Peter Scherer	59
2.4.2 Tropicália 2	61
2.4.3 A parceria com Jaques Morelenbaum	61
2.5 2006 - 2012 A BOSSA NOVA É FODA (SEGUNDA TRIAGEM)	66
2.5.1 A trilogia Cê	67
2.6 REFERÊNCIAS VOCAIS	70
3 AS ANÁLISES	75

3.1 Onde Andará (Caetano Veloso)	76
3.2 Mora na Filosofia (Monsueto e Arnaldo Passos)	88
Marlene (1954)	96
Caetano Veloso (1972).....	99
3.3 Sonhos (Peninha).....	108
Peninha (1977).....	115
Caetano Veloso (1982).....	117
3.4 O Ciúme (Caetano Veloso)	121
3.5 Cucurucucú Paloma (Tomás Mendes)	131
Harry Belafonte (1957)	138
Caetano Veloso (1995).....	140
3.6 A Bossa Nova é Foda (Caetano Veloso).....	144
4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA QUALIDADE EMOTIVA DE CAETANO VELOSO	167
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
ANEXOS	180

INTRODUÇÃO

A canção popular, realização artística presente em praticamente todas as culturas de nosso planeta e em todos os períodos da história da humanidade, abrange um amplo espectro de expressões. Das “cantigas de amor” dos trovadores da Idade Média ao *rap* contemporâneo, sem mencionar toda uma infinidade de manifestações encontradas na metade oriental do globo, a canção popular se insere na experiência de todos. Mesmo quando revestida de sons instrumentais, complexa polifonia ou sofrendo interferência da mais avançada tecnologia de gravação, ela ainda se configura como uma das mais simples formas artísticas. No entanto, quando analisamos de perto os seus componentes, percebemos sutilezas que geralmente não se evidenciam à primeira vista.

Os segredos de seu artesanato não estão sob o domínio de músicos ou poetas. Ela nasce do impulso artístico espontâneo, originado no íntimo deste “desespecialista” por natureza, o qual Luiz Tatit (1996) chama de “cancionista”. Este sim tem o poder de amalgamar melodia e letra de tal forma que temos a sensação de que uma não poderia existir sem a outra. Sua intenção não é musicar poemas de suposto valor literário – embora isso também ocorra no universo cancional – mas detectar compatibilidades entre música e texto. E para isso busca nas entoações próprias da fala o material básico para construir sentidos plausíveis dentro de suas criações. Desta forma, acaba por apresentar “uma proposta de integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas” (TATIT, 2007, p. 104).

Mas a canção não é em si um objeto autônomo. Ela depende de um meio sonoro adequado para transmitir seu *plano de expressão*¹ e seu *plano de conteúdo*². Como dito anteriormente, uma determinada canção surge do esforço empreendido pelo compositor-cancionista no sentido de reproduzir as entoações da fala, fixando-as como melodias e, não raro, acaba transformando-se em partitura. São incontáveis os *Songbooks* e *Fakebooks* com o registro completo das canções de consagrados cancionistas, cujo lançamento, geralmente muito posterior às suas

¹ Conceito herdado da linguística estrutural de Hjelmslev. Em semiótica o plano de expressão representa o código (verbal, icônico, gestual) através do qual o conteúdo é expresso. Na canção o plano de expressão refere-se ao plano sonoro.

² Representa a mensagem ou ideia que o plano de expressão transmite.

respectivas gravações, vem eternizar uma obra que é fruto da habilidade adquirida no próprio ofício de inventar canções.

Porém, a gênese da canção não se dá no papel impresso. A partitura ainda não é a canção. Esta se mantém em estado de latência até encontrar uma voz que a materialize, revelando assim os seus contornos e a sua mensagem. A voz, portanto, não é somente o veículo por excelência da canção, por ser o único instrumento capaz de conduzir melodia e letra ao mesmo tempo, mas é também parte de sua substância. Segundo Finnegan (2008, p. 24), “a letra de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres e pausas: tampouco a canção tem música até que soe na voz”. E quando o intérprete mobiliza um complexo conjunto de recursos sonoros e variados modos de emissão no momento em que canta, a voz também se põe a serviço da explicitação dos conteúdos inscritos na canção. Ela pode cantar, falar, entoar, gritar, sussurrar, prantejar ou suspirar. Machado (2012, p. 39), quando fala sobre a compatibilização do gesto vocal com a canção, afirma que “a percepção do significado passa a existir não apenas na relação melodia/letra, mas sobretudo na presença do componente vocal, que traduz este eixo central com gestos diversos e que extrapola a natureza pura da voz”.

Além do componente vocal, podemos também acrescentar a gestualidade do corpo e os aspectos visuais que não raro vêm se somar ao todo da canção. A voz denuncia a existência de um corpo. Mesmo que este não esteja presente - como nas transmissões radiofônicas ou na audição de fonogramas -, ainda assim está subentendido. Tornou-se praticamente inconcebível a ausência do elemento visual na construção interpretativa da canção, principalmente após o advento das mídias audiovisuais, como o cinema e a televisão. Tatit (2011, p. 129) comenta que, nos tempos atuais, o artista é obrigado a expandir o seu gesto interpretativo para além da relação melodia/letra no interior da canção. As encenações, os trajes e os efeitos de luz simulam uma situação de comunicação e também contribuem para a formação dos sentidos.

Todos estes elementos constituem o fenômeno que convencionou-se chamar de *performance*. Zumthor (2005, p. 69) a define como sendo “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias na qual ele existe”. Ou seja,

não apenas a música e a letra, nem somente a voz, mas o corpo inteiro faz parte da canção quando a mesma está sendo performatizada.

A renomada antropóloga inglesa Ruth Finnegan é uma das pesquisadoras que procura abordar a canção, não sob a ótica musical ou literária, mas sim como *performance*. Em seu texto *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*³, ela afirma o seguinte:

Uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua *performance*: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 23-4).

O presente trabalho, no entanto, não tem por objetivo abordar todos os aspectos que a *performance* abrange. Nele privilegiaremos apenas aqueles componentes que podem ser captados e percebidos por meio da escuta, ou seja, os elos de melodia e letra e o comportamento vocal.

Em relação à escuta, Barthes (1990, p. 224) menciona o fato de que, ao ouvirmos uma voz, temos a possibilidade de, além de reconhecer a sua procedência, perceber o estado psicológico em que se encontra o seu dono. Neste sentido, ela nos transmite, não só uma imagem do seu corpo físico, mas também de suas emoções.

O cantor, como intérprete, pode recriar estes estados emocionais por meio de seu comportamento vocal, com o intuito de explicitar determinados conteúdos que ele julga serem relevantes dentro da canção. Essa intenção acaba por refletir-se nas suas escolhas quanto ao andamento, tonalidade, uso dos registros e da tessitura.

O presente trabalho tem como objetivo principal verificar como se processa esse fenômeno em Caetano Veloso. Em outras palavras busca-se, por meio desta pesquisa, entender a maneira pela qual este intérprete opera sobre os elos de melodia e letra, desestabilizando-os e reconfigurando-os com o objetivo de apresentar a sua visão interpretativa dos conteúdos da canção.

³ Artigo apresentado em maio de 2006, no *II Encontro de Estudos da Palavra Cantada da Universidade Federal do Rio de Janeiro*.

Mas para que possamos alcançar tal objetivo, é necessário que tenhamos à nossa disposição um instrumento de análise que possa observar a realização vocal nos seus mais diversos aspectos, quer sejam estes físicos, técnicos ou interpretativos. Elegemos, portanto, a prática analítica desenvolvida por Regina Machado - cujos principais postulados teóricos encontram-se expostos em sua tese de doutorado e no livro *A Voz na Canção Popular Brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*, também de sua autoria.

Faz-se ainda necessário um instrumental teórico adjunto, que nos possibilite descobrir quais são esses conteúdos intrínsecos à canção, a serem revelados por meio da voz. Para tanto, faremos uso do modelo teórico elaborado por Luiz Tatit, que busca desvendar os sentidos inscritos na canção por meio da análise das interações entre melodia e letra.

No primeiro capítulo, portanto, procuraremos descrever os principais pressupostos teóricos destas duas práticas descritivas, que servem de suporte para a presente pesquisa, além de traçarmos um paralelo entre as duas teorias no sentido de descobrir como elas dialogam entre si.

O segundo capítulo é dedicado a Caetano Veloso. Nele discorreremos sobre a sua obra a partir da revisão de sua discografia, procurando delimitar quais foram as principais fases de sua carreira e as suas respectivas características estéticas. No mesmo capítulo, desenvolveremos uma investigação com o objetivo de averiguar quais foram as principais referências vocais de Caetano Veloso enquanto cantor e em que momentos de sua trajetória essas referências se fizeram perceber.

Por fim, o terceiro capítulo será destinado à análise do comportamento vocal em Caetano Veloso nas seis canções escolhidas dentre todas as faixas dos vinte e oito discos de estúdio produzidos por ele durante a sua carreira. Para tanto, faremos uso do modelo desenvolvido por Machado (2012), que propõe a aplicação da Semiótica da Canção, acrescida de uma terminologia adequada à percepção descritiva do comportamento vocal, como instrumento de análise do canto popular. Primeiramente, no entanto, procederemos à análise cancional, que parte da elaboração de um protocolo⁴ inicial, no qual serão observados alguns dados referentes à gravação, como andamento, tessitura, instrumentação, forma e ano.

⁴ Desenvolvido por José Roberto do Carmo Jr (apud Machado, 2012).

A partir da percepção das características do gesto interpretativo de Caetano Veloso, procuraremos definir a qualidade emotiva de sua voz, ou seja, a sua orientação estética e interpretativa, construídas a partir das articulações entre andamento, emissão, *vibrato*, articulação rítmica e entoação (MACHADO, 2012).

1 OS MODELOS DE ANÁLISE

1.1 ANÁLISE SEMIÓTICA DA CANÇÃO: LUIZ TATIT

No ano de 1986, Luiz Tatit defendeu sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo, intitulada *Elementos Semióticos Para Uma Tipologia da Canção Popular Brasileira*. Dividida em dois volumes, trazia uma classificação de 700 obras do cancioneiro popular nacional, separadas em três grupos, os quais o autor denominou “categorias persuasivas”. Cada uma destas (decantatória, passional e figurativa) possuía características próprias no que diz respeito ao contorno melódico e ao conteúdo da letra e estavam de acordo com as estratégias persuasivas das quais os compositores lançaram mão com o objetivo de obter a adesão de seus ouvintes (TATIT, 2007).

No entanto, até chegar a estas definições, o professor e compositor percorreu um longo caminho, pautado pela busca incessante de um modelo que desse conta de esclarecer como se dá a construção dos sentidos nas canções.

Em seu livro *Todos Entoam: Ensaio, conversas e canções* (2007), ele relata que o primeiro *insight* sobre a gênese da canção lhe ocorreu no final do ano de 1975, quando passava as férias em um sítio localizado no interior de São Paulo. Ao ouvir uma gravação de Gilberto Gil cantando “Minha Nega na Janela”, de súbito lhe ocorreu a ideia da possibilidade de toda canção popular ter origem nos processos entoativos da fala. Essa experiência é relatada com detalhes no livro *O Cancionista* (1995):

De fato, *Minha Nega na Janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica (TATIT, 1996, p. 12).

Tais impressões colhidas levaram-no a formular o seguinte pressuposto: as melodias das canções populares brotam de um processo entoativo e não, necessariamente, musical. Em outras palavras, a origem dos intervalos do contorno melódico está nas entoações da fala coloquial e isso está diretamente relacionado com aquilo que o autor denominou de “eficácia da canção”. A fala em seu estado

bruto possui ritmo irregular, é instável no que tange às suas frequências e está destinada ao esquecimento após cumprir o seu papel de transmissão/comunicação (VALÉRY, 1991). Para que ela se transforme em canção, deve passar por um processo de fixação ou estabilização de suas alturas, adquirindo, assim, perenidade. No entanto, o seu “lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entonação soa verdadeira” (TATIT, 1996, p.13).

Isso explicaria, segundo o autor, a ocorrência, muito frequente na história da música popular brasileira, de compositores extremamente produtivos, possuidores de uma vasta obra, mas com pouquíssimo ou nenhum conhecimento musical ou literário. Alguns deles sequer conseguiam estabilizar as melodias de suas próprias criações, tendo que recorrer muitas vezes à ajuda de terceiros. Outros sequer sabiam tocar um instrumento de ouvido, ou quando muito conheciam um número muito reduzido de acordes. Não é difícil concluir que a maioria deles era também incapaz de codificar musicalmente suas canções e, assim, antes do advento da gravação, só lhes restava recorrer aos músicos para registrá-las no papel. Para tanto, muitas vezes contavam apenas com a memória ou, quando muito, com algumas anotações esparsas, feitas no momento da inspiração.

Mediante a existência desses fatos, o autor acaba por concluir que a elaboração musical diverge em vários pontos da elaboração cancional. O principal deles seria o fato de que, enquanto na elaboração musical a presença do elemento entoativo é visto como um intruso, perturbando a sua sintaxe, na elaboração cancional ele é a própria matéria das canções, a razão de sua produção intuitiva e de seu enorme poder de comunicação (TATIT, 1999). Esta questão foi o principal foco de sua pesquisa de mestrado, defendida em 1982, onde abordou a interação entre melodia e letra presente na canção.

Dando prosseguimento aos seus estudos e apoiando-se na Teoria Semiótica do Discurso elaborada por Greimas, Tatit ingressa no programa de doutorado em linguística no início da década de 1980 e volta-se, então, para a análise das relações entre enunciador e enunciatário dentro do texto. A partir destas reflexões, começa a perceber paralelos entre a atuação do enunciador⁵ sobre o

⁵ O enunciador é uma das instâncias da enunciação. Greimas, em seu *Dicionário de Semiótica* (1993, p. 171), define o enunciador como sendo “o destinador implícito da enunciação (ou da comunicação),

enunciatório⁶ e a atuação do destinador⁷ sobre o destinatário⁸. “Em ambos os casos, o primeiro actante desenvolve estratégias persuasivas para fazer o segundo acreditar em seus propósitos” (TATIT, 2007, p. 52). Com base nestas constatações, passa então a investigar os processos persuasivos pelos quais o compositor consegue obter a adesão de seus ouvintes e chega, então, às três categorias propostas na sua tese de doutorado e desenvolvidas no livro *Canção: Eficácia e Encanto*, publicado logo após a defesa.

Esta ideia foi sendo aprimorada no decorrer da produção dos vários livros que escreveu e publicou durante as décadas seguintes - dentre os quais podemos citar *Semiótica da Canção: melodia e letra* (1999) e *O Cancionista* (1996) –, até chegar ao termo “tipos de compatibilidade entre melodia e letra”, que aparece pela primeira vez na obra *O Século da Canção* (2004, p.76). Em *Elos de Melodia e Letra*, escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, Tatit emprega também os termos “níveis de integração entre melodia e letra” e “modelos de integração da melodia com a letra” (2008, p. 17). As categorias persuasivas decantatória, passional e figurativa corresponderiam, portanto, aos modelos (ou regimes) de integração melodia/letra da tematização, passionalização e figurativização. Estes níveis de compatibilidade estariam presentes em toda canção, com variados índices de dominância. Em outras palavras, numa canção em que predomina a passionalização, a tematização poderia aparecer ocasionalmente, e vice-versa, configurando o que o autor chama de *regime complementar*. Já a figurativização estaria sempre presente, independentemente do regime dominante, como complementar. Retornaremos a esse assunto mais tarde, ao darmos mais detalhes sobre a ocorrência dos três regimes dentro da canção de forma dominante ou recessiva.

Passaremos, a partir de agora, a descrever as especificidades de cada um dos regimes de integração entre melodia e letra.

[...] distinguindo-se assim do narrador”. Portanto, o enunciador atua como uma espécie de destinador que tenta convencer um destinatário (enunciário pressuposto) da verdade do texto.

⁶ É o destinatário implícito da enunciação, ao qual o enunciador (destinador) se dirige. Também é uma das instâncias pressupostas pelo enunciado. Tanto o enunciário como o enunciador pertencem ao nível discursivo.

⁷ Actante do nível narrativo, que segundo Greimas (1993) comunica ao destinatário valores de competência modal.

⁸ Também actante do nível narrativo, recebe do destinador competência modal para executar alguma tarefa (geralmente relacionada à aquisição de objeto-valor).

1.1.1 Tematização

Quando falamos em *tematização*, no âmbito da análise do discurso, estamos nos referindo a um dos níveis de concretização dos sentidos. Os esquemas do nível narrativo são revestidos com *temas* que serão posteriormente concretizados ainda mais com as figuras. De acordo com Fiorin (2009), os temas são investimentos semânticos de natureza puramente conceitual ou abstrata, que servem para organizar, categorizar e ordenar os elementos do mundo natural. Conceitos como liberdade, bondade, orgulho, amor ou crueldade são todos considerados categorias temáticas. A recorrência de *temas* pertencentes a uma destas categorias em um determinado texto recebe o nome de *isotopia temática*, que são repetições de termos pertencentes a um mesmo tópico, que servem para dar coerência semântica ao texto.

Na canção, a tematização ocorre pela repetição de “temas” melódicos no plano de expressão (melodia), que por sua vez relacionam-se com a enumeração das qualidades do objeto no plano de conteúdo (letra). Nesse regime a compatibilidade é assegurada pelo fator *identidade*. Ela se faz presente nos refrãos que se repetem e na recorrência dos motivos. As reiteraões são decorrentes da aceleração do andamento, que transforma os contornos melódicos em temas que são processados em cadeia (TATIT, 1996), além de provocarem uma considerável redução na amplitude dos intervalos. A melodia fica, portanto, limitada a um campo restrito da tessitura, progredindo de maneira horizontal. Esse processo de *involução* melódica é assim, descrito por Tatit (2004, p. 182-3):

Quanto maior o número de traços de identidade, mais garantia de coesão da sequência e menos progresso em sua história interna. A melodia parece não ir a lugar nenhum, pois está sempre retomando o que já apareceu antes seja no plano das pequenas unidades – o que chamamos de *tematização* – seja no plano das partes integrais – o que conhecemos como refrão. A dominância de identidades corresponde, portanto, a um processo de *involução* melódica.

Esses traços de identidade na melodia acabam por refletir-se na letra, que por sua vez apresenta um sujeito em conjunção com o objeto ou, em outras palavras, identificado com este. Tal estado de plenitude leva o sujeito a celebrar e enaltecer o objeto, que pode ser a mulher amada, o país, o samba, o violão, a natureza ou qualquer outra coisa que seja alvo de seu afeto. As sucessivas

condição do que é outro, do que é distinto”. Tatit (2004) se apropria dele para designar o campo das relações sujeito/objeto no nível narrativo. A alteridade, neste caso, manifesta-se pelo desejo que o sujeito possui de entrar em conjunção com o objeto. A falta deste é sentida por aquele como incompletude, ou seja, o sujeito entende o objeto como sendo uma parte de si e por isso anseia ardentemente recuperá-lo.

Essa busca empreendida pelo sujeito encontra eco nos contornos melódicos, que se expandem pelo campo da tessitura, delineando uma trajetória em direção ao objeto. Os saltos tornam-se frequentes e o andamento se desacelera, diluindo os motivos e valorizando cada nota do perfil melódico. Conseqüentemente, a duração das notas se prolonga, fazendo com que as identidades entre os temas desapareçam. Neste sentido, podemos afirmar que, dentro do contexto passional, ao contrário do que acontece na tematização, a linha melódica evolui, desenvolvendo-se num sentido mais vertical do que horizontal. Segundo Tatit (2004, p.193), “a melodia lenta geralmente demonstra conter em si a falta do outro. Por isso parece evoluir, como se sua missão fosse encontrar a própria identidade [...] em algum momento de seu percurso”.

Na letra, a alteridade se manifesta pelos temas que enfocam situações de abandono ou perda, onde o sujeito encontra-se apartado do objeto. A ausência do outro é sentida como saudade, mas desperta em seu portador a esperança de conjunção futura. Ele sente-se conectado ao objeto no plano temporal, embora ambos estejam afastados no plano espacial. Desta forma, a letra compatibiliza-se com a melodia, pois esta, na sua insuficiência de motivos idênticos, carrega o germe da desigualdade expresso no texto escrito (LOPES et. TATIT, 2008). As canções “Canto Triste” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) e “Beatriz” (Edu lobo e Chico Buarque) são típicos exemplos de canções onde predominam os valores da passionalização (fig. 3 e 4); andamento lento, melodias repletas de saltos, pouca identidade entre os temas, ampla utilização da tessitura e letras que falam de perda, saudade, distância e solidão:

1.1.3 Figurativização

O conceito de *figurativização*, no âmbito literário, refere-se a um recurso de linguagem utilizado pelos escritores a fim de criar uma ilusão de realidade dentro do discurso. A figura é um termo que remete a algo existente no mundo real, que pode ser percebido pelos sentidos: arbusto, abelha, lua, azul, frio, macio, azedo etc., são coisas ou traços sensoriais captados pela visão, audição, olfato, tato ou paladar. “Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (FIORIN, 2009, p. 91). Por meio da figurativização constrói-se um simulacro de realidade dentro do texto, com objetivo de criar efeito de plausibilidade. Em outras palavras, o leitor reconhece a coerência da narrativa, pois a figurativização produz nele sensações que lhe possibilitam estabelecer uma correspondência entre a realidade descrita no interior do texto e a sua própria.

Tatit empresta da Semiótica o termo *figurativização* para descrever os processos empregados pelo cancionista para produzir a ilusão de fala dentro da canção. Segundo ele, as entoações próprias da comunicação oral estariam presentes em todas as canções. Estariam mais evidenciadas, porém, em algumas do que em outras, dependendo do grau de estabilização de sua melodia. Notamos, portanto, que determinadas canções possuem uma melodia que se aproxima fortemente da raiz entoativa, com inflexões similares às da linguagem coloquial. Estas muitas vezes carregam as chamadas letras de *situação*, que são “aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.” (TATIT, 2004, p. 77).

Os elementos linguísticos que mais evidenciam a figurativização dentro da canção são os *tonemas*, inflexões que finalizam as frases entoativas. Na fala cotidiana eles se fazem ouvir pelos descensos das frases afirmativas ou pelas elevações nos finais de frases interrogativas, podendo neste caso indicar também continuidade. Estas subidas e descidas podem ser identificadas, também, nos contornos dos finais de frases melódicas e produzem os mesmos efeitos obtidos na comunicação diária. Assim, a sabedoria intuitiva do compositor popular acaba por forjar, dentro da canção, contornos entoativos que são possíveis de ocorrer na fala cotidiana. E como as entoações podem variar bastante de indivíduo para indivíduo,

ou mesmo de região para região do país, de acordo com o sotaque local, são incontáveis as possibilidades de combinações entoativas.

As canções “Eu Hein, Rosa” (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) e “Sabe Você” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) são exemplos que ilustram bem esta tendência que a melodia tem de se reportar à fala quotidiana (fig. 5 e 6):

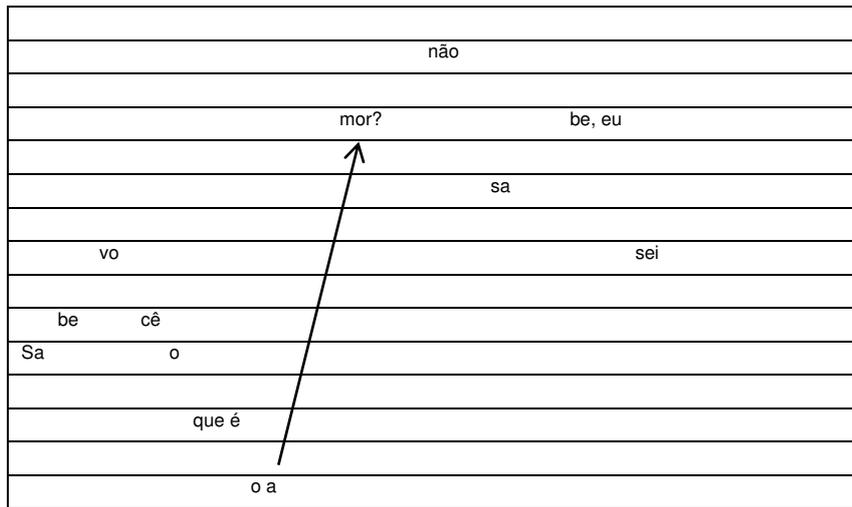


FIGURA 5

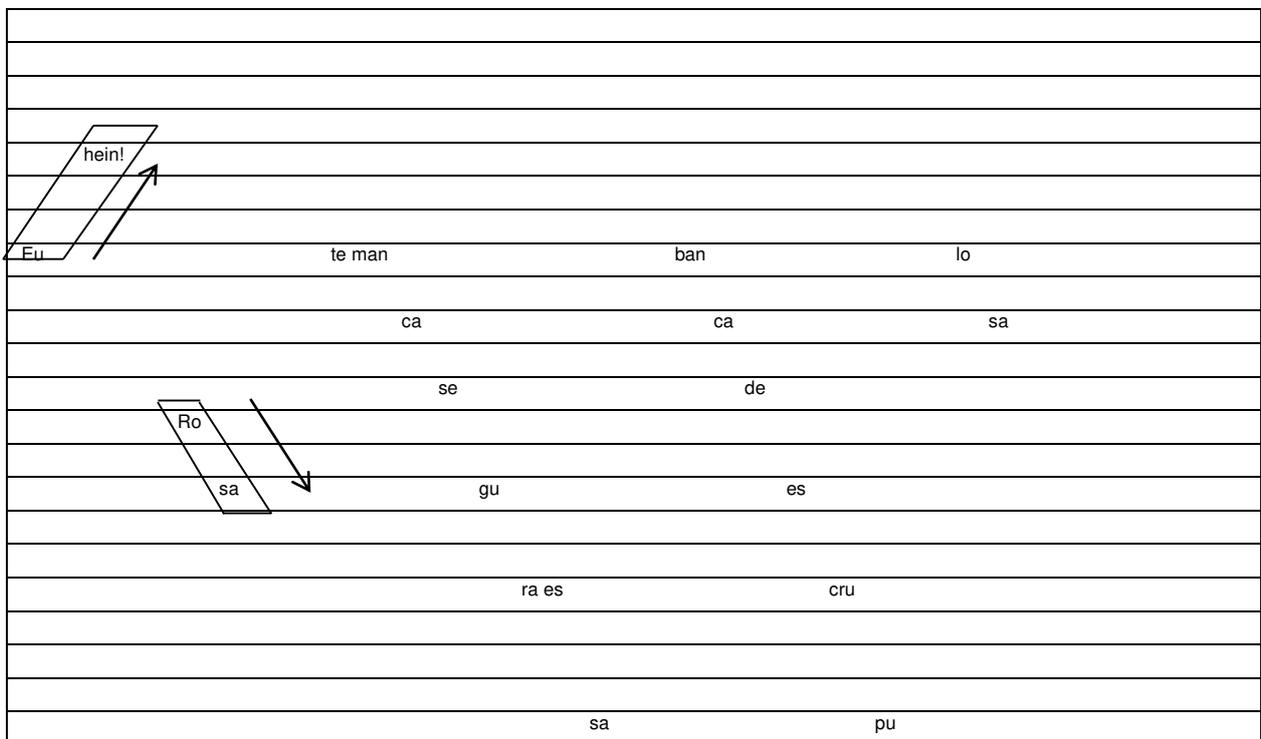


FIGURA 6

A letra da primeira canção se inicia com uma pergunta, enquanto que a letra da segunda o faz com uma interjeição. Isto acaba tendo reflexo nos contornos da melodia, que reproduz as possíveis entoações deste tipo de situação locutiva.

1.1.4 Regime central e regime complementar

Como dissemos anteriormente, Tatit aponta para o fato de que os três regimes de integração melodia/letra podem estar presentes numa mesma canção. No entanto, sempre haverá o predomínio de um sobre os demais. Daí as expressões *regime central* e *regime complementar*, atribuídas por ele.

Para descobrirmos qual é o regime central de uma determinada canção devemos levar em consideração, além do andamento e do conteúdo da letra, alguns indícios presentes no contorno melódico. Os *saltos*, por exemplo, são a manifestação da passionalização de uma forma mais local, enquanto que a *transposição* reproduz os efeitos do salto na dimensão global da canção. Eles refletem a pressa de um sujeito que anseia entrar em conjunção com o objeto e, por isso, procura encurtar a trajetória, queimando etapas (LOPES et. TATIT, 2008). Na canção “Oceano” (Djavan) temos um claro exemplo de transposição (fig. 7):

um deser
é to e
mar seus
te
a res
mo
Nim
guém
sabe o que eu fri
so

FIGURA 7

A transposição aqui é entendida não como uma mudança de tonalidade, mas sim como uma mudança de região da tessitura. Como podemos ver, a primeira frase da parte B da canção se encontra numa região bem mais aguda que a última frase da parte A. Isso obriga o intérprete a operar uma mudança de registro,

ve
ra em
ma mi
nha
pri vi
te a da
fos
pre
sem
que
Por

FIGURA 9

Esta ordenação das notas na forma de escala ocorre, também, na parte final da canção “Choro Bandido” (fig. 10), de Edu Lobo e Chico Buarque:

bons ...
rão
se
res
amo
tes seus
aman
dos os
do erra
mo sen
Mes

FIGURA 10

Na letra, tanto a gradação como os graus imediatos equivalem a determinados conteúdos nos quais o sujeito encontra-se num estado de não-disjunção, ou seja, apartado espacialmente do objeto, mas mantendo um vínculo temporal com ele. “A esperança de atingir a conjunção plena já vem expressa na evolução planejada do percurso melódico: só depende do tempo, e o tempo está sob controle” (LOPES et. TATIT, 2008, p. 23).

como regime *complementar* à tematização e à passionalização, havendo casos, também, em que ela é o regime dominante.

1.2 ANÁLISE SEMIÓTICA DO CANTO POPULAR: REGINA MACHADO

A elaboração de uma prática descritiva do comportamento vocal com o intuito de compreender como se produzem os sentidos por meio do canto e que, ao mesmo tempo, fuja da mera adjetivação, tem sido o foco da pesquisa desenvolvida pela professora Regina Machado desde sua dissertação de mestrado e que se amplia para a sua tese de doutorado. Em ambos os trabalhos, ela elabora um inventário das principais vozes da canção popular brasileira, cujas influências acabaram por constituir uma sólida tradição ao longo do século XX, além de analisar importantes obras do cancioneiro popular brasileiro.

Partindo do pressuposto de que a presença da voz, em qualquer que seja a natureza do discurso, já é em si portadora de sentido, a pesquisadora propõe a observação dos níveis que compõem o fenômeno vocal por meio da análise semiótica. Para tanto, utiliza-se da Semiótica aplicada à canção popular de Luiz Tatit e acrescenta a ela uma terminologia especialmente adequada à descrição do comportamento vocal (MACHADO, 2012).

1.2.1 Níveis da voz

No que diz respeito aos procedimentos de análise do comportamento vocal, a autora divide a voz em três níveis: Físico, Técnico e Interpretativo. Ao adotar esta divisão, um tanto quanto didática, a autora tem como objetivo compreender as articulações internas à performance vocal, mesmo reconhecendo a tênue linha que separa estas categorias (MACHADO, 2011). No quadro seguinte, estão descritos os elementos que compõem cada um desses níveis:

Níveis da Voz		
Nível Físico	Nível Técnico	Nível Interpretativo
<p>Extensão: Toda a gama de notas que uma voz é capaz de produzir</p> <p>Timbre: Componente físico que diferencia e particulariza uma voz e que, no canto popular, possibilita a identificação do intérprete.</p> <p>Registros Vocais: São ajustes produzidos pela musculatura que possibilitam à voz atuar nas mais variadas regiões da tessitura. Dividem-se em três: Basal, Modal (peito, glótico e cabeça) e Elevado (falsete, flauta).</p>	<p>Tessitura: Gama de notas produzida com mais naturalidade e menos esforço.</p> <p>Emissão: Refere-se aos lugares de ressonância da voz. Através de procedimentos técnicos (respiração, controle muscular) podemos reforçar ou atenuar a presença de harmônicos graves ou agudos, dependendo de quais ressoadores utilizamos na projeção vocal.</p>	<p>Articulação Rítmica: É a maneira como o intérprete articula melodia e letra no âmbito da canção, construindo significações que irão contribuir na explicitação dos conteúdos.</p> <p>Timbre Manipulado: São alterações que o cantor efetua no seu timbre natural com o intuito de produzir determinados efeitos ou mesmo caracterizar um personagem, fazendo surgir outras “vozes” dentro da voz.</p>

Todos os componentes descritos acima estão presentes na performance vocal. Cabe ao cantor usá-los e equilibrá-los de acordo com a sua compreensão da relação melodia/letra dentro da canção, destacando ou minimizando determinados conteúdos. A esta ação a autora dá o nome de *gesto interpretativo*.

1.2.2 Regimes de integração melodia/letra e comportamento vocal

Outro procedimento básico nesta forma de análise é o da transposição dos tipos de integração entre melodia e letra para a voz. Assim, tematização,

passionalização e figurativização no plano de expressão e no plano de conteúdo da canção orientariam as escolhas dos procedimentos técnicos e interpretativos pelo cantor na explicitação dos sentidos produzidos dentro da obra (MACHADO, 2012). Sobre isto a autora escreve:

Uma voz em consonância com os elementos da passionalização desenvolve-se por uma extensão melódica ampla, faz uso de elementos de dinâmica na realização do fraseado e privilegia as durações em detrimento dos recortes rítmicos. Essas durações conforme observamos, poderiam aparecer revestidas por vibratos de diferentes tipos, respondendo aí a uma demanda estética em consonância com o gênero musical (samba-canção, valsa, seresta, sertanejo, bossa, pop, etc.), com o período da história da canção no qual o intérprete realizou a gravação ou mesmo com o perfil público já consagrado pelo intérprete. [...]. Da mesma forma foi possível detectar que certas inflexões e ornamentações vocais, como apogiaturas, glissandos e portamentos, eram frequentemente utilizados por intérpretes cujas vozes apontavam índices elevados de passionalização e cuja formação vocal havia ocorrido antes da Bossa Nova. [...]. Seguindo nessa linha de raciocínio, pudemos averiguar que uma voz tematizada, poderia percorrer uma ampla extensão melódica. Mas a simplificação técnica da emissão, bem como a articulação rítmica, era o que a diferenciava fundamentalmente da voz passionalizada. [...]. Por esse caminho, pudemos perceber que predominava nas vozes tematizadas a presença da articulação rítmica valorizando as ações locais, de forma a minimizar os espaços para os excessos melódicos ou para os trejeitos dramáticos. Quanto a figurativização – na qual o limite entre canto e fala é frequentemente rompido e o sujeito da enunciação marca presença viva pela voz do intérprete – poderia aparecer como uma característica complementar tanto da voz passional quanto da voz tematizada. (MACHADO, 2012, p. 158 - 61).

Percebemos, na citação acima, que é possível traçarmos alguns paralelos entre os referidos regimes quando aplicados à canção e ao comportamento vocal. A passionalização vocal, por exemplo, pode aparecer como regime recessivo em uma performance onde predomina o comportamento vocal tematizado e vice-versa. A figurativização vocal apresenta-se como complementar aos outros dois regimes, evidenciando a presença do enunciador por meio da fala.

1.2.3 Qualidade emotiva da voz

Por fim, após a análise do comportamento vocal nos seus três níveis, chega-se à definição da *qualidade emotiva* da voz, que segundo Machado (2012) é

a sua orientação estética e interpretativa, ou seja, sua identidade, que se constrói a partir das articulações entre andamento, emissão, *vibrato*, articulação rítmica e entoação. Em sua tese de doutorado a autora, fazendo uso da terminologia elaborada por Luiz Tatit para identificação dos regimes de integração entre melodia e letra, define seis tipos de qualidade emotiva da voz:

Qualidades emotivas das vozes	
Passional	Quando predominam as durações vocálicas sendo, na maioria das vezes, recoberta por algum tipo de <i>vibrato</i> e pela utilização de diversos sub-registros.
Passional Figurativizada	Quando aos valores da Passionalização soma-se a presença da fala.
Passional Tematizada	Quando aos valores da Passionalização somam-se os ataques consonantais
Tematizada	Quando predominam os ataques consonantais, com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos sub-registros.
Tematizada Passional	Quando às reiterações e aos recortes rítmicos, somam-se a expansão pelo campo da tessitura e durações vocálicas.
Tematizada Figurativizada	Quando soma-se a fala aos valores da tematização.

1.2.4 Comportamento vocal e construção dos sentidos

Quando falamos de uma abordagem mais ampla da canção, no sentido de encará-la, não apenas como o resultado da junção de melodia e letra, mas incluindo os aspectos sonoros e visuais de sua performance, estamos direcionando o nosso foco para o seu plano de expressão, ou seja, aquele sobre o qual o intérprete irá atuar com o objetivo de explicitar os conteúdos inscritos na obra. O plano de expressão na canção não se resume, portanto, apenas às formas do

contorno melódico ou à sonoridade das diversas combinações de consoantes e vogais, mas inclui a sua manifestação sonora através da voz e visual por meio da gestualidade corporal do intérprete.

No que se refere ao comportamento vocal, que é o foco do presente trabalho, esta atuação pode ocorrer de diversas formas, de acordo com algumas escolhas prévias que o intérprete faz. A escolha do andamento por exemplo, é uma das maneiras de o cantor denunciar uma certa predisposição, a enfatizar determinados tipos de conteúdo em detrimento de outros. Um andamento lento, por exemplo, pode colocar em destaque os aspectos disfóricos da letra, enquanto que os aspectos eufóricos seriam trazidos para o primeiro plano pela aceleração. A escolha da tonalidade, por sua vez, levaria o intérprete a explorar uma determinada região de sua tessitura, fazendo uso de certos registros, que apontariam para um maior ou menor índice de passionalização ou tematização dentro da canção (MACHADO, 2012).

A exploração dos registros, juntamente com a manipulação do timbre e da articulação rítmica, são também recursos dos quais o cantor lança mão no momento da performance, com o objetivo de produzir significação. Podemos dar, aqui, alguns exemplos da utilização destes três recursos, começando pela exploração dos registros: Se o cantor decide cantar determinadas notas que pertencem ao pelo registro de cabeça em registro de peito, ou seja, sem mudança no ajuste fonatório, notar-se-á um acréscimo considerável de tensão à emissão, o que ocasionará um aumento de dramaticidade em sua interpretação. Já a exploração da região médio-grave da voz traz à tona a presença da fala que subjaz a toda e qualquer canção, pois é exatamente esta que a maioria das pessoas utiliza para falar. O estado relativamente relaxado das pregas vocais nesta região produz a impressão de naturalidade da emissão e, dependendo do volume sonoro, pode também produzir a sensação de intimidade e sensualidade, quando o canto for suave, ou força e determinação, quando o canto for mais intenso.

No que se refere à manipulação do timbre, pode-se conseguir determinados efeitos sonoros por meio do uso de alguns padrões vocais tais como *growl*, *fry* e o *chôro* (*cry*). O emprego de tensão laríngea e do golpe de glote, bem como a metalização do timbre e a quebra vocal, são alguns dos diversos recursos utilizados para manipular o timbre, resultando em sonoridades exóticas,

extravagantes ou apenas caricatas. Tais efeitos têm como objetivo emular a voz de um cantor famoso, caracterizar algum personagem, obter um efeito de originalidade ou simplesmente criar estranhamento.

Finalmente, por meio da articulação rítmica, o cantor organiza e redistribui os tempos do discurso musical de acordo com seu entendimento particular do texto. Em outras palavras, ele “articula frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto (letra), fundindo ou dissociando esses elementos, destacando ou minimizando a maneira como aparecem na composição” (MACHADO, 2011 p. 71). Desta forma, o cantor pode investir nos prolongamentos vocálicos típicos do canto passional, ou então, na utilização de uma regularidade rítmica “quadrada” mais próxima da abordagem temática ou, ainda, adotar um procedimento oposto a este, privilegiando uma rítmica mais recortada e irregular típica da fala quotidiana, com inserção de padrões entoativos.

Nesta busca da tradução dos conteúdos da canção, o intérprete, não raras vezes, irá distanciar-se consideravelmente daquilo que o compositor tinha em mente ao fazer a canção. São recorrentes, na história da canção popular midiaticizada, casos de releituras diametralmente opostas à interpretação contida no registro fonográfico original da obra. Nestes casos, ocorre uma espécie de mudança de lugar por parte de determinados conteúdos, que passam a ocupar uma posição privilegiada, enquanto que outros são relegados a um segundo plano. Essa transformação, em alguns casos, é operada, não apenas pela voz, mas também pelo arranjo, que como parte do plano de expressão possui um papel fundamental na explicitação dos sentidos.

Um dos primeiros artistas a realizar esse tipo de ação foi João Gilberto. Com sua leitura minimalista de clássicos de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira e Herivelto Martins, entre outros, o intérprete e compositor foi o grande mestre da arte de revelar conteúdos escondidos nas canções durante o período da Bossa Nova, fazendo uso de todos os procedimentos descritos acima para produzir sentidos através do canto. É notório e, praticamente, uma lenda da música popular brasileira, o relato das transformações que conscientemente operou em seu timbre, no sentido de reduzir o volume da emissão para adequar sua voz à sonoridade do violão. Obviamente que os objetivos não eram só de ordem acústica, mas também estética, pois em vários momentos declarou que não estava satisfeito com os

exageros interpretativos cometidos por certos cantores da época. Isso pode ser constatado, claramente, pela ausência de ornamentação ou *vibrato* no seu canto, pela escolha da região médio-grave da tessitura como lugar privilegiado de execução e por uma articulação rítmica que enfatiza os ataques consonantais.

Essa postura reflexiva sobre a maneira de cantar, tocar e arranjar teve um tremendo impacto, não só sobre os cantores da própria geração de João Gilberto, mas também sobre os artistas responsáveis por uma outra revolução musical que ocorreria quase uma década mais tarde: a Tropicália.

Dentre estes artistas destacamos aqui, Caetano Veloso, objeto central de nossa pesquisa, que herdou do mestre, não só o canto econômico, como também o hábito de efetuar releituras intimistas de obras do passado, lançando mão, nestes casos, do princípio da “triagem”. A este procedimento, intercala-se outro totalmente oposto, onde Caetano deixa-se guiar pelo princípio da “mistura”, introduzindo elementos estranhos ao universo da MPB tradicional, tais como instrumentos amplificados, gêneros musicais estrangeiros e toda a sorte de experimentação vocal.

Vale aqui ressaltar que a prática da releitura tornou-se uma constante durante o período da Tropicália, como parte do projeto proposto pelos integrantes do movimento de unir presente, passado e futuro, ressuscitando estéticas antigas e misturando-as às linguagens de vanguarda (FAVARETTO, 1996).

No capítulo seguinte falaremos um pouco mais sobre a sua carreira e obra, além de discorrermos sobre alguns aspectos de sua dicção¹⁰ particular. Faremos, também, um inventário de suas principais influências musicais e vocais, as quais contribuiram para compor o seu estilo composicional multifacetado e seu gesto vocal extremamente rico e diversificado.

¹⁰ Utilizaremos aqui o termo da mesma forma que Tatit (1996), para significar, além da maneira de cantar, a maneira de dizer, musicar, gravar e, principalmente de compor.

2 CAETANO VELOSO

Caetano Veloso sempre resistiu a todo e qualquer rótulo que ao longo de sua carreira a crítica e a opinião pública quiseram lhe atribuir. Talvez não tanto pelo simples fato de querer ser único ou original, mas porque sempre foi um experimentador por natureza. Gostava de “entrar e sair de todas as estruturas”, de acordo com suas próprias palavras no discurso inflamado que proferiu no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Preferia passear pelo estilo de outros compositores a forjar uma dicção única, como fez o seu maior ídolo, João Gilberto. E é exatamente esta peculiaridade que faz com que sua obra soe tão rica, miscigenada e original (TATIT, 1996). Tropicalista por excelência, Caetano levou até as últimas consequências o aspecto antropofágico do movimento, devorando e assimilando todas as dicções.

Desde o início, cultivou o anseio de que a música popular brasileira incorporasse à sua estética as transformações que estavam ocorrendo em nível mundial, tanto em termos musicais quanto tecnológicos. E prezava, ao mesmo tempo, pela recuperação de algumas dicções esquecidas e desprezadas pela “MPB oficial”, que na década de 1960 exercia uma espécie de patrulhamento ideológico sobre as produções que não se alinhavam às suas ideias. Caetano apreciava a modernidade dos Beatles, Rolling Stones e Jimi Hendrix, mas não desprezava o samba canção dos anos 40/50, ou mesmo o iê-iê-iê da Jovem Guarda.

No presente capítulo iremos falar sobre as diversas fases de sua carreira, tendo como foco principal a sua produção discográfica, sem qualquer pretensão de análise mais aprofundada. O recorte realizado concentrou-se sobre os discos de estúdio, incluindo-se aqueles feitos em parceria com Gal Costa (*Domingo*, 1967), Gilberto Gil (*Tropicália 2*, 1993) e Jorge Mautner (*Eu Não Peço Desculpas*, 2002). Foram mencionados, também, alguns discos ao vivo e trilhas de filmes compostas por Caetano, quando houve a necessidade de oferecer ao leitor uma base cronológica. Dados históricos, a respeito da vida do compositor, foram acrescentados tendo como objetivo, unicamente, a contextualização de algumas obras.

A segmentação de sua obra em fases distintas se deu por meio da constatação das mudanças e transformações que se processaram ao longo de sua

carreira, levando-se em consideração o estabelecimento de parcerias, o direcionamento estético, as posturas políticas e existenciais adotadas e as temáticas recorrentes em cada período abordado. A partir dessa verificação chegamos à definição de cinco fases:

- 1) **1957-1973:** definição da linguagem cancional, caracterizada pela experimentação, visando a ampliação dos limites formais da canção.
- 2) **1974-1982:** fase de maior popularidade, caracterizada pela consolidação e afirmação de sua *persona* artística (parceria com *A Outra Banda da Terra*).
- 3) **1983-1988:** decantação da linguagem (triagem).
- 4) **1989-2005:** consagração artística, caracterizada pela extrema elaboração musical e prestígio internacional (parceria com o duo *Ambitious Lovers* e com Jaques Morelembaum).
- 5) **2006-2012:** nova fase de decantação (parceria com a *Banda Cê*).

Ao final do capítulo faremos um inventário das principais referências vocais absorvidas pelo compositor durante o período que se situa entre a sua infância e as primeiras aparições nos meios de comunicação de massa, tendo como suporte literário entrevistas, biografias e os próprios escritos do compositor.

2.1 1957- 1971: CAMINHANDO CONTRA O VENTO

Delimitamos o ano de 1957 como sendo o marco zero da trajetória de Caetano como cancionista por ser, segundo Wisnik (2005), o ano em que compôs sua primeira canção. A letra vinha de um poema de autoria de Nestor da Costa Oliveira - seu professor de português do ginásio, em Santo Amaro -, intitulado "Ciclo". Daí até a explosão de originalidade em "Alegria, Alegria", dez anos depois, muitas outras canções foram escritas, nas quais o seu ofício foi sendo aperfeiçoado e seu estilo pessoal moldado. Essa fase inicial, que se estende das primeiras canções até o disco *Araçá Azul* (1973), caracteriza-se pela intensa busca por uma linguagem cancional apropriada à expressão de sua arte.

Para que possamos entender melhor esse processo, devemos levar em consideração, não somente a “aventura” tropicalista, mas também a experiência do exílio como vivências fundamentais para a formação da dicção particular de Caetano Veloso.

2.1.1 As primeiras canções

A primeira canção de Caetano a alcançar alguma projeção no cenário da MPB foi a singela “De Manhã”, gravada pela irmã Maria Bethânia, em 1965, no lado B de seu primeiro compacto. Com a repercussão positiva de sua performance no musical *Opinião*, onde executava a canção “Carcará”, também presente no referido compacto, Bethânia passou a ser requisitada para outros projetos que incluíam, além de musicais coletivos, shows individuais. Nestes, a cantora sempre encontrava uma maneira de incluir canções de autoria do irmão.

Nessa época, Caetano já possuía várias composições. Algumas delas seriam, porém, registradas em disco em períodos muito posteriores à sua criação, como a supracitada “Ciclo”, de 1957, gravada por Bethânia somente em 1983. Havia, ainda, a melancólica “Sol Negro” - que integrou o repertório do primeiro LP de Bethânia (1965) -, o amargurado samba-canção “Sim, Foi Você” - gravado por Gal Costa (na época Maria da Graça) no seu primeiro compacto (1965) -, a engajada “Samba em Paz” e a épica “Cavaleiro”, estas duas últimas pertencentes ao primeiro compacto duplo de Caetano, lançado na mesma época que os discos mencionados anteriormente. Pode-se ouvir, nestas primeiras canções, muito da estética nacionalista vigente na MPB da década de 1960, além de uma poética que muito lembrava o estilo de Vinícius de Moraes, Baden Powell e dos colegas Edu Lobo e Geraldo Vandré.

Mas foi com o sucesso estrondoso de vendas do primeiro compacto de Bethânia que Caetano começou a ficar conhecido como compositor. Tal êxito resultou na regravação de “De Manhã” por artistas de enorme prestígio, como Wilson Simonal e Elizeth Cardoso. Segundo Calado (1997, p. 77) “a inusitada onomatopeia que fecha a letra (E foi por ela/ Que o galo cocorocô) funcionou como diferencial em meio a todas as variações de bossa nova que tocavam no rádio naquele momento”.

Dentre todas essas obras da juventude há uma que se destaca pela sua originalidade e frescor: a canção “Clever Boy Samba”. Em sua letra, cujo conteúdo satiriza o comportamento dos *playboys* de Salvador, podemos detectar alguns elementos pouco comuns nas canções do período, como nomes próprios referentes a personalidades do meio artístico nacional e internacional, expressões em inglês e uma narrativa muito mais identificada com a irreverência da Jovem Guarda do que com a sisudez da música de protesto:

Pela Rua Chile eu desço
Sou belo rapaz
Cabelo na testa fecha muito mais
Vou fazer meu ponto ali
No Adamastor
Mesmo subdesenvolvida
Eu vou fazendo a doce vida
As *brigitte*s vão passando
E eu Belmondo
Sigo na lambreta
E os brotos vão ficando pra trás
Sem silencioso fecha muito mais
No Farol da Barra
Em falta de Copacabana
Vou queimar a pele
No fim de semana
Entro no cinema
E o filme é com Delon
Aprendo o sorriso
Mas nem sei se o filme é bom
"Come to Me My Melancholy"
Samba agora é assim
Se não é bossa nova
Não está pra mim
Pra mim João Gilberto
E Orlandivo é uma coisa só
De tarde a semana inteira
Dou meu show de capoeira
Na piscina do late se faz sol
O Nelson Gonçalves
Sei que já ficou pra trás
Ser desafinado fecha muito mais
Adoro Ray Charles
Ou "Stella by Starlight"
Mas o meu inglês
Não sai do *good night*

Aqui já podemos notar os primeiros sinais da iconoclastia modernizante que tomaria conta de seu estilo composicional nos anos posteriores. Algumas palavras contidas nesta canção ressurgiram posteriormente na revolucionária “Alegria, Alegria”, fato que denuncia uma outra característica de seu estilo: a apropriação, de ordem intertextual, de materiais contidos em sua própria obra, configurando ciclos de criação que se renovam periodicamente.

Em 1966, um ano após o lançamento de seu primeiro compacto, ainda residindo em Salvador, Caetano inscreve duas de suas canções em dois festivais, obtendo boas colocações e mesmo premiações. A canção “Boa Palavra” obtém o quinto lugar no II Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, enquanto que a canção “Um Dia” recebe o prêmio de melhor letra no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Estas canções, escritas nos moldes tradicionais e atendendo aos parâmetros daquilo que na época convencionou-se chamar de “música de festival” são bastante representativas da primeira safra de composições de Caetano, cujo estilo ainda estava muito preso à herança da Bossa Nova e à ideologia de retorno às raízes da música brasileira, pregada pela ala artística engajada da época.

Tais características se fazem presentes nas 12 faixas que compõem o álbum *Domingo*, primeiro de sua carreira e gravado em parceria com Gal Costa. Produzido e arranjado por Dori Caymmi, ferrenho defensor do nacionalismo na música popular brasileira, o disco é todo calcado numa sonoridade *bossanovista*, econômica e minimalista, tendo como instrumento base o violão e contando com uma participação discreta dos naipes de sopros e cordas na maioria das faixas. Como num disco de Tom Jobim, a percussão é executada com extrema delicadeza e as canções são de curta duração. O volume da voz de ambos os intérpretes é pequeno e a interpretação é despida de qualquer arroubo interpretativo.

Tal espírito passadista, no entanto, já não fazia parte dos ideais estéticos que há algum tempo vinham sendo cultivados pelo compositor. No texto escrito na contracapa do disco, Caetano dava pistas do projeto que aos poucos ia adquirindo forma em sua mente:

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo para caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (“Um Dia”, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância

que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro (VELOSO, 1967, apud CALADO, 1997, p. 95-6).

Em entrevista para o *Jornal do Brasil*¹¹, Caetano, ao referir-se ao disco, afirma: “foi uma documentação do que eu já tinha feito e que não correspondia ao que eu fazia na época. Já estava com o germe do Tropicalismo na cabeça”.

Tais anseios de mudança se insinuam em alguns versos, que hoje adquirem um tom profético, como naqueles que finalizam a canção “Um Dia”: /Eu não estou indo-me embora/Tô só preparando a hora de voltar/. Na primeira canção do disco – surpreendentemente a que mais projeção alcançou - vemos resumido em um verso a ambição que motivava o artista em sua busca pelo novo: /Meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim/.

2.1.2 A Tropicália

Inaugurada com a apresentação da canção “Alegria, Alegria”, juntamente com “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, a fase tropicalista durou pouco mais de um ano (de outubro de 1967 a dezembro de 1968), mas deixou profundas marcas na música popular brasileira de modo geral, além de definir (ou indefinir) a peculiaridade da dicção cancional de Caetano Veloso.

São desse período o primeiro disco solo do compositor e o histórico álbum manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*. Ambos, juntamente com o segundo álbum solo de Gilberto Gil (*Gilberto Gil*, 1968), fixaram as bases da arte tropicalista e serviram para demonstrar os principais pressupostos da filosofia estética e política do movimento.

Orientada pelo princípio da mistura (TATIT, 2004), a Tropicália procurava diluir, num mesmo caldeirão, as linguagens de vanguarda (poesia e música), a música cafona, o rock e a MPB, visando a renovação da música popular brasileira por meio da dissolução dos gêneros musicais e da eliminação das dicotomias e

¹¹ Depoimento concedido à jornalista Marcia Cezimbra, em 16/06/1991 (apud LUCCHESY et. DIEGUEZ, 1993, p. 264).

juízos de valor que reinavam absolutos na MPB da década de 1960. Em outras palavras, “O tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão” (TATIT, 2004, p. 103).

Tal princípio norteia as interações entre os elementos (melodia/letra/arranjo) que compõem as 12 canções do disco tropicalista *Caetano Veloso* (1968). Ali estão as frases justapostas e as bruscas mudanças de ambiência no arranjo, como em “Tropicália”; a paródia explícita e o *cafonismo* de “Onde Andará” e “Paisagem Útil”; a poesia concreta e o atonalismo latente de “Clara” e a superposição de ritmos e instrumentos díspares de “Eles” e “Alegria, Alegria”.

A antropofagia embutida no gesto tropicalista iria permear toda a produção posterior de Caetano, levando-o a adotar uma postura inclusiva na seleção dos materiais para suas composições, o que imprimiu um caráter extremamente informativo e multifacetado à sua produção. Em seu trabalho sobre o disco *Araçá Azul*, Dietrich afirma:

No nosso entender, o tropicalismo é a chave para a compreensão de toda a obra de Caetano Veloso, não apenas das composições da fase tropicalista propriamente dita, mas também das suas produções pré e pós-tropicalistas (DIETRICH, 2003, p. 29).

2.1.3 A fase londrina

O período compreendido entre a sua prisão, o exílio em Londres e o retorno ao Brasil não foi, como se poderia supor, de recolhimento artístico, mas sim de intensa produção. Durante os dois anos e meio passados no exterior, Caetano lançou praticamente um disco por ano, nos quais o gesto tropicalista ainda se faz sentir, não mais por meio de ostensiva experimentação, mas pela fusão de gêneros e releituras inusitadas, inauguradas anteriormente com “Coração Materno”, do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*.

A sombra de tristeza que se abateu sobre o compositor, em decorrência de sua prisão, está presente em várias canções do segundo disco homônimo - conhecido como o álbum branco de Caetano -, gravado no interlúdio entre o exílio e a libertação e lançado em agosto de 1969. Quer seja pelos protestos inconformados de “Irene” - /Eu quero ir minha gente/Eu não sou daqui/ -, ou pelos versos sombrios

de “The Empty Boat” - /From the stern to the bow/Oh, my boat is empty/Yes, my heart is empty/ -, passando pelo tom desesperançado da interpretação de “Carolina” e terminando com o tom de despedida da citação de Fernando Pessoa em “Os Argonautas” - /Navegar é preciso/Viver não é preciso/ -; tudo leva a crer que uma ferida fora aberta e que levaria certo tempo para cicatrizar.

No entanto, nem tudo é escuridão. A euforia carnavalesca de “Atrás do Trio Elétrico”, o romantismo *a la* Jovem Guarda de “Não Identificado” e o prazer contido na livre exploração da palavra em “Acrílico” representam, no seu conjunto, o contraponto luminoso do disco. Lucchesi e Dieguez também reconhecem a presença dessa dualidade:

As 12 faixas se agrupam em dois planos, como duas são as cores da capa (branco e preto). É inegável que a prisão disseminou na experiência subjetiva de Caetano fantasmas associados a sentimentos de morte, solidão, medo, que irão se opor a renascimento, interação e coragem. As duas forças antagônicas são resgatadas pelo processo de criação. Desse modo, o LP é o resultado simbólico do confronto entre a pulsão de vida (Eros) e a pulsão de morte (Tanatos) [...] (DIEGUEZ et. LUCCHESY, 1993, p. 46).

Já no álbum seguinte (*Caetano Veloso* 1971), predomina o clima sombrio e gélido de Londres, onde Caetano se encontrava exilado, como se a pulsão de morte tivesse se saído vitoriosa no conflito presente no disco anterior. A própria arte da capa, na qual um Caetano carrancudo, barbudo e com os lábios ressecados se encolhe de frio dentro de um casaco de pele de ovelha, denuncia o conteúdo. Em alguns momentos, ele relembra a prisão, como em “A Little More Blue”: /One morning they came around to take me to jail/I smile at them and said – all right/But alone in that same day’s night i cried and cried again/. Em outros, fala sobre o sentimento de solidão experimentado no exílio, como em “London, London”: /I am lonely in London without fear/I`m wandering round and round here, nowhere to go/. Expressa, ainda, saudades de casa, como em “Maria Bethânia”: /Maria Bethânia, please send me a letter/I wish to know things are getting better/. Há momentos de queixa explícita, como em “If You Hold a Stone” - /Eu não sou daqui/Eu não tenho amor/Eu sou da Bahia/de São Salvador/ -, mas também de pequenos focos de esperança, como no verso /I`m as sure of the past as I`m certain about tomorrow/, da

canção “Shoot Me Dead”, e na promessa de retorno contida na letra de “Asa Branca”, única canção em português do disco.

A sonoridade obtida é bem mais leve que a dos discos anteriores, com Caetano pela primeira vez assumindo o violão base e dispensando a guitarra elétrica, que se faz ausente nos arranjos deste e do disco seguinte (*Transa*), retornando somente em *Araçá Azul*, de 1973.

No disco *Transa*, gravado em Londres em 1971 e lançado no Brasil em 1972, a pulsão de vida fala mais alto. Reafirma-se o seu eu e a identidade brasileira, como fica patente na letra de “You Don’t Know Me”: /Nasci lá na Bahia de mucama com feitor/¹². Assim, o compositor empreende um movimento de reconquista do espaço perdido e de negação dos limites que lhe foram impostos (LUCCHESI et. DIEGUEZ, 1993). É o retorno da paródia, da mistura, da multidão de referências e da volúpia criativa. Em outras palavras, com *Transa*, Caetano retoma o projeto que havia sido bruscamente interrompido com a prisão, como se vislumbrasse uma luz no fim do túnel para suas ambições de renovação.

O disco teve a direção musical de Jards Macalé¹³ e foi gravado “como se fosse um show, em duas ou três sessões” (VELOSO, 1997, p. 457). A banda era composta, além de Caetano e Macalé nos violões, por Moacir Albuquerque no baixo, Áureo na bateria e Tutty Moreno na percussão, mantendo-se essa configuração instrumental inalterada durante todo o disco.

Dentre as faixas, destaca-se “Nine Out of Ten”, onde pela primeira vez na música popular brasileira é citado o *reggae* jamaicano, numa vinheta tocada no início e no fim da gravação. A frase “I’m alive”, repetida diversas vezes durante a canção e reiterada em português, reforça o caráter afirmativo do disco. Merece nota, também, o caldeirão de intertextualidades em “Triste Bahia”, onde Caetano mistura versos do poeta Gregório de Mattos com trechos de sambas de roda.

¹² Verso extraído da canção “Maria Moita”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, que originalmente fazia parte do repertório do musical *Pobre Menina Rica*, estreado em 1964.

¹³ Em seu livro *Verdade Tropical* (1997) Caetano menciona a célebre apresentação de Macalé no Festival internacional da Canção da TV Globo, defendendo a canção “Gothan City”, de sua autoria, em que o intérprete reviveu o clima de *happening* das apresentações tropicalistas, recebendo as vaias correspondentes do público.

2.1.4 Araçá Azul

Primeiro disco solo de Caetano após o retorno ao Brasil, e o primeiro integralmente produzido pelo cantor, *Araçá Azul* (1973), de acordo com Calado (1997), significou a retomada de um projeto interrompido em decorrência de sua prisão, que originalmente se chamaria *Boleros e Sifilização*.

No disco, Caetano toca todos os instrumentos, com exceção da faixa “Épico”, encomendada ao maestro Rogério Duprat, autor do imponente arranjo executado por orquestra. Há também a participação de Edith Oliveira, conhecida como “dona Edith do prato” – figura importante do samba-de-roda do recôncavo baiano -, cantando e percutindo prato com uma colher.

Radicalizam-se ainda mais as experimentações que vinham sendo realizadas desde o segundo disco do artista, introduzindo-se em várias faixas efeitos sonoros manufaturados em estúdio, como *fade*¹⁴, sobreposição de vozes, distorções, inversões sonoras e *reverb*¹⁵. Tais recursos artificiais já haviam sido usados de forma ocasional nos discos anteriores¹⁶. Aqui, no entanto, eles assumem a frente no conjunto de procedimentos experimentais.

Araçá Azul também representou uma ruptura por parte do compositor com a forma-canção tradicional. Tal divórcio já vinha sendo arquitetado desde o primeiro disco solo, fato que pode ser comprovado pelas ousadias formais presentes em “Batmacumba” (*Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968) e “Acrilírico” (*Caetano Veloso*, 1969). Nada se compara, no entanto, com a polifonia caótica de vozes faladas em “De Conversa” (faixa 2) e com a exploração exaustiva do idioma em “De Palavra em Palavra” (faixa 6). Há também o concretismo de “Julia/Moreno” e a sucessão aparentemente insólita de temas em “Sugar Cane Fieds Forever”. Com exceção de “Tu me Acostumbraste”, do compositor cubano Frank Dominguez, todas as outras faixas apresentam, em algum nível, rupturas com aquilo que até aquele momento se entendia como sendo a forma convencional da canção.

¹⁴ Efeito criado em estúdio, que permite que a intensidade de um determinado som seja gradualmente diminuído ou aumentado. Muito usado na finalização (*fade out*) ou início (*fade in*) de gravações de canção popular.

¹⁵ O termo refere-se ao efeito físico das ondas sonoras refletidas de forma reiterativa em ambientes amplos. Tal efeito pode ser recriado de forma artificial em estúdio.

¹⁶ São dignos de nota as colagens sonoras presentes em “Panis et Circensis” (1968) e “Acrilírico”(1969).

Todos os discos anteriores de Caetano, incluindo a fase no exílio, são discos de canções. Até mesmo os happenings tropicalistas aconteciam sob o mote de canções, e Caetano havia deixado o Brasil após um estrondoso sucesso: a canção “Alegria, Alegria”. Todos esses fatores bastam para aceitar que seus enunciatários/ouvintes acreditavam ter firmado com o enunciador/compositor um contrato, reiterado em todos os seus gestos, de que este seria um compositor de canções. [...]. Ao apresentar ao seu público a anti-canção, a canção fragmentada e desmistificada, Caetano provoca a ruptura deste simulacro (DIETRICH, 2003, p. 80).

Tal quebra de contrato não ficou, de modo algum, impune e o público reagiu de forma aversiva à proposta do disco, como relata o próprio Caetano em seu livro *Verdade Tropical*:

A reação do público foi veemente: o disco bateu recordes de devolução. Transa tinha tido uma boa acolhida (sobretudo por causa da regravação do velho samba de Monsueto Menezes “Mora na Filosofia”) e o fato de eu estar de volta ao Brasil ainda era notícia. Além disso eu fizera um show ao lado de Chico Buarque no Teatro Castro Alves, em Salvador e esse show [...] foi transformado num disco ao vivo que vendeu muito. Tudo isso levava as pessoas a procurarem meu disco novo nas lojas. Ao chegar em casa, a maioria nem sequer aguentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco (VELOSO, 1997, p. 486-7).

2.2 1974 - 1983: O AVESSE DO AVESSE

No segundo quinquênio de 1970 começam a aparecer os primeiros sinais da abertura política que se efetivaria na década seguinte. O principal evento sinalizador da redemocratização que estava por vir foi a sanção da lei que, em 1979, concedia anistia a todos os que haviam cometido crimes políticos desde setembro de 1961, o que possibilitou o retorno de muitos exilados ao Brasil. O mesmo período assistiu, também, ao fortalecimento dos sindicatos de trabalhadores, ao surgimento do PT, ao arrefecimento da censura e ao aumento crescente da discussão em torno de temas como homossexualidade, racismo, direitos da mulher, aborto, entre outros.

De acordo com Lucchesi e Dieguez (1993), essa atmosfera mais democrática na qual o país ingressava possibilitou a Caetano uma maior diversificação de temas a serem abordados nas canções e permitiu uma

comunicação mais intensa com o público, que agora mostrava-se mais antenado e receptivo às novidades.

O período caracterizou-se, ainda, pelo intenso investimento do compositor na ampliação de seu público, realizando entrevistas nos diversos veículos de comunicação, clipes e shows televisivos. Foi a fase onde Caetano estabeleceu-se definitivamente como artista e *persona* pública, construindo perante a mídia uma imagem polêmica e controversa, que o acompanharia até os dias de hoje.

2.2.1 Sob o império dionisiaco

Originalmente concebidos para serem um único álbum, os discos *Joia* e *Qualquer Coisa*, lançados simultaneamente em junho de 1975, funcionam como uma síntese dos processos criativos que Caetano vinha desenvolvendo até aquele momento e dizem muito acerca do tipo de abordagem que o compositor futuramente reservaria para as canções de outros e para as suas próprias.

Analisando os dois projetos como um todo, podemos notar que o “passo à frente”, ou seja, o impulso de renovação, que se processa por meio da experimentação efetuada no plano da expressão (letra/melodia/forma/arranjo), é encontrado, principalmente, nas canções de sua própria autoria, como em “Asa, Asa”, “Pipoca Moderna”, “Tudo, Tudo, Tudo”, “Gravidade”, “A Tua Presença Morena”, “Qualquer Coisa” e “Da Maior importância”. Já a abordagem das canções alheias se dá, geralmente, na forma de releitura intimista, tendo como referência mestra o ídolo João Gilberto. É o caso das versões “bossa nova” de “For No One”, “Eleanor Rigby” e “Lady Madonna”, dos Beatles, e das reduções minimalistas para voz e violão de “Samba e Amor”, “Madrugada e Amor” e “Help”. Tais procedimentos, mesmo não constituindo-se como regra¹⁷, são bastante recorrentes na discografia de Caetano e formaram, durante certo tempo, uma das características de sua dicção autoral.

¹⁷ Há, por exemplo, a releitura de “Eu Quero Essa Mulher Assim Mesmo”, samba de Monsueto Meneses transformado em um rock progressivo no disco *Araçá Azul* (1973).

Lucchesi e Dieguez (1993) lançam mão das categorias *apolíneo* e *dionisíaco*¹⁸, formuladas por Nietzsche, para classificar as diferentes sonoridades encontradas nos dois discos. Segundo os autores, há um predomínio da expressão apolínea em *Joia*, com sua economia de recursos, resultando em muitas peças curtas e simétricas, de primoroso acabamento, cujas letras se aproximam da poesia concreta. Já em *Qualquer Coisa*, o furor *dionisíaco* toma conta, com sua diversidade de releituras, gêneros e línguas, sua profusão de instrumentos e sua heterogeneidade. O próprio Caetano reconhece tal dicotomia ao comparar os dois álbuns: “O *Joia* era a minha relação com o trabalho limpo, pequenas peças bem acabadas, com a liberdade de *Araçá Azul*. [...]. Cada faixa era uma joia. *Qualquer Coisa* era o vale-tudo, bateria, confusão”¹⁹.

No ano seguinte ao lançamento desses álbuns, Caetano engaja-se numa experiência musical coletiva ao lado dos colegas Gilberto Gil, Gal Costa e a irmã Maria Bethânia. O projeto, intitulado *Doces Bárbaros*, tinha por objetivo, a princípio, a comemoração dos 10 anos de carreira de cada um de seus componentes em um show que percorreria várias cidades do país. Tal objetivo se concretizou, gerando inclusive um disco ao vivo, juntamente com um filme-documentário dirigido pelo cineasta Jom Tob Azulay. Antes do fim da turnê, porém, o projeto foi interrompido devido à prisão de Gilberto Gil e do baterista Chiquinho Azevedo, por porte de maconha.

Como já havia acontecido em outras ocasiões, quando se viu cerceado em suas aspirações - como na desclassificação de “É Proibido Proibir” no III FIC ou no exílio forçado -, Caetano aposta novamente na afirmação radical do eu com o pulsante *Bicho*, lançado em maio de 1977. No disco transborda a postura dionisíaca, detectada em *Qualquer Coisa* e expandida em *Doces Bárbaros*.

Em *Bicho*, Caetano dá uma pausa no cerebralismo das experimentações contidas nos discos anteriores e convida o ouvinte a se entregar aos prazeres do corpo. Ele (o corpo) está presente no incentivo à dança de “Odara” e “Two Naira

¹⁸ Refere-se aos deuses da mitologia grega Apolo e Dionísio. O primeiro representaria o espírito da ordem, da racionalidade e da harmonia intelectual, e o segundo, por sua vez, o espírito da vontade, do extasê e da espontaneidade.

¹⁹ Depoimento concedido a Marcia Cezimbra para o *Jornal do Brasil*, em 16/06/1991 (apud LUCCHESI et. DIEGUEZ, 1993, p. 266).

Fifty Kobo”, é sugestionado em “Um Índio”, “Olha o Menino” e “Gente” e descrito em detalhes em “Tigresa” e “Leãozinho”.

O flerte com a *disco music*, extremamente em voga no período, torna-se, desta forma, um desdobramento lógico de suas pretensões artísticas para aquele momento. Wisnik (2005), quando se refere ao *Bicho Baile Show*, disco ao vivo gerado a partir do álbum homônimo – quando Caetano divide o palco com a Banda *Black Rio* – faz a seguinte afirmação:

Contemporâneo ao surgimento dos primeiros grandes bailes funk no Rio, o *Bicho Baile Show* era um espetáculo dançante, em que se transformava a plateia dos teatros em pista, retirando-se as cadeiras. [...]. Essa adesão ao mundo das discotecas, do “*frenetic Dancin’ Days*” vinculando a expressão de um fenômeno de massas à vitalidade da cultura negra, não é novidade nas carreiras de Caetano e Gil. Na verdade, é o elo fundamental que está na base do interesse de ambos pelo carnaval de rua da Bahia [...] (WISNIK, 2005, p. 95).

No que se refere ao último trecho do relato exposto, vale lembrar que o disco *Muitos Carnavais*, uma espécie de coletânea de marchinhas feitas por Caetano para a festa na Bahia, foi lançado no mesmo ano que *Bicho*, comprovando o movimento de aproximação que naquele momento o compositor vinha empreendendo em direção à cultura de massa.

Obviamente que este fato não passou despercebido pela crítica especializada, que o perseguia de forma pertinaz a partir de então:

Partindo de uma visão superficial e idealizada do tropicalismo, os termos correntes da crítica faziam crer que tanto Caetano, com *Bicho*, quanto Gil, com *Refavela*, tinham abandonado a posição de vanguarda “para se entregar à curtição de sua própria beleza”. Quando, na verdade, o que esses críticos estavam fazendo era reeditar a mesma polarização dos tempos dos festivais, adotando uma posição que o tropicalismo já julgara ter exorcizado (WISNIK, 2005, p. 94).

2.2.2 A Outra Banda da Terra

Lançado em julho de 1978, O disco *Muito* é o primeiro de uma sequência gravada por Caetano em parceria com *A Outra Banda da Terra*²⁰. O álbum surgiu a

²⁰ Formada pelos músicos Arnaldo Brandão (baixo), Vinícius Cantuária (bateria), Tomas Improta (piano) e Edu Gonçalves.

partir de um show feito no teatro *Clara Nunes*, no Rio de Janeiro, que já contava com a participação do referido grupo.

Segundo Tatit (1995), Caetano encontra nesse disco a dicção que vinha buscando persistentemente desde o início da carreira:

A essa altura, Caetano já era dono de uma vasta obra cuja qualidade e diversidade seriam suficientes para consagrar qualquer artista. Nesse instante, porém, empreende uma escalada rumo ao gosto popular e ao gosto jovem, munido de uma banda perfeitamente integrada com suas repentinas mudanças de gênero (*rock*, *seresta*, *samba*, *reggae*), apresentando *shows* muito bem ensaiados, fazendo excursões por todo o Brasil e incluindo, a cada disco daí para frente, diversas canções especialmente preparadas para as emissoras de grande audiência” (TATIT, 1995, p. 277).

O álbum, no entanto, foi bastante pichado pela crítica, que acusou-o de ser “desigual” e estar abaixo do “padrão de qualidade” vigente. Atualmente considerado um clássico, contém algumas canções que se eternizaram no repertório da MPB, como “Sampa” e “Terra”. Há também a esplêndida releitura de “Eu Sei Que Vou Te Amar”, cuja ampliação da tessitura em uma oitava potencializa a passionalização inerente à canção.

Os próximos discos, feitos em conjunto com *A Outra Banda da Terra*, seguem mais ou menos a linha adotada em *Muito*, no sentido de não possuírem um “conceito” definido e cultivarem, ao contrário, uma heterogeneidade “espontânea”, de acordo com as palavras do próprio Caetano. A fusão dos ritmos caribenhos com rock e bossa nova caracteriza a sonoridade desta fase, considerada pelo compositor como a de maior felicidade musical de sua carreira (VELOSO, 1997).

Segundo Wisnik (2005) um clima de “desprendimento e sensualidade” predomina nos temas abordados nesses trabalhos, desconhecendo o “coração de eterno flerte” do compositor as diferenças entre os sexos, lançando seu olhar sobre “meninos e meninas”, como atestam as canções “Menino do Rio” e “Beleza Pura”.

O primeiro desses trabalhos é *Cinema Transcendental*, lançado em novembro de 1979. O álbum teve uma boa recepção por parte da crítica e um desempenho comercial bem melhor que aquele conquistado pelo disco anterior. A grande quantidade de obras-primas reunidas, como “Oração ao Tempo”, “Menino do

Rio”, “Beleza Pura”, “Trilhos Urbanos” e “Cajuína” são a comprovação do elevado grau de maturidade artística que o compositor apresentava naquele momento.

Em seguida veio o sucesso comercial *Outras Palavras*, lançado em março de 1981, que atingiu a vendagem de 100.000 cópias, garantindo o primeiro disco de ouro da carreira de Caetano. Destaque para a faixa-título, onde o compositor reedita o jogo exploratório do idioma em *Qualquer Coisa*, criando palavras inéditas (/parafins, gatins, alphas, sexonhei da guerrapaz/) e estabelecendo novas relações entre elas.

O segundo disco de ouro veio com *Cores e Nomes* (1982). Praticamente uma continuação de *Outras Palavras*, teve a participação de seu filho, Moreno Veloso, na época com 9 anos de idade, na faixa “Um canto De Afoxé Para o Bloco do Ilê”. Há também “Sina”, canção de Djavan composta especialmente para Caetano gravar e a releitura intimista de “Sonhos”, do compositor Peninha, que será analisada no terceiro capítulo do presente trabalho.

Por fim, encerrando a parceria com *A Outra Banda da Terra*, temos o disco *Uns* (1983), um dos preferidos de Caetano, de acordo com declarações feitas ao *Jornal do Brasil*²¹. Aqui ele flerta, pela primeira vez, com o *Brock* (Rock Brasileiro oitentista), na faixa “Eclipse Oculto”, com seus teclados sintetizados, solos de saxofone e marcação da bateria no estilo punk/rock. Há também o *hit* “Você é Linda” e o samba-enredo “É Hoje”, que havia levado a escola de samba União da Ilha à vitória no ano anterior.

2.3 1984-1988: MISTURA E TRIAGEM

Em seu livro *O Século da Canção* (2004), Tatit utiliza os conceitos de *triagem* e *mistura* para descrever os processos de decantação e assimilação que, de tempos em tempos, se instalam na música popular brasileira. A *triagem* está associada ao gesto *bossa nova*, que se caracteriza pela eliminação de todos os possíveis excessos que possam ser encontrados na canção, quer seja nos arranjos, na instrumentação ou mesmo na interpretação. Já a *mistura* está contida no gesto tropicalista e se caracteriza pela abertura a todas as influências que possam

²¹ Entrevista concedida a Marcia Cezimbra para o *Jornal do Brasil*, em 16/06/1991 (apud LUCCHESY et. DIEGUEZ, 1993, p. 268).

contribuir para que a canção brasileira evolua como linguagem e para que se torne, em decorrência disso, mais funcional e universal.

Ao observarmos os procedimentos estéticos deflagrados por Caetano Veloso no decorrer de seus discos, podemos notar que os processos de *mistura* que vinham sendo efetuados desde o seu primeiro álbum solo, de 1968 - principalmente no que concerne ao arranjo e ao instrumental -, atingiram um grau máximo de saturação em meados da década de 1980, com o álbum *Velô* (1984). Nos discos subsequentes podemos notar, por contraste, uma espécie de recuo estratégico identificado com os processos de *triagem*, onde reduziu-se o instrumental ao mínimo, a ponto de resumir-se a um único violão. Veremos a seguir, de forma mais detalhada, como se deram esses processos.

2.3.1 O auge da mistura

Lançado em junho de 1984, após uma série de apresentações do show homônimo pelo Brasil, o disco *Velô* representou uma nova guinada estética na produção de Caetano. Marca a estreia da Banda Nova²², possuidora de uma sonoridade calcada no pop/rock oitentista, que dominava o circuito da música de ampla circulação do período. Tal orientação se faz ouvir na própria textura dos arranjos, que, como aponta Martins (2012), se apoiam bastante no aparato tecnológico, abusando do emprego de sintetizadores e efeitos produzidos eletronicamente.

Essa atitude mais roqueira, também detectada nas letras das canções, já vinha se insinuando desde o disco anterior, do qual a faixa “Eclipse Oculto”, citada anteriormente, é o exemplo mais claro. Em entrevista à revista *Amiga*, o compositor revela:

O que eu tomei como base foi o clima de duas canções do *Uns* que eu adoro: “Eclipse Oculto” e “Peter Gast”. Essas duas canções são as canções mais modernas do *Uns*, juntamente com “Uns”, que é uma canção que eu adoro também, sobretudo “Eclipse Oculto” e “Peter Gast”, nessa ordem, porque “Eclipse Oculto” é a canção que eu mais gosto do *Uns*, e é uma das minhas canções que eu mais gosto de sempre. Eu disse assim, se eu fizer as coisas como saiu “Eclipse Oculto”, eu vou fazer um repertório como eu quero. Tanto

²² Formada pelos músicos Toni Costa (guitarra), Marcelo Costa (bateria), Tavinho Fialho (baixo), Ricardo Cristaldi (teclados), Marçal (percussão) e Zé Luiz (sax e flauta).

que são as duas canções que estão no show. Mas elas que me impulsionaram para o estilo das canções que estão no show e no disco²³.

A canção “Podres Poderes”, por exemplo, é um típico exemplo do estilo de canção de protesto que vinha sendo feita naquele momento por bandas de *punk/rock*²⁴ e que teria o auge de sua produção na segunda metade da década de 1980. Nela, Caetano faz uma crítica contundente à falta de capacidade da nação de se libertar dos seus piores e mais reticentes vícios, como a corrupção, a impunidade, o conformismo e a submissão a governos ditatoriais.

Obviamente que, mesmo sendo o *rock* o gênero predominante no disco, há ainda espaço para outros, como o frevo (“Vivendo em Paz”), o *reggae* (“Nine Out of Ten”) e a balada pop (“Shy Moon”). Há ainda o experimentalismo de “Pulsar” sobre poema de Augusto de Campos, a poesia neobarroca de “O Quereres” e os jogos de palavras de “Língua”, uma homenagem ao nosso idioma.

2.3.2 A triagem

Como vimos no tópico anterior, o disco *Velô* corresponde ao auge de uma fase caracterizada pela *mistura*, operada através da fusão de ritmos e sonoridades díspares, que vinha se processando desde o final da década de 1960, intensificando-se na década seguinte e culminando num processo de irreversível saturação musical em meados da década de 1980. Com vistas ao restabelecimento do equilíbrio, Caetano lança dois álbuns, nos meses de agosto e setembro de 1986, totalmente orientados pelo gesto bossa nova. São eles, respectivamente, *Totalmente Demais* (1986), gravado ao vivo no Copacabana Palace, e *Caetano Veloso* (1986), gravado em estúdio. No primeiro, ele realiza releituras de canções diversas do repertório nacional e estrangeiro apenas com voz e violão, executando, pela primeira vez, duas de suas canções (“O Quereres” e “Vaca Profana”) despidas

²³ Depoimento concedido à jornalista Ana Lúcia Novais para a revista *Amiga*, em 12/12/1984.

²⁴ A canção “Inútil”, do grupo “Ultraje a Rigor”, lançada no ano anterior, é um claro exemplo desse tipo de canção. ²⁴ Depoimento concedido à jornalista Ana Lúcia Novais para a revista *Amiga*, em 12/12/1984.

²⁴ A canção “Inútil”, do grupo “Ultraje a Rigor”, lançada no ano anterior, é um claro exemplo desse tipo de canção.

de todo aparato instrumental e tecnológico presente nas gravações originais²⁵. No segundo, há mais releituras de canções suas no estilo “voz e violão” e uma surpreendente versão acústica de “Billie Jean”, de Michael Jackson. Percebe-se, portanto, que Caetano nesse momento opera uma ação de triagem sonora, visando resgatar os contornos essenciais de seu trabalho. Tatit, referindo-se a esse procedimento, afirma:

Toda vez que um cancionista [...] sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova. Ela oferece elementos para decantar o gesto fundamental dos artistas dos sedimentos passionais, maneiristas, ou mesmo viciosos, que muitas vezes imobilizam o trabalho musical. Não se trata de compor como Tom Jobim ou cantar como João Gilberto, mas sim de descobrir os fatores básicos e determinantes do próprio estilo (TATIT, 2004, p. 81).

Os resultados positivos desse recuo estratégico podem ser constatados no álbum *Caetano* (1987), lançado no ano seguinte, no mês de setembro. Aqui, o compositor demonstra um maior amadurecimento como produtor, obtendo uma sonoridade que se distingue pelo equilíbrio entre elementos acústicos e eletrônicos (MARTINS, 2012).

Há um certo sabor revisionista no disco, como se o compositor fizesse um balanço de sua carreira até aquele momento, fato que pode ser constatado por meio da audição de suas faixas: Os diversos procedimentos estéticos adotados no decorrer de sua discografia são revisitados em “O Ciúme”- impregnada de uma nordestinidade que já havia sido explorada em “Asa Branca”, “Triste Bahia” e “Épico” - e em “Ia Omin Bum”, que remete ao experimentalismo e à economia formal do disco *Joia* (1975). Aparece, também, a utilização antropofágica dos ritmos caribenhos em “Vamo’ Comer” - procedimento bastante recorrente nos discos feitos em parceria com *A Outra Banda da Terra* (“Sim Não”, “Nine Out of Ten”, “Verdura” e “Quero Ir a Cuba”) - , a releitura *joãogilbertiana* típica de “Valsa de Uma Cidade” e mais uma canção sobre o Bloco do *Ilê Aiyê*²⁶: “Depois Que o Ilê Passar”. Por fim, na

²⁵ “O Quereres” Faz parte do disco *Velô* (1984) e “Vaca Profana” foi gravado por Gal Costa no disco *Profana* (1985).

²⁶ A primeira canção feita em homenagem ao bloco foi “Um Canto de Afoxé Para o Bloco do Ilê”, presente no disco *Cores, Nomes* (1982).

faixa “Giulietta Masina”, Caetano faz emprego da auto-referência, citando trechos de canções suas (“Lua, Lua, Lua”, “Leãozinho” e “Cajuína”).

2.4 1989-2004: MENOS ESTRANGEIRO NO LUGAR QUE NO MOMENTO

Os discos lançados no período compreendido entre o final da década de 1980 e primeira metade da década de 2000 caracterizam-se pelo apuro musical e técnico, em grande parte devido à arrojada produção de Arto Lindsay - que trabalhou com Caetano de 1989 a 1991 -, e à sofisticação dos arranjos instrumentais de Jaques Morelenbaum, produtor e diretor musical de seus discos e shows durante quase toda a década de 1990 e parte dos anos 2000.

Foi um período de muitas premiações, tanto nacionais como internacionais²⁷, shows em importantes casas de espetáculo no exterior²⁸, além de algumas participações em trilhas sonoras de filmes estrangeiros²⁹. É a época dos discos em língua estrangeira (*Fina Estampa* e *A Foreign Sound*), produzidos com o objetivo de inserir-se no mercado internacional de música.

Nesta fase Caetano consolida sua imagem de artista cosmopolita e passa a ser reconhecido internacionalmente como artista símbolo do Brasil, tendo sua obra bastante divulgada no exterior.

2.4.1 A parceria com Arto Lindsay e Peter Scherer

Em junho de 1989 Caetano lança o álbum *Estrangeiro*, produzido pelo duo *Ambitious Lovers* - formado pelos músicos norte-americanos Arto Lindsay e Peter Scherer -, de produção arrojada e acabamento sofisticado, seguindo o modelo

²⁷ Prêmio Shell e Sharp de música (1989), Grammy de melhor álbum de *World Music* por “Livro” (1999), Grammy Latino de melhor álbum de MPB por “Livro” (1999), Grammy Latino de melhor álbum de MPB por “Eu Não Peço Desculpa” (2003). Disponível em <

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> >. Acesso em 20 jul. 2016.

²⁸ Shows no *Town Hall* em Nova Iorque (1991), no *Royal Albert Hall* em Londres - juntamente com Gil, Gal e Bethânia (1994) -, no *Beathe Beacon Theater* em Nova Iorque (2002), no *Carnegie Hall* em Nova Iorque (2004), e no Teatro *Cité de La Musique* em Paris (1999). Disponível em <

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> >. Acesso em 20 jul. 2016.

²⁹A canção “Tonada de Luna Llana” do disco *Fina Estampa* foi incluída na trilha sonora do filme *La Flor de Mi Secreto*, do director espanhol Pedro Almodóvar. Outro filme de Almodóvar a ter a participação de Caetano foi *Hable con Ella*, no qual o cantor interpreta a canção “Cucurrucú Paloma”, no próprio set de filmagem. Participa também da trilha sonora do filme *Frida*, interpretando a canção “Burn It Blue”, num dueto com a cantora Mexicana Lila Downs. Disponível em <

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> >. Acesso em 20 jul. 2016.

norte-americano de alto padrão tecnológico. Na opinião de Lucchesi e Dieguez (1993, p. 205), *Estrangeiro* é um disco onde “a qualidade sonora e rítmica casam perfeitamente com as expectativas de um público tanto nacional quanto internacional, sem que a nada Caetano tivesse que renunciar”.

Nele reedita-se o gesto tropicalista da mistura, alternando-se arranjos calcados na sonoridade sofisticada do duo – uma mistura de *new wave*, *synthpop*, *soul*, *funk* e *rock* progressivo –, como nas faixas “Estrangeiro”, “Jasper” e “Os Outros Românticos”, com outros mais identificados com gêneros nacionais (“Etc.”, “Branquinha” e “Genipapo Absoluto”) e com os ritmos caribenhos (“Outro Retrato” e “Meia Lua Inteira”) tão característicos da fase anterior à já comentada *triagem*. Tal reinvestimento no movimento vivenciado em 1967 é confirmado pela própria capa do disco, que reproduz a pintura de Hélio Heichbauer, feita naquele ano para a montagem de *O Rei da Vela*, peça que, juntamente com o filme *Terra em Transe*, fomentaram em Caetano as primeiras ideias tropicalistas.

O disco também inaugura um ciclo temático, que se perpetuaria nas letras de várias canções escritas na década seguinte. Nelas o compositor apresenta suas reflexões a respeito do cenário político e socioeconômico do Brasil no final da década de 1980 e limiar de 1990, dentro de um contexto de intensificação da globalização da economia e de dissolução das utopias surgidas nos anos 1960 (WISNIK, 2005). As faixas “O Estrangeiro” e “Os Outros Românticos” são claros exemplos deste tipo de canção.

O segundo fruto da parceria de Caetano com Arto Lindsay, dessa vez sem Peter Scherer, foi o disco *Circuladô*, lançado em novembro de 1991. Desta vez os arranjos mostram-se menos ambiciosos e a sonoridade acústica predomina.

Na faixa de abertura, “Fora da Ordem”, Caetano volta a tematizar o Brasil em face da “Nova Ordem Mundial”, que se estabeleceu no mundo após a queda do comunismo na Europa. Já na faixa título, ele volta a investir no regionalismo nordestino, inaugurado com “Asa Branca” (*Caetano Veloso* 1971). Ambas as faixas definem a dupla identidade do álbum. Lucchesi e Dieguez confirmam essa perspectiva ao afirmarem que “De um lado, Caetano tematiza a reorganização político-econômica do mundo; do outro, a nordestinidade que atravessa sua obra”

(1993, p. 209). A faixa “O Cu do Mundo” alinha-se à primeira, enquanto que as faixas “Boas Vindas”, “Baião da Penha” e “A Terceira Margem do Rio”, à segunda.

2.4.2 Tropicália 2

Em agosto de 1993 é lançado o aguardado disco *Tropicália 2*, uma parceria entre Caetano e Gilberto Gil, assinando ambos a produção do disco, juntamente com Liminha. O álbum comemora os 25 anos da Tropicália e os 30 anos de amizade entre os dois compositores.

Desta vez a proposta do disco não é mais de ruptura radical, como ocorreu em *Tropicália ou Panis Et Circencis*, mas sim de tributo ao movimento sem qualquer pretensão de retomada. Todos os ingredientes que são identificados como próprios da referida estética, no entanto, encontram-se presentes no repertório: colagens sonoras em “Rap Popconcreto”, poesia concreta em “Dada”, assimilação antropofágica em “Wait Until Tomorrow” e, em “Nossa Gente”, a legitimação de uma canção pertencente a uma faixa de audição desprezada nos meios intelectuais, como é caso do *axé music*.

Na canção “Haiti”, composta pela dupla, retoma-se a discussão da situação sociopolítica do Brasil, como já havia feito Caetano em “Fora da Ordem” e “Estrangeiro”. Tatit, no prefácio do livro *Tropicália, Alegoria, Alegria*, lança mão dos conceitos de *fratura* e *sutura* para comparar os dois discos tropicalistas:

Tropicália 1 nasceu num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação. Em relação a essa ordem, nítida e definida, o tropicalismo introduziu a fratura. *Tropicália 2* foi concebida num Brasil democrático, heterogêneo e avançado sob certos aspectos (como o estético por exemplo, mas incapaz de equacionar seus problemas e de conciliar suas diferenças num projeto de alcance internacional). Em resposta a este estado de degradação, Caetano e Gil propuseram a *sutura* [...] (TATIT, 2000, p. 11-2).

2.4.3 A parceria com Jaques Morelenbaum

O disco *Fina Estampa* (1994) marca o início definitivo da parceria entre Caetano e o violoncelista e produtor Jaques Morelenbaum. Esta colaboração, na verdade, já havia começado no disco *Circuladô*, de 1991, no qual Morelenbaum dividia com Caetano a autoria dos arranjos das faixas “Circuladô de Fulô” e “Itapuã”.

No novo trabalho o músico assume toda a produção musical e é também autor de praticamente todos os arranjos.

Composto de um repertório de clássicos do cancionero latino-americano, relidos sob uma perspectiva *bossanovista*, o disco possui uma sonoridade extremamente *cool*, com uso dosado de cordas, sopros e percussão, em arranjos que, segundo Paiano (1994), seguem dois caminhos: procuram evocar a atmosfera das orquestras latinas das décadas de 30 e 40, evitando, porém, a imitação pura e simples - como em “Rumba Azul”, “Capillito De Aleli” e “Mi Cocodrilo Verde” -, ou apostam na reinvenção radical, como em “Maria Bonita” e “Recuerdos De Ypacaraí”.

Podemos afirmar, assim, que o projeto *Fina Estampa* sempre esteve, de certa forma, enunciado na discografia de Caetano, já que a prática de incluir canções do repertório hispano-americano em seus discos foi e ainda é uma constante na obra do compositor³⁰, desde a gravação de “Las Tres Carabelas” para o disco coletivo *Tropicália ou Panis Et Circencis*, de 1979.

É muito clara na obra de Caetano a tendência a explorar uma possível identidade “latino-americana”. A sua interpretação tende sempre a suavizar as diferenças e ressaltar as semelhanças entre as canções da América espanhola e as canções brasileiras (DIETRICH, 2003, p. 84).

No ano seguinte Caetano sairia em turnê pela Europa e algumas cidades brasileiras apresentando o repertório do disco. O show deu origem ao álbum *Fina Estampa ao Vivo* (1996), no qual seriam incluídas algumas canções brasileiras pouco conhecidas, como “O Samba e o Tango” (Amado Regis), “Lábios que Beije” (Álvaro Nunes e Leonel Azevedo) e “Você Esteve Com Meu Bem” (João Gilberto), além de outros clássicos latino-americanos, como “Cucurucucu Paloma” (Tomas Mendez), canção que será analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

Durante essa excursão surgem as primeiras ideias para um novo projeto, que teria novamente a direção musical de Jaques Morelenbaum. Caetano relata, em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*³¹, que nessas viagens pelas cidades europeias, geralmente feitas de ônibus, ele e sua equipe não paravam de ouvir a

³⁰ As outras canções foram “Cambalache” (Enrique S. Discépolo) em *Caetano Veloso* (1969), “Tu Me Acostumbraste” (Frank Dominguez) em *Araçá Azul* (1973), “Drume Negrita” (Eliseo Grenet) e “La Flor De La Canela” (Chabuca Granda) em *Qualquer Coisa*, “Custa Abajo” (Carlos Gardel) em *Totalmente Demais* (1986) e “Mano a Mano” (Carlos Gardel) em *Circuladô ao Vivo* (1992).

³¹ Depoimento concedido ao jornalista Mario Vitor Santos para a *Folha de São Paulo*, em 15/04/1998.

coleção de discos gravados por Miles Davis e Gil Evans, especialmente o álbum *Quiet Nights*, com canções de Tom Jobim e outros brasileiros. Surgiu, então, o desejo de reproduzir a sonoridade *cool* de Miles no trabalho seguinte, perpetuando o nível de sofisticação atingido em *Fina Estampa*.

No mesmo período, Caetano vinha trabalhando juntamente com Morelenbaum na elaboração da trilha sonora do filme *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues, baseado na obra de Jorge Amado. Na ocasião, teve a oportunidade de trabalhar com a banda *Didá*³², responsável pelo som percussivo de várias faixas da trilha. Decide unir, então, no próximo trabalho, a sonoridade das orquestras de *cool jazz* dos anos cinquenta à percussão contagiante dos blocos afro das ruas de Salvador.

O resultado da união pode ser conferido no disco *Livro*, lançado em novembro de 1997. O título, segundo Oliveira (2013), remete à autobiografia de Caetano, intitulada *Verdade Tropical*, lançada quase que simultaneamente ao álbum.

De fato, a característica mais marcante dos arranjos são os grandes grupos de percussão, ora acompanhando harmonias que remetem à bossa nova, executadas pelas cordas, ora servindo de base para o intrincado jogo rítmico dos metais. A sonoridade obtida em alguns momentos lembra bastante a música dos trios elétricos do carnaval de rua de Salvador, como se pode observar nas faixas “Onde o Rio É Mais Baiano”, “Não Enche” e “Alexandre”. Em faixas como “Livros” e “How Beautiful Could a Being Be”, a presença da guitarra distorcida de Pedro Sá, em meio à ostensiva percussão, denuncia a influência do *mangue beat* de Chico Science.

Há ainda a autorreferente “Você É Minha” - dedicada a Paula Lavigne e propositalmente parecida com a romântica “Você É Linda” -, a serialista “Doideca” - que busca imitar o ritmo da *dance music* por meio de instrumentos acústicos -, a buarqueana “Os Passistas” e a poesia de Castro Alves transformada em *rap*, em “O Navio Negroiro”.

³² Bloco afro de Salvador formado somente por mulheres.

Segundo Bosco (2008), *Livro* é um disco que tematiza a relação entre canção e literatura, o que fica evidente nas referências que faz à Alexandre, O grande, a Castro Alves e à escrita, na letra da canção “Livros”.

No ano seguinte, Caetano sai em excursão pelo Brasil com o show *Livro Vivo*, que dá origem ao disco *Prenda Minha* (1998), onde ele registra as canções que ficaram de fora do álbum *Livro* e que foram executadas, no entanto, no respectivo show. O álbum se torna o mais bem-sucedido comercialmente de sua carreira, alcançando a vendagem de um milhão de cópias, alavancada pelo súbito sucesso da regravação de “Sozinho”, de Peninha.

Em julho de 2000, entra novamente no estúdio, lançando projeto inédito no final do ano, intitulado *Noites do Norte*. Oliveira (2013) o considera como o epílogo da fase camerístico-percussiva que marcou *Fina Estampa* e *Livro* e o prólogo da fase indie-rock da trilogia que seria gravada em parceria com a banda Cê. Desta vez somente algumas faixas são produzidas juntamente com Jaques Morelenbaum, sendo as demais divididas com seu filho, Moreno Veloso, e com o guitarrista Pedro Sá. É evidente, em algumas canções, a diferença entre ambas as parcerias: Percebemos a mão de Morelenbaum, por exemplo, na escrita sofisticada dos arranjos de cordas e sopros nas faixas “Noites do Norte” e “Michelangelo Antonioni”, que fazem um interessante contraste com a crueza da combinação baixo-guitarra-bateria-teclado-violão nas faixas “Rock`n Raul” e “La”, as mais roqueiras do disco.

Como já havia feito em “Haiti”, Caetano volta a abordar o tema da situação do negro no Brasil, só que desta vez pelo viés da escravidão, sobre o que ele comenta:

Interesso-me por esse assunto desde menino. Não parei de me interessar. Mas quando eu ia começar a fazer esse novo disco eu só pensava nos sons: queria fazer experimentações com o modo de gravar a voz com percussão. Eu nem sabia que canções iria cantar ou compor. Mas, assim que recebi de presente o livro *Minha Formação*, fiquei maravilhado com Joaquim Nabuco. [...]. Quando Joaquim Nabuco entra nas lembranças do abolicionismo – ele que foi um dos líderes mais notáveis da campanha da abolição –, faz uma reflexão sobre uma lembrança da infância, quando o assunto da escravidão apareceu para ele como um problema a ser resolvido. Fiquei apaixonado por um texto magnífico que começa dizendo: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica

nacional do Brasil”. [...]. Eu achei que ali estava um texto de densidade e beleza, uma expressão profunda do Brasil³³.

O texto citado acabou sendo musicado na íntegra por Caetano, o que resultou na canção “Noites do Norte”. A mesma temática aparece em mais duas faixas do disco: “13 de Maio”, cujo arranjo leva a assinatura de Moreno Veloso, e “Zumbi”, esta última de Jorge Ben Jor. Outras faixas que merecem destaque são “Rio”, um chorinho em homenagem à cidade - como “Sampa”, em homenagem a São Paulo -, e “Zera a Reza”, com sua poesia neobarroca característica, encontrada em tantas outras letras do compositor.

Há ainda outros dois discos que podemos reputar como pertencendo a esta penúltima fase. O primeiro é *Eu Não Peço Desculpas* (2003), feito em parceria com o compositor e escritor Jorge Mautner, seu amigo desde a época do exílio. Suas canções são, majoritariamente, leves e debochadas, algumas pinçadas do repertório composto por Mautner em parceria com Nelson Jacobina nas décadas anteriores e outras feitas pela dupla de Mautner e Caetano especialmente para o disco:

O disco saiu na época perfeita, porque teve tempo de amadurecer. Não falamos de amargura, mas de alegrias. Comecei a sentir o mundo estranho quando os talibãs destruíram os budas do Afeganistão e estive em Nova Iorque no dia 11 de setembro. Isso e outras questões me trouxeram uma amargura que só se interrompeu quando vi Mautner cantando o “Hino do Carnaval Brasileiro” num trio elétrico. Daí surgiu o disco³⁴

Caetano divide a produção do disco com Alexandre Kassin, músico que conheceu através de seu filho, Moreno, e o responsabiliza pelo tom de paródia dos arranjos³⁵.

Por fim, temos *Foreign Sound* (2004), disco onde ele retoma a parceria com Jaques Morelenbaum na produção. O álbum é composto, exclusivamente de canções anglo-americanas, relidas pelo viés tropicalista. Afora as abordagens

³³ Depoimento concedido ao jornalista Geneton Moraes Neto para a *Revista Continente*, em janeiro de 2001.

³⁴ Caetano Velo, em entrevista concedida à jornalista Beatriz Coelho Silva, em 28/08/2002.

³⁵ Disponível em

<<http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/Eu%20n%C3%A3o%20pe%C3%A7o%20desculpas>> Acesso em 23 jul. 2016.

reverentes de “Smoke Get In Your Eyes” e “Body and Soul”, todos os demais arranjos são impregnados da mistura antropofágica que permeia a sua obra. Há toques de bossa-nova em “So In Love”, marcha-rancho em “The man I Love” e samba em “Cry Me a River” e “Come As You Are”. Mas o disco não se resume somente a versões abrazeiradas de *standards*. Há ainda a citação do arranjo de Rogério Duprat para “Baby” em “Diana” e de “Corisco”, da trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)”, além da tradicional provocação, por meio da inclusão de “Feelings”, de Morris Albert/Louis Gaste.

2.5 2006 – 2012: A BOSSA NOVA É FODA (SEGUNDA TRIAGEM)

A fase mais recente de Caetano caracteriza-se por um novo movimento de depuração, que não se limita à sonoridade, estendendo-se também aos processos criativos envolvidos na elaboração cancional. Como se operasse uma segunda triagem, Caetano abre mão do intrincado contraponto e das harmonias sofisticadas que caracterizam os arranjos de Jaques Morelenbaum e adere à crueza e à objetividade da linguagem do *indie-rock*. Saem os grandes agrupamentos instrumentais e permanecem apenas o trio básico guitarra/baixo/bateria.

Tal reviravolta, segundo Oliveira (2013), é devida, em grande parte, à continuada interlocução com músicos da nova geração, como o produtor Alexandre Kassin, o filho Moreno Veloso e, principalmente, o guitarrista Pedro Sá, seu colaborador constante desde o disco *Livro*. Não podemos deixar de considerar a linguagem instrumental da Banda Cê – tendo como integrantes, além de Pedro Sá na guitarra, Marcello Callado na bateria e Ricardo Dias Gomes no baixo e teclados -, formada especialmente para acompanhar Caetano nos projetos mais recentes, como principal fator desencadeador da guinada estética do compositor. Em entrevista ao site *Guitar Talks*, Pedro Sá, ao falar sobre a influência do disco *BBC Sessions*, da banda *Pixies*, sobre a sonoridade da Banda Cê, compara a abordagem instrumental “seca” desse disco à forma de tocar de João Gilberto: “O *rock* tem um lado básico, e esse lado básico tem a ver com isso que a gente tá falando. A coisa bruta, básica. É onde tem uma intersecção com a bossa nova. Uma coisa econômica”³⁶. Teixeira (2015, p. 25) confirma essa hipótese ao afirmar que “com

³⁶ Entrevista concedida ao jornalista Samil Chalupe para o site *Guitar Talks*, em 04/12/2014.

Pedro Sá, Caetano almeja fazer com o modelo de banda de rock brasileira o que João Gilberto fez com o samba. Assim outra vez amarraria o rock à música brasileira”.

Soma-se a isso a influência da poética coloquial dos *rappers* brasileiros da atualidade, como Mano Brown, com suas gírias e palavrões, e temos os ingredientes que compõem a linguagem da nova fase de Caetano Veloso (Oliveira, 2013).

2.5.1 A trilogia *Cê*

Os três discos produzidos entre 2006 e 2012, em parceria com a Banda *Cê*, integram o que os críticos passaram a chamar de trilogia *Cê*. Obviamente cada disco possui suas particularidades sonoras e temáticas, já que as propostas estéticas foram se modificando no decorrer dos trabalhos. No entanto, ao analisarmos a trilogia como um todo, percebe-se que, enquanto os dois primeiros tendem para a triagem, o terceiro e último tende a encaminhar-se novamente para a mistura.

Em *Cê* (2006), primeiro disco da trilogia, temos a imersão de Caetano na linguagem do *rock* alternativo, com todas as suas imperfeições, arestas sonoras e sua rusticidade poética. A maioria das canções possui um material temático restrito, que se repete no decorrer da faixa, sem grandes desenvolvimentos ou variações melódicas. Os arranjos são econômicos e o instrumental se resume à seção rítmica guitarra/baixo/bateria e algumas intervenções de teclado.

Lançado dois anos após a separação entre o compositor e a atriz Paula Lavigne, *Cê*, segundo Bosco (2008), é um disco bastante pessoal, na medida em que parte das letras referem-se às várias etapas da separação, como a fase do luto (“Minhas Lágrimas”), do ressentimento (“Rocks”), dos sentimentos ambíguos (“Odeio”) que constituem o processo de libertação do luto (“Outro”) e do perdão (“Eu Não Me Arrependo”). Oliveira (2013) aponta também a sexualidade, ora latente (“Musa Híbrida”, “Um Sonho”), ora explícita (“Outro”, “Homem”, “Porquê”), como um dos núcleos temáticos do disco, associada à liberdade recém conquistada e, após o luto inicial, assumida.

Após excursionar pelo país com o show homônimo, que gerou o CD/DVD *Cê – Multishow Ao Vivo* (2008), Caetano inicia um novo projeto, o qual denominou *Obra Em Progresso*. Programou-se uma série de ensaios abertos semanais no Teatro Oi Casa Grande, Rio de Janeiro, onde várias canções eram apresentadas ao público, que por sua vez tinha a permissão de opinar sobre as mesmas, objetivando a seleção de um repertório que faria parte do próximo disco. Criou-se também um blog homônimo, que funcionou como um espaço de interação entre Caetano, Banda Cê e público, onde discutiam-se, entre outras coisas, os arranjos, o conceito do disco e as temáticas das canções. Tal empreitada, considerada por muitos como inovadora e inédita no país, resultou no álbum *Zii e Zie* (2009), segundo da trilogia.

De acordo com Teixeira (2015, p. 59), “se em *Cê*, é Pedro Sá quem guia Caetano pelos caminhos do *rock indie* contemporâneo, em *Zii e Zie*, é a vez de Caetano assumir de novo a dianteira para conduzir uma banda de rock aos domínios do samba”. Ele é o ritmo predominante no novo trabalho, sintetizado nos *riffs* da guitarra de Pedro Sá, e agora apelidado de *transamba*. O prefixo “trans” remete ao disco *Transa*, primeira experiência de Caetano com uma banda fixa, mas pode significar, também, “para além” do samba. É Caetano novamente reinventando o gênero, assim como o fez João Gilberto na década de 1950. Porém desta vez a levada, em vez de ser condensada na batida do violão, é distribuída pelos instrumentos da banda de rock. Em outras palavras, permite-se fazer samba “com guitarra, baixo elétrico, piano *Rhodes* e bateria; sem cavaco, pandeiro, cuíca ou tamborim, que permanecem apenas como inspiradores de timbres e células rítmicas” (TEIXEIRA, 2015, p. 62). Assim, “subverte-se o primado da percussão, substituindo-a pela guitarra em forma de *riff*” (OLIVEIRA, 2013, p. 7).

O disco elege o Rio de Janeiro, com toda a sua beleza e feiura, seus altos e baixos, suas contradições e conflitos, como seu mote temático principal. Por suas letras desfilam personagens, paisagens, lugares e comportamentos tipicamente cariocas. A paquera na praia (“Sem Cais”), O menino de rua (“Perdeu”), a vida noturna (“Falso Leblon”), a morena de biquíni (“A Cor Amarela”) e a “Lapa” surgem como representações das diversas facetas da cidade. Há também a regravação de “Incompatibilidade de Gênios”, de João Bosco e Aldir Blanc, agora transformada em *transamba*, e “Tarado Ni Você”, claramente inspirada em “Tarado”, de Jorge Mautner.

Encerrando a trilogia, temos *Abraço* (2012), último disco gravado em parceria com a Banda Cê. Menos atrelado a um conceito que os dois anteriores, o álbum mostra-se bastante heterogêneo em termos de temática e sonoridade. Enquanto *Cê* volta-se para a construção de um rock minimalista e *Zii e Zie* para a síntese rítmica do samba através dos instrumentos típicos do rock, *Abraço* procura se utilizar dos frutos obtidos por meio da pesquisa musical efetuada anteriormente para revestir de novas roupagens sonoras ritmos como o carimbó, o samba-canção e o *funk*.

Uma atmosfera de celebração impera neste último trabalho com Pedro Sá, Marcello Calado e Ricardo Dias Gomes. E há motivos de sobra para se comemorar. Primeiramente, pelos 70 anos de Caetano, um artista cuja longevidade no cenário artístico brasileiro deve-se principalmente à sua enorme capacidade de reinvenção, a qual se sustenta por meio de dois gestos opostos, porém complementares: o gesto tropicalista (mistura) e o gesto *bossanovista* (triagem). Em segundo lugar, comemora-se a vitalidade da música popular brasileira, que tem na Bossa Nova a sua expressão mais universal. Por fim, o sucesso da empreitada rumo ao novo, iniciada em *Cê* e concluída de forma brilhante em *Abraço*.

Aqui Caetano guia-se muito mais pelo princípio da mistura que pelo da triagem. *Abraço*, na opinião de Teixeira (2015), é um disco de *singles*, na medida em que não há uma narrativa detectável na sequência das canções que o compõem. Inicia com uma apologia ao movimento que deu “régua e compasso” à música popular brasileira: “A Bossa Nova é Foda”. Em seguida, temos a euforia festiva de “Abraço”, seguida da profunda melancolia de “Estou Triste”. Segue-se o carimbó “O Império da Lei”, clamando por justiça pelos assassinatos decorrentes das disputas de terras no Pará. Duas faixas à frente, temos a longa reflexão sobre a vida de Carlos Mariguella, em “Um Comunista”, envolta em música de andamento lento e solene. Em “Funk Melódico”, Caetano novamente redime um segmento musical desprezado pela crítica, em sua segunda incursão pelo *funk* carioca³⁷. Há ainda faixas onde Caetano retrocede às fases pré-*Banda Cê*, como em “Quero Ser Justo”, “Vinco” e “Quando o Galo Cantar”. São estas últimas canções que poderiam estar em qualquer um dos discos das décadas anteriores, como se Caetano estivesse

³⁷ A primeira foi no disco *Recanto* (2011), de Gal Costa, na faixa “Miami Maculelê”, também de sua autoria.

fazendo uma retrospectiva antes da despedida, a qual acontece por meio da homenagem festiva de “Parabéns”, penúltima faixa do disco, e do romantismo deslavado de “Gayana”, composta pelo amigo Rogério Duarte.

2.6 REFERÊNCIAS VOCAIS

Ao empreendermos uma pesquisa direcionada à análise do comportamento vocal, faz-se premente um trabalho de análise no sentido de identificarmos quais foram as influências que, no decorrer da história do investigado, contribuíram para a construção da qualidade emotiva de sua voz.

Tratando-se de Caetano Veloso, estas se mostram bastante diversificadas, assim como é multifacetada a sua dicção cancional. Tatit, ao tentar defini-la, escreve:

Caetano ao compor e ao interpretar, prefere viajar pelas dicções de outros cancionistas, encarnando seus dons. Gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Vicente Celestino, Peninha, João Gilberto, gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções. Isso sem contar a constante absorção que faz da música popular internacional, dos Beatles a Michael Jackson, de Mick Jagger a Prince, passando por Bob Dylan, Bola de Nieve, Bob Marley, Stevie Wonder (TATIT, 1995, p. 263).

O ecletismo presente na sua linguagem composicional se manifesta igualmente no seu gesto vocal, cuja orientação estética e interpretativa foi sendo moldada por múltiplas influências, provindas das mais diversas fontes. Discorreremos a partir de agora sobre algumas dessas possíveis influências.

Segundo Calado (1997), a música sempre foi algo muito presente no ambiente familiar do compositor durante sua infância e adolescência em Santo Amaro da Purificação. Além das vozes do rádio, constantemente ligado na Rádio Nacional, Caetano cresceu ouvindo sua mãe, Claudionor Viana Velloso, entoar em casa canções antigas, do seu tempo de menina. Dona “Canô”, como era conhecida, foi quem ensinou a Caetano muitos dos clássicos do cancionero popular nacional, que ele viria a reproduzir no programa de competição musical *Esta Noite Se Improvisa*, muitos anos depois. Na poesia da canção “Genipapo Absoluto”, última faixa do disco *Estrangeiro* (1989) – na qual o compositor, como em tantas outras

canções, relembra Santo Amaro –, Caetano reconhece essa influência primeira ao dizer /Tudo são trechos que escuto: vêm dela/Pois minha mãe é minha voz/. Em depoimento presente no DVD do show *Circuladô Ao Vivo*, o compositor relata:

“Cabelos Brancos” ou “Juramento Falso” são canções que eu sei desde menino, e muitas outras que minha mãe cantava e eu aprendia com ela. E como ela via que eu gostava, ela gostava de que eu gostasse, então me ensinava mais. [...]. Eu sou mesmo influenciado pelo estilo dela cantar. Eu também sei imitar ela cantando, muito bem.

A audição diária dos cantores e cantoras do rádio, desde a mais tenra infância, também contribuiu para que o compositor desenvolvesse critérios de apreciação musical, que norteariam, tanto as suas futuras escolhas estéticas, quanto a maneira de cantar. Em seu livro *Verdade Tropical*, ele dedica várias páginas ao ídolo Orlando Silva, comparando o seu canto ao de Mário Reis e Vicente Celestino, chegando a confessar que “o amaciamento da emissão e a flexibilização do fraseado que Orlando Silva legou a João Gilberto foram e são meu critério preferencial de julgamento do canto” (VELOSO, 1997, p. 294). Mais adiante o compositor reconhece a influência de Sílvio Caldas e do cantor/ator Roberto Faissal sobre a concepção interpretativa de “Coração Materno”, gravada no disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Em alguns momentos de sua carreira Caetano procurou evidenciar tais referências: na forma de homenagem, caso da regravação de “Lábios que Beijei” para o disco *Fina Estampa ao Vivo* (1995); de paródia, como em “Onde Andarás” e “Paisagem Útil”, do tropicalista *Caetano Veloso* (1968) e em “Lealdade”, do disco *Totalmente Demais* (1986).

Na adolescência, durante a temporada que passou no Rio de Janeiro, na casa das primas Maria de Lourdes e Margarida, ele teve a oportunidade de assistir às apresentações de alguns de seus ídolos no auditório da Rádio Nacional. A maioria deles eram artistas nacionais, como Ângela Maria, Cauby Peixoto, Ivon Curi e Nora Ney. Mas havia ocasiões em que artistas vindos de fora também se apresentavam, como a cantora portuguesa Ester de Abreu. Calado (1997) relata que o adolescente Caetano ficou tão impressionado com a performance vocal da cantora que passou a imitar todos os seus trejeitos lusitanos, reproduzindo-os de forma fidedigna nas interpretações de fado, com as quais brindava o público presente nas festas promovidas pelo ginásio de Santo Amaro. Este fato possivelmente vem a

explicar a naturalidade que o cantor sempre apresentou na execução de ornamentos vocais, como podemos constatar na gravação de “Vampiro” do álbum *Cinema Transcendental* (1979), “Estranha Forma de Vida” do disco *Totalmente Demais* (1986), e “Cucurrucucu Paloma” de *Fina Estampa Ao Vivo* (1995), canção que será analisada neste trabalho.

Mas nenhuma das influências até agora citadas se compara ao impacto causado no jovem compositor pela primeira audição da voz de João Gilberto. Tal experiência já foi descrita por ele em inúmeras entrevistas. Eis uma delas:

Eu ouvia um programa chamado *Convite Para Ouvir Maysa*, na Rádio Mayrik Veiga, e um dia ouvi ela cantar um samba chamado “Chega de Saudade”. Achei a coisa mais bonita que tinha ouvido na minha vida. Diferente de tudo. Sinceramente eu quase morro. Exatamente na mesma semana um colega meu, veio me dizer que tinha aparecido um cantor que cantava desafinado, inteiramente fora do tom, era um negócio diferente porque a orquestra ia para um lado, e ele para o outro. Mas ele estava muito influenciado, porque a música se chamava “Desafinado”. Os acordes dissonantes o tipo de orquestração do Tom, a maneira do João cantar, deram a ele que não era uma pessoa muito musical, a ideia de que João Gilberto era desafinado. Eu fiquei muito interessado em conhecer. Um duas semanas depois me mostraram o disco do João cantando “Desafinado”. Aí eu vibrei, vi que era genial e fiquei encantado. Desse dia em diante passei a me preocupar mais com música que com o resto das coisas. Foi isso que me deu vontade de me profissionalizar, combinado com o encontro com Gilberto Gil, que também tinha sofrido o mesmo impacto com o aparecimento do disco de João Gilberto”³⁸

São fartas na literatura sobre Caetano as evidências a respeito da influência do canto econômico do ícone da Bossa Nova sobre a sua voz. “João era a informação principal, a principal referência, além de ser a principal fonte de fruição estética” (VELOSO, 1997, p. 70). Ele, que a princípio queria ser cineasta, “converteu-se imediatamente ao violão e ao canto moderno de seu contemporâneo” (CALADO, 1997, p. 36) assim que o descobriu. Podemos citar aqui algumas, entre tantas as gravações, em que Caetano claramente referencia-se na voz do intérprete baiano para compor a sua própria dicção: “Coração Vagabundo” (*Domingo*, 1967) e as releituras de “Valsa de Uma Cidade” (*Caetano*, 1987) e “Na Baixa do Sapateiro” (*Livro*, 1997).

³⁸ Depoimento concedido a José Eduardo Homem de Mello (apud FONSECA, 1993, p. 70).

O culto a João Gilberto conduziu-o à audição de Chet Baker, cantor e trompetista vinculado ao *cool jazz* do final da década de 1950, “cujos vocais sem vibrato e de timbre andrógino exerciam, mais do que as belas e discretas improvisações no trompete, um fascínio indizível” (CAETANO, 1997, p.47) sobre o compositor. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, no dia 11/08/1985 (apud FONSECA, 1993, p. 68), Caetano fala sobre a sua apreciação pelo disco *Chet Baker Sings* (1954) e das muitas horas que passava ouvindo-o. Em outra entrevista³⁹, comenta ter achado sua própria voz muito parecida com a do cantor de jazz na primeira parte da gravação de “Onde Andará” para o disco *Caetano Veloso* (1968).

Por fim, as experiências estéticas provindas do contato com o criativo *rock* do final da década de 1960 - a princípio por meio dos discos e, posteriormente, pela frequência nos shows ao vivo enquanto morava em Londres - também desempenharam importante papel na formação da identidade vocal multifacetada de Caetano:

Muitos me perguntam em que medida a música inglesa me influenciou nesses anos londrinos. O fato é que a mais funda influência do pop inglês se dera antes de eu sonhar em ir a Londres: os Beatles no pré-tropicalismo. Os muitos shows de *rock* que vi na Inglaterra mais serviram para, por um lado, desmistificar as produções do “primeiro mundo”, e, por outro para habituar-me com suas conquistas técnicas. [...]. Mas houve uma descoberta importante no *show business* inglês para mim naquela estada: os Rolling Stones. Esse grupo, em que eu não prestava muita atenção enquanto estava no Brasil, e que só conhecia de gravações, ao ser visto ao vivo me arrebatou. [...]. Em Londres, vi de Led Zeppelin a Tiranosaurus Rex, de Incredible String Band a Pink Floyd, de John & Yoko a Hendrix, de Dylan a The Who. Mas o show dos Stones era o teatro dionisíaco (VELOSO, 1997, p. 438-40).

Essas experiências eram compartilhadas com os companheiros tropicalistas, em especial Gilberto Gil e Gal Costa. A incorporação da estridência do *rock* às suas performances, não somente no que se refere aos instrumentos e às roupas, mas também ao canto, pode ser constatada nas apresentações das canções “Questão de Ordem” e “Divino, Maravilhoso”, defendidas, respectivamente, por Gil no III Festival internacional da Canção da TV Globo e Gal no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Podemos afirmar que houve uma influência mútua

³⁹ Depoimento concedido à jornalista Márcia Cezimbra para o *Jornal do Brasil*, em 16/05/1991 (apud LUCCHESI et. DIEGUEZ, 1993).

entre os colegas de movimento, já que todos compartilhavam do gosto pelas novidades provindas do *neo-rock* inglês e da idolatria às figuras míticas de Janis Joplin e Jimi Hendrix.

Em Caetano, a estridência pode ser ouvida, principalmente, nas interpretações das canções em língua inglesa dos discos que gravou durante o exílio e, também, em faixas como “Wait Until Tomorrow”- releitura tropicalista da canção de Jimi Hendrix para o disco *Tropicália 2* (1993) - e “Come As You Are”, de Kurt Cobain, no disco *Foreign Sound* (2004).

3 AS ANÁLISES

Por se tratar de um trabalho voltado para a análise do comportamento vocal, a escolha dos seis fonogramas analisados neste capítulo obedeceu aos seguintes critérios: abordagem técnica da voz, referências vocais presentes na interpretação e diversidade na exploração dos recursos vocais. Aplicados os critérios, chegamos no seguinte repertório:

- 1) **“Onde Andará”** (Caetano Veloso e Ferreira Gullar), 5ª faixa do disco *Caetano Veloso* (1968).
- 2) **“Mora na Filosofia”** (Monsueto Menezes), 5ª faixa do disco *Transa* (1972).
- 3) **“Sonhos”** (Peninha), 11ª faixa do disco *Cores, Nomes* (1982).
- 4) **“O Ciúme”** (Caetano Veloso), 9ª faixa do disco *Caetano* (1987).
- 5) **“Cucurrucucú Paloma”** (Tomás Mendez), 4ª faixa do disco *Fina Estampa ao Vivo* (1996).
- 6) **“A Bossa Nova é Foda”** (Caetano Veloso), 1ª faixa do disco *Abracção* (2012).

Por meio desta seleção, procurou-se abranger todas as fases da carreira de Caetano Veloso, objetivando a constatação de possíveis mudanças em sua qualidade vocal e a verificação de seu amadurecimento como intérprete.

O recorte realizado concentrou-se nos discos solos e de estúdio do compositor ficando, pois, de fora, os discos gravados ao vivo, as trilhas sonoras, os álbuns coletivos e aqueles em parceria com outros cantores. Achamos, no entanto, pertinente ao trabalho, incluir pelo menos uma canção cujo registro tenha se dado ao vivo, para averiguar se as condutas vocais percebidas nas gravações de estúdio se mantêm na performance realizada fora dele. Tal gravação foi “Cucurrucucú Paloma”, canção mexicana, através da qual abordaremos, também, a presença da produção cancional latino-americana na realização de Caetano como intérprete. A oportunidade, ainda, de aplicarmos a Semiótica da Canção na descrição analítica de

uma canção em língua estrangeira, demonstra a flexibilidade do modelo criado por Luiz Tatit.

Dentre o total de canções escolhidas, três são autorais e as demais de outros compositores. Desta forma, foi possível esquadrihar o comportamento vocal em Caetano Veloso, tanto interpretando suas próprias composições, como relendo obras de outros. Em relação a cada uma das canções não autorais, foi acrescentada a análise de um segundo fonograma, referente ao registro original das mesmas:

- “Mora na Filosofia” na interpretação de Marlene
- “Sonhos” na interpretação de Peninha.
- “Cucurrucucú Paloma” na interpretação de Harry Belafonte.

Desta maneira, foi possível verificar o quanto Caetano, na releitura que realizou destas canções, afastou-se da interpretação original ou compatibilizou-se com ela. Passemos, então, às análises.

3.1 “ONDE ANDARÁS”

(Caetano Veloso e Ferreira Gullar)

Faixa 5 do seu primeiro LP individual - o tropicalista *Caetano Veloso*, de 1968 -, “Onde Andarás” foi composta em parceria com o poeta Ferreira Goulart, que fez a letra atendendo a um pedido de Maria Bethânia, que pretendia incluir uma canção de fossa no seu primeiro disco.

A atmosfera “cafona” do conteúdo, é reforçado pela música, referenciada em gêneros pré-bossa-nova, como o beguine (parte A) e o samba-canção (parte B). A orquestração do maestro Júlio Medaglia, repleta de clichês orquestrais típicos desses gêneros, acaba por sublinhar a passionalidade *kitsch* pretendida por seus autores (Campos, 1974).

“Onde Andarás” (Caetano Veloso e Ferreira Gullar)

1 Onde andarás nesta tarde vazia

2 Tão clara e sem fim

- 3 Enquanto o mar bate azul em Ipanema
4 Em que bar, em que cinema, te esqueces de mim
5 Enquanto o mar bate azul em Ipanema
6 Em que bar, em que cinema, te esqueces...
- 7 Eu sei, meu endereço apagaste do teu coração
8 A cigarra do apartamento,
9 O chão de cimento existem em vão
10 Não servem pra nada a escada, o elevador
11 Já não serve pra nada a janela,
12 A cortina amarela, perdi meu amor
- 13 E é por isso que eu saio pra rua
14 Sem saber porque.
15 Na esperança talvez de que o acaso
16 Por mero descaso me leve a você.
17 Na esperança talvez de que o acaso
18 Por mero descaso
19. Me leve...eu sei.

Sobre a canção

O tema predominante neste samba-canção, de forma A B A', é, sem dúvida, o da disjunção amorosa. Do ponto de vista narrativo, o sujeito é virtual, pois "quer" encontrar o objeto, mas não "sabe" onde ele está. Este anseio acaba se refletindo nos contornos tortuosos da melodia, que com seus saltos intervalares e quase nenhuma recorrência, desenha claramente um percurso de busca, que se expande de forma considerável pelo campo da tessitura (18 semitons). As notas alongadas no final das frases e as pausas entre os segmentos contribuem para a criação de uma atmosfera de queixa, onde transparecem os processos de

figurativização, que por meio dos tonemas⁴⁰ se insinuem em vários momentos, dando veracidade ao enunciado. Dividiremos o primeiro trecho da canção em três segmentos (fig. 14):

1	2	3
		pa
		te a em l nema
da		to o ba zul
	sem	mar
rás		quan
de an nes	ra e fim...	en
	cla	
On ta zia...	tão	
tar va		
de		

FIGURA 14

No primeiro segmento de A (fig. 15), temos a interpelação central dirigida ao próprio ser ausente (“Onde andarás”), cujo amplo espectro dos intervalos (dois saltos ascendentes seguidos de um descendente) reforça a tensão passional implícita na pergunta.

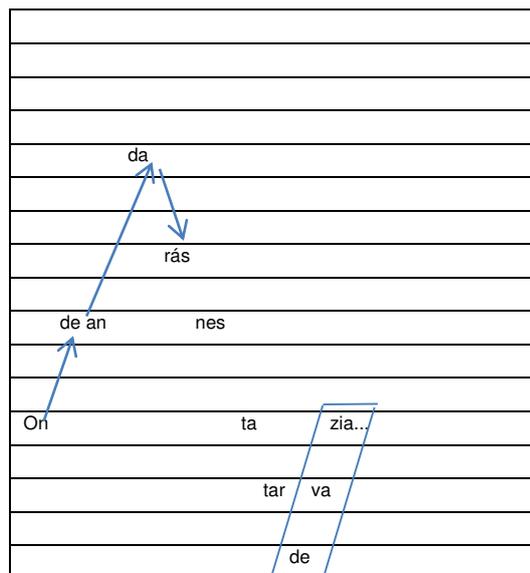


FIGURA 15

⁴⁰ Inflexões que finalizam as frases entoativas. São de três tipos: ascendente (cujo efeito é de indagação), descendente (cujo efeito é de asseveração) e suspensiva (cujo efeito é de continuidade).

Segundo Lopes e Tatit (2008, p.167) “os saltos intervalares dinamizam a curva melódica, pois queimam etapas e, com isso, traduzem certa ansiedade do sujeito [...] em percorrer em menos tempo a linha do canto”. A ascendência da melodia na palavra “vazia” reforça o caráter de pergunta do trecho e, ao mesmo tempo, solicita uma continuidade pelo fato de as duas últimas sílabas permanecerem na mesma nota.

O segundo segmento (fig. 16) apresenta elevação da linha melódica seguida de tonema descendente, que primeiramente tem por objetivo configurar uma asseveração, mas que de certa forma soa como um eco da curva melódica na aflita indagação inicial.

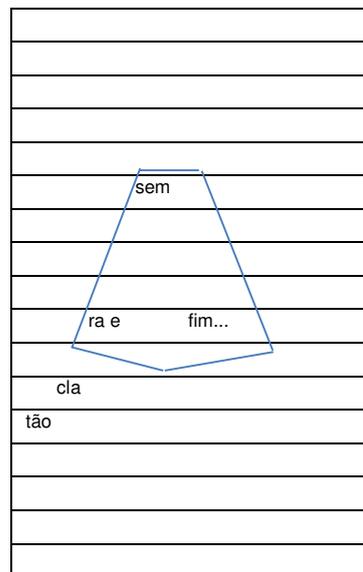


FIGURA 16

O terceiro segmento (fig. 17) inicia-se com uma progressiva elevação da linha melódica em direção ao topo da tessitura por meio de gradações. Elas denunciam o elo à distância, apesar da disjunção espacial. A gradação estabelece uma certa previsibilidade dentro do regime de integração melodia e letra caracterizado pela passionalização. A ocupação do campo da tessitura se dá de maneira paulatina, compatibilizando-se com os conteúdos onde o sujeito, apesar de apartado do objeto, mantém um intenso vínculo temporal com este. Neste caso, o domínio seria o da não-disjunção (LOPES et. TATIT, 2008), ou seja, o sujeito já está em busca do objeto, ou pelo menos tomando as providências para recuperá-lo.

1

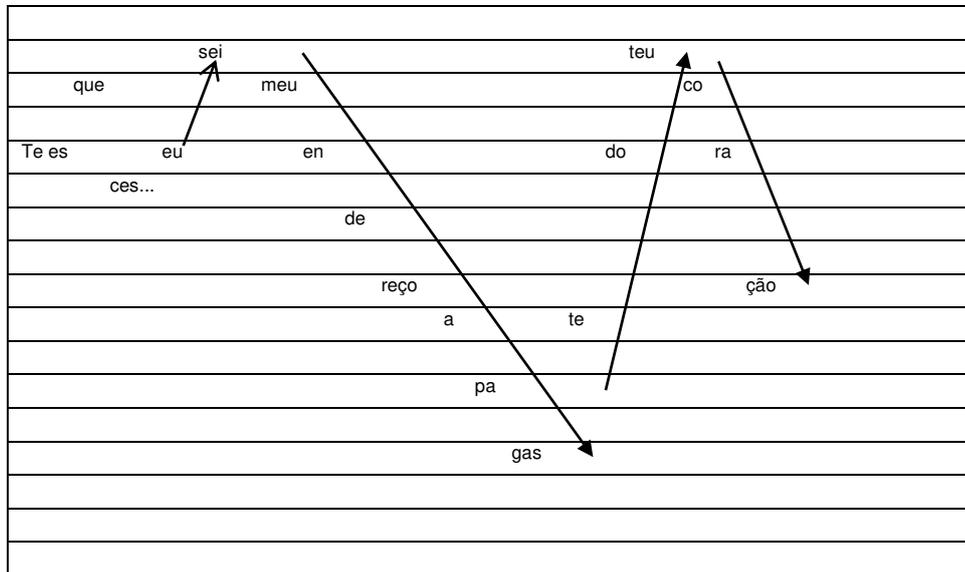


FIGURA 20

Logo em seguida, o enunciador passa a fazer uso de uma estratégia passional muito comum nas canções disfóricas, que é “a desvalorização de tudo o que não venha em função da conquista principal: a conjunção amorosa” (TATIT, 1996, p. 192). O sujeito passa a desvalorizar sua própria casa (“apartamento”) e tudo o que ela possui (“escada”, “elevador”, “janela”, “cortina amarela”). O aconchego do lar, um dia idealizado como ninho de amor, já não possui o mesmo significado de antes, afinal o ser amado não está mais ali (“perdi meu amor”). Esta espécie de enumeração se reflete como recorrência temática na melodia, no início do segundo segmento, com a sílaba tônica ocorrendo sempre sobre a mesma faixa de frequência (fig. 21). Mesmo desempenhando um papel secundário dentro do regime global de integração melodia/letra, a tematização denuncia, aqui, certa nostalgia de um passado eufórico, onde sujeito e objeto estiveram em conjunção.

No nível discursivo isso se configura como figuras concretas (“escada”, “janela”, “cortina amarela”), testemunhas de um amor que já não existe. De acordo com Barros (1988), o uso desse recurso de linguagem cria efeitos de realidade dentro do texto.

2

chão
de
do ta o men
A
ra par to to
ci
gar a men e em
xis vão
ci tem

FIGURA 21

Em seguida, a melodia dirige-se para a região grave da tessitura, numa nova asseveração (fig. 22). No segmento 3 verificamos o mesmo contexto melódico asseverativo do segmento 1, só que agora em outra tonalidade (Fá # m).

3

Não e
ser le
ve o va
nada dor
a da
es
ca

FIGURA 22

O segmento 4 inicia-se com um pequeno descenso em graus conjuntos, que aqui tem o único objetivo de dar impulso à linha melódica. Esta se projeta descontroladamente em direção ao ápice da tessitura, que coincide com a palavra “janela” (fig 23). Esta é encontrada em muitas canções de amor estando, em algumas delas, associada a valores eufóricos, representando o elo de junção com a vida, a natureza e com a própria pessoa amada. Como exemplo destes usos, podemos citar as canções “Corcovado” e “Janelas Abertas”, de Tom Jobim, e “Esperando na Janela”, de Gilberto Gil. Aqui, porém, ela apresenta-se totalmente destituída de qualquer conotação eufórica, assim como tudo mais ao redor do sujeito, que se encontra totalmente preso à própria dor.

Na realidade, é mais precisamente neste segmento que o sujeito constata a impossibilidade da junção pois, após atingir o extremo da tessitura, a melodia começa a distender-se por gradações, em direção à asseveração final do trecho: “perdi meu amor”. De acordo com Tatit e Lopes (2008, p.148) “a sutil restituição das faixas gradativas em orientação descendente [...] funciona como admissão concessiva do enunciador, de que, afinal só pode contar com o caminho em direção ao objeto desejado”.

3

4

	Ne
	la a re
	já
Não e	cor la
ser le	ti ma
	na di a
ve o va	da a na a
	meu
pra	pra per mor
nada dor	
a da	Já ve
es	não
	ser
ca	

FIGURA 23

Na terceira parte da canção (A'), a melodia não se altera em relação à primeira parte (A), enquanto que no texto o enunciador aparentemente rompe com a situação estática e “sai para a rua”. Este fato, no entanto, não chega a indicar que o sujeito migrou da instância modal do /ser/ para a do /fazer/, pois ele mesmo admite que o faz “sem saber por que”. Mantém-se numa condição de passividade, contando apenas com a possibilidade de que o destinador “acaso” o leve até o objeto. E é justamente pelo fato de o sujeito não possuir a competência modal do saber que as últimas palavras da canção (“eu sei”) soam, no mínimo, pouco convincentes. E, se acrescentarmos a isso o fato de que o acorde que está sob a última palavra (“sei”) é o I grau do tom homônimo menor acrescido de sétima maior, ou seja, não pertence ao campo harmônico de Lá M, torna-se explicável a sensação de contradição que permanece no ar após o término da canção.

Análise do comportamento vocal

Andamento: 68 - 64 bpm

Tonalidade: A (lá maior)

Tessitura: 18 semitons

Instrumentação: violão, contrabaixo, afoxé, meia-lua, prato, cordas, violino, flugelhorn.

Forma: A B A'

Ano: 1968 (LP *Caetano Veloso* – faixa 5)

A evidente incorporação de uma estética passadista, presente em todos os planos desta canção, incluindo o arranjo, faz-se ouvir na própria voz de Caetano. Sem abandonar completamente o seu timbre característico, que tem na emissão econômica de João Gilberto a sua maior referência – e no caso desta gravação, Chet Baker, conforme declarações já citadas neste trabalho - ele evoca, em determinados momentos, o canto passional típico da tradição da seresta, num misto de homenagem e deboche, bem ao estilo tropicalista.

Na primeira parte da canção, utiliza uma articulação caracterizada pela desconstrução do andamento, por meio do prolongamento de algumas sílabas, tais como as que estão destacadas nas palavras “**mar**” e “**azul**” (frase 5), “**bar**” e “**cinema**” (frase 6), o que acentua a percepção da distância presente no percurso melódico e

reforça a impressão de elo entre sujeito e objeto (MACHADO, 2012). O conteúdo da letra só faz aumentar esta sensação (“Enquanto o mar bate azul em Ipanema, em que bar em que cinema te esqueces de mim”), pois indica que a disjunção é apenas espacial.

Por outro lado, sua emissão mostra-se bastante contida durante todo o segmento, fazendo uso de um *vibrato* quase imperceptível nos finais de frase. Nota-se, portanto, uma nítida intenção, por parte do intérprete, de não enfatizar demais o elemento passional neste primeiro trecho, deixando para a parte B o extravasamento das paixões, o que cria um contraste entre as duas seções. A opção por tal procedimento está em total conformidade com o conteúdo da letra neste trecho, que apesar de apresentar elementos disfóricos, é bem mais leve que o conteúdo da parte central. Podemos então dizer que, na parte A da canção, o texto é levemente dessemantizado, ou seja, apesar de a disforia estar presente, ela não é expressa por termos pesados ou expressões dramáticas, o que encontra correspondência na interpretação de Caetano.

A partir da frase 7, o conflito definitivamente se instaura no plano de conteúdo, com o enunciador exteriorizando toda a sua frustração e mágoa. No nível interpretativo, ocorre uma nítida mudança de padrão entoativo por parte do cantor que, além de escurecer o timbre de forma bastante acentuada, passa a inserir alguns elementos típicos do canto dramático pré-Bossa Nova, tais como, “erres” rolados nas palavras “cigarra”, “apartamento”, “servem”, “serve”, “cortina” e “perdi” (frases 8, 10, 11 e 12); apogiaturas nas palavras “**coração**”, “**apartamento**”, “**elevador**” e “**nada**” (frases 7, 8, 10 e 11) e mordente na palavra “**cortina**” (frase 12). Estas inflexões e ornamentações, tão frequentes no canto de intérpretes de sambacção da década de 40/50, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Dalva de Oliveira, são típicas da voz passional e, de acordo com Machado (2012), algumas delas são encontradas, também, no canto de intérpretes de décadas posteriores que passaram ao largo das influências da Bossa Nova, como Ângela Maria e Cauby Peixoto.

Ao imitar tais trejeitos vocais, Caetano procura explicitar toda a dor da perda expressa na letra, e o faz de forma deliberadamente datada, o que causa o efeito de pastiche, beirando a sátira.

No último terço da canção, o conteúdo da letra novamente se dessemantiza, encontrando correspondência na voz de Caetano, que retoma a emissão contida do início da interpretação. Retornam, no entanto, também, os prolongamentos vocálicos, agora ainda mais pronunciados, o que só vem a aumentar a eficácia da integração melodia e letra do último segmento da canção (“Na esperança talvez de que o acaso por mero descaso me leve a você”). O sujeito ainda alimenta uma esperança de conjugação futura, perfeitamente expressa nas gradações da curva melódica do trecho.

3.2 “MORA NA FILOSOFIA”

(Monsueto Menezes)

O compositor, cantor e baterista Monsueto Menezes teve as suas primeiras composições gravadas na década de 1950, por artistas como as irmãs Linda e Dircinha Batista, Virgínia Lane e Raul Moreno.

A partir da segunda metade da década de 1960, ocorreu um processo de redescoberta de sua obra, que resultou em regravações feitas por alguns nomes importantes da MPB da época. Dentre elas, podemos citar as gravações de “Mora na Filosofia” feitas por Maria Bethânia para o seu disco de estreia em 1965 e por Caetano Veloso para o disco *Transa* (1971); a gravação de “Me Deixa em Paz” por Milton Nascimento para o disco *Clube da Esquina* (1972) e “Eu Quero Essa Mulher Assim Mesmo”, gravada também por Caetano Veloso para o disco *Araçá Azul* (1972).

O samba “Mora na Filosofia”, feito em parceria com Arnaldo Passos, recebeu o seu primeiro registro em disco no ano de 1954, num compacto da cantora Marlene. Foi um sucesso no carnaval de 1955, sendo a sua letra eleita como uma das cinco melhores daquele ano.

Segundo o *Dicionário Online Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, a expressão “mora” era muito comum na gíria carioca da época, significando “perceba”, “entenda”, “compreenda”. Portanto, ao dizer “mora na filosofia”, o eu lírico adverte a amada a não provocá-lo com a traição e a dor amorosa, convocando, ao mesmo tempo, como enunciador, o enunciatário-ouvinte a refletir sobre as desvantagens de se entregar ao masoquismo de uma paixão não correspondida.

Para analisar as relações entre melodia e letra na canção, optamos pela escuta da gravação feita pelo próprio Monsueto, por considerarmos a probabilidade de estar mais identificada com o projeto inicial do compositor. O fonograma está presente em seu único LP, de 1962, intitulado *Mora na Filosofia dos Sambas de Monsueto* e lançado pela gravadora *Odeon*.

Em relação ao comportamento vocal, esta será feita a partir da chamada análise por comparação. Ou seja, iremos contrapor a interpretação de Caetano Veloso contida no LP *Transa* à já citada gravação da cantora Marlene.

“Mora na Filosofia” (Monsueto Meneses e Arnaldo Passos)

- 1 Eu vou lhe dar a decisão
- 2 Botei na balança e você não pesou
- 3 Botei na peneira e você não passou
- 4 Mora na filosofia
- 5 Pra que rimar amor e dor?
- 6 Se seu corpo ficasse marcado
- 7 Por lábios ou mãos carinhosas
- 8 Eu saberia
- 9 A quantos você pertencia
- 10 Nem vou me preocupar em ver
- 11 Seu caso não é de ver pra crer
- 12 Tá na cara!

Sobre a canção

De acordo com a leitura que Barros (2005) faz de Greimas, este autor define o *esquema narrativo canônico* como sendo o encadeamento lógico de *percursos narrativos*. Sua função principal é “ser a organização de referência, a partir da qual são examinadas as expansões e variações e estabelecidas as comparações entre narrativas” (BARROS, id, p.38). Tais percursos são divididos em três tipos: percurso do *destinador manipulador*, percurso do *sujeito* e percurso do *destinador-julgador*. No primeiro, o destinador manipula um destinatário-sujeito para fazer algo. No segundo, o sujeito manipulado passa a agir no sentido de executar a

tarefa proposta pelo destinador. Por fim, no terceiro, o destinador julga a ação do sujeito e o sanciona positiva ou negativamente. Barros (1988) ilustra esse esquema com a seguinte representação:

Percurso do destinador- manipulador	Percurso do sujeito	Percurso do destinador-julgador
Destinador– Destinatário	Sujeito – Objeto	Destinador – Destinatário

O percurso do destinador-julgador, por sua vez, compõe-se de dois programas narrativos: o de sanção cognitiva, ou interpretação, e o de sanção pragmática, ou retribuição (BARROS, 2005).

No programa de interpretação, o sujeito do fazer é julgado pelo destinador de acordo com o sistema de valores ao qual este estaria vinculado e com os quais o sujeito estaria em conformidade ou não. Estes valores podem estar implícitos ou explícitos no contrato inicial firmado entre ambos os actantes. Para tanto, o destinador aplica as modalidades veridictórias do *ser* e *parecer* ao *fazer* do sujeito, com o objetivo de determinar se suas ações são verdadeiras ou não. Desta forma, os estados resultantes do seu fazer podem ser considerados *verdadeiros* (que parecem e são), *falsos* (que nem parecem e nem são), *mentirosos* (que parecem, mas não são) e *secretos* (que não parecem mas são).

O programa de retribuição, por sua vez, pressupõe o programa de interpretação e é a última etapa de todo o esquema narrativo. Nele, o sujeito é recompensado ou punido, de acordo com o cumprimento ou não da tarefa estabelecida pelo contrato.

Na letra da canção em questão, tudo leva a crer que as duas primeiras fases da organização narrativa já ocorreram e de que nos encontramos já na terceira fase, mais especificamente, no momento da sanção cognitiva. O enunciador, se tomado como um actante do nível narrativo, encarna aqui a figura do destinador-julgador, que avalia a *performance* do sujeito e o considera não cumpridor do contrato. Conclui-se, portanto, que a manipulação (primeira fase) não foi bem

sucedida, pois na segunda fase, a da ação, o sujeito não agiu de acordo com a direção dada pelo destinatário.

Nas primeiras frases desta canção, o “eu lírico” comunica a um segundo personagem (que aqui recebe, simplesmente, a denominação de “você”), com quem tem uma relação amorosa, que já possui o resultado da apreciação que fez de seu comportamento, além de enumerar os tipos de processos avaliativos aos quais ele foi submetido. Suas atitudes foram “pesadas” e “peneiradas”, não sendo aprovadas. Na “balança” do destinador-julgador elas não apresentaram peso suficiente para merecerem a atribuição de valor e a sua “peneira” não depurou delas nada de verdadeiro ou legítimo.

Aqui podemos notar, também, um claro sincretismo actancial, no qual o destinador também desempenha o papel de sujeito e a mulher, de objeto. No entanto, o valor que o sujeito procura no objeto, que aqui definimos como sendo a “fidelidade”, revela-se inexistente, o que coloca o sujeito a um passo da disjunção, no estágio denominado “não-conjunção”.

Há ainda uma terceira situação actancial que pode ser abstraída da letra desta canção: Podemos atribuir ao “Eu” o papel de sujeito de estado, enquanto que o “Você” desempenharia o papel de sujeito do fazer.

Aqui, também, o principal valor em jogo é o da “fidelidade”. O sujeito de estado “eu” espera que o sujeito do fazer “você” cumpra com a sua parte no contrato, mantendo-se fiel a ele. Essa espera, no entanto, que Greimas⁴³ chama de *espera fiduciária*, é alimentada por simulacros que muitas vezes são construídos e passam a existir apenas na imaginação de uma das partes envolvidas no referido contrato. A outra parte simplesmente ignora esse “dever” que lhe é atribuído e acaba, involuntariamente, traindo a confiança que o outro lhe depositou. A consequência principal desta ruptura de contrato é a crise de confiança que se abate sobre o sujeito de estado, deixando-o vulnerável aos mais diversos sentimentos passionais (TATIT, 2001), pois encontra-se nesse momento destituído de seu anteparo modal e, portanto, a um passo da disjunção.

A tensão provocada por esta crise fica evidente já no início da canção, pois após a descendência afirmativa do primeiro verso, há um salto de 12 semitons

⁴³ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso* (1988).

que transporta a segunda frase melódica para o extremo agudo da tessitura, cujo texto contém justamente a contundente sentença decorrente da avaliação do destinador (fig. 24).

Aqui, mais uma vez, o plano de expressão coloca-se a serviço da explicitação dos conteúdos, ilustrando por meio de processos figurativos o sentimento de decepção que a constatação da infidelidade do outro desperta no enunciador.

					Botei na balan	
				ça	pe	
				vo	não	sou
Eu			ci		cê	
	vou		de		ou	
	lhe		a	são		
		dar				
				ão		

FIGURA 24

O *zigzague* da melodia inicial está reproduzido de forma um pouco mais concentrada nos dois motivos subsequentes, que por sua vez encontram-se em alturas diferentes dentro do plano vertical. Tal recorrência, que adquire neste trecho o caráter de enumeração enunciativa, justifica-se pelo fato de os versos 2 e 3 carregarem, justamente, a descrição dos processos avaliativos do “pesar” e do “peneirar”, sob os quais o sujeito da ação foi submetido. Aqui a recorrência, no entanto, não é um indicativo de dominância temática, pois os motivos claramente progridem no eixo vertical da tessitura, por meio de gradações. Além do mais, o alongamento de determinadas sílabas, como nas palavras “**balança**” e “**peneira**”, só vem reforçar o efeito passional que o conflito entre os actantes do nível narrativo produz no plano de expressão.

Podemos constatar, também, que as descendências melódicas no final dos versos 2 e 3 (fig. 25) não chegam a configurar asseveração, e sim continuidade, por duas razões: 1) A última sílaba da palavra “**pesou**” que finaliza o verso 2 recai sobre o IV grau do modo menor, ou seja, a subdominante. Ao falar sobre as funções harmônicas em sua dissertação de mestrado, Freitas (1995) define a subdominante

como sendo aquela que produz o efeito de afastamento do repouso que caracteriza a tônica. Este afastamento implica em “movimento”, que por sua vez provoca a sensação de “continuidade”. Assim, o tonema descendente da finalização do segundo verso não representa asseveração, e sim continuidade. 2) A última sílaba da palavra “passou”, que finaliza o verso 3, também está sobre um acorde inconclusivo (III grau do modo menor). Neste caso a sensação de continuidade provém, no entanto, muito mais do fato de que a descendência, além de ser pequena, não dirige-se para o grave, localizando-se na região média da frase melódica.

Botei na balan...									
ça			pe		botei na penei...				
vo		não		sou		ra e		pas	
cê					vo		não		sou
					ou		cê		

FIGURA 25

A palavra “mora” repousa sobre um intervalo descendente localizado na região grave da tessitura, cujas notas mantêm entre si uma distância de sete semitons. Tais características sonoras fazem com que o imperativo soe mais como um convite à reflexão do que como um apelo apaixonado (fig. 26).

A paixão logo se manifesta, no entanto, na frase seguinte, com o salto de 4 semitons, na palavra “rimar”, em direção ao agudo. Apesar de não ser um salto muito amplo, ele acaba por tornar-se expressivo em decorrência do contexto melódico onde, excetuando-se algumas sílabas (“mora”, “filosofia” e “dor”), a maioria das notas se mantêm na mesma faixa de frequência, e também por sofrer um prolongamento justamente na sua nota mais aguda (“rimar”).

mar
Mo na filosofi pra que ri amor e
a do
or
ra

FIGURA 26

A partir da segunda metade da canção, o comportamento melódico se desorganiza por completo e passa a evoluir sob o signo da descontinuidade. Não há mais nenhum sinal das identidades detectadas na primeira parte, e o contorno da melodia parece ilustrar a ansiedade causada pelos sentimentos de desilusão e frustração que a eminência da perda do objeto desperta no sujeito.

Na melodia, os sinais figurativos do sentimento de frustração do primeiro actante, resultante da perda de confiança no outro e em si mesmo, são numerosos. Em vários momentos a melodia atinge o pico da tessitura, como nas palavras “carinhosas” (fig. 27), no verso 7, e “eu” (fig. 28), no verso 8. A palavra “eu”, em particular, recebe um prolongamento (o maior de toda a canção) que produz o efeito figurativo que Tatit (1986, p. 37-38) descreve como sendo a “lamentação dolorosa do sentimento que está por vir (o /crer/ se transformando em /não crer/)

ca
ri
Se seu cor ca
po mar por lábios ou mãos
fi se nhosas
cas
do

FIGURA 27

Eu...
ri a quantos você
a ci
sabe a
perten

FIGURA 28

Nos três últimos versos temos a interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito. Eles são considerados falsos pelo destinador, pois não parecem e nem são verdadeiros: /seu caso não é de ver pra crer, tá na cara!/. O verso 10 (/Nem vou me preocupar em ver/) inicia o veredicto final com as suas notas soando, em grande parte, numa mesma faixa de frequência, na região mais aguda da tessitura, elevando mais uma vez o nível de tensão (fig. 29). A partir daí, toda a linha melódica se precipita para o grave, numa asseveração final (verso 11) que culmina na fala explícita da última frase: /Tá na cara!/. Esta encontra-se numa região mais ou menos equivalente ao topo da tessitura, finalizando a canção num grau elevado de tensão.

Nem vou me preocu em (tá ca
par na
ra)
ver seu caso não é de
ver
pra
crêr

FIGURA 29

Análise do comportamento vocal

Marlene

Andamento: 106 bpm

Tonalidade: Cm

Tessitura: 13 semitons

Instrumentação: trombone, bumbo, triângulo, agogô, caixa, tamborim, reco-reco e chocalho.

Forma: Introdução A A'B (instrumental) B A' Coda.

Ano: 1954 (Compacto 78 rpm – lado B)

Concebido sob medida para ser tocado nos bailes de carnaval do início do ano de 1955, o arranjo da gravação feita pela cantora Marlene apresenta o padrão instrumental característico dos sambas tocados na festa, com abundante uso de instrumentos de percussão. Essa exuberância rítmica acaba por ter consequências imediatas no que se refere às escolhas vocais da intérprete.

Em primeiro lugar, a voz precisa se sobrepôr ao volume dos instrumentos de percussão, o que obriga a cantora a se utilizar de um registro e de um tipo de emissão que lhe permitam fazer-se ouvir sobre o instrumental. No caso da gravação em questão, podemos notar o uso exclusivo do registro de peito, associado a uma emissão frontal metalizada, principalmente nas notas localizadas no extremo agudo da tessitura. A tonalidade escolhida (Dó m) define um percurso que vai de Dó3 a Dó4, correspondente à região médio-aguda da voz da cantora. De acordo com Piccolo (2006), no canto popular a passagem da voz de peito para a voz de cabeça, nas mulheres, ocorre entre o Sol3 e o Dó4. Portanto, de maneira geral, as notas desta faixa de tessitura, quando cantadas com voz de peito, demandam um considerável esforço de emissão por parte da intérprete.

A consequência imediata deste é o aumento da pressão subglótica, resultando numa maior intensidade sonora, que no contexto do arranjo em questão, de andamento rápido, ritmo marcado e profusa utilização de instrumentos de

percussão, produz um efeito mais próximo da euforia carnavalesca do que do drama que o conflito expresso na letra da canção sugere⁴⁴.

A ênfase rítmica do arranjo e a periodicidade do pulso estabelecida pelos instrumentos de percussão acabam por influenciar, também, o tipo de articulação rítmica adotado pela cantora, que privilegia os recortes em detrimento dos alongamentos vocálicos. Nota-se, portanto, uma nítida ação por parte da intérprete, no sentido de não enfatizar a dor que a constatação da infidelidade da companheira (o) provoca no enunciador, eximindo-o do papel de vítima. A ocorrência de *vibrato* em notas mais longas e nos finais de frases não produz, aqui, o efeito de ampliação da intensidade dramática, mas sim a intensificação da sensação de euforia, afirmando a postura de “volta por cima” do enunciador.

Esse otimismo reinante na interpretação de Marlene pode ser constatado em vários momentos de sua performance, como na entrada do segundo verso, que se inicia com uma sequência de notas cantadas na mesma faixa de frequência (fig. 30), em região aguda, com uma dinâmica em *fortíssimo*, na qual a cantora se utiliza do registro de peito.

Botei na balan...		
ça	pe	
vo	não	sou
	cê	
		ou

FIGURA 30

A recorrência de *portamentos* na forma de *apojaturas* ascendentes, *antecipações* e *mordentes* pode ser observada já na parte A da canção, nos

⁴⁴ Faz-se necessário enfatizar que, nem sempre, notas agudas cantadas com registro de peito provocam o mesmo efeito. Na análise que faz do comportamento vocal em Elis Regina na canção “Na Batucada da Vida”, de Ary Barroso, Machado (2012) constata o efeito contrário, ou seja, de disforia. Obviamente que o contexto musical do arranjo contribui para essa percepção: O andamento é lento, ocasionando o alongamento de algumas notas da melodia e, além disso, o vocabulário harmônico é repleto de notas de tensão.

seguintes fonemas (as sílabas em negrito são as *apojaturas* ascendentes, as maiúsculas são os *mordentes* e aquela em itálico são as *antecipações*)⁴⁵:

Eu vou lhe dar a decisão
 Botei na **balança** e você não **pesou**
 Botei na **PENE**lra e você não **passou**
Mora na filosofia
 Pra que **rimar** amor e **dor**?

Tais elementos acabam por emular as inflexões de fala, que aqui adquirem um aspecto menos dramático e mais jocoso, como se o enunciador, no papel de destinador julgador, zombasse da imprudência do sujeito “mulher”, num misto de desdém e desforra.

Após a reexposição da parte A, cantada por um coro misto, em uníssono, bem ao estilo dos coros de *pastoras*⁴⁶, ouvimos novamente a voz de Marlene, que agora se utiliza dos recursos citados acima de forma mais econômica. No verso 6 temos apenas uma ocorrência de *antecipação*, na segunda sílaba da palavra “**marcado**”. No verso seguinte temos uma *apojatura* ascendente, na última sílaba da palavra “**carinhos**as****”. Ambas as palavras encontram-se recobertas por *vibrato*. Tais ações, por parte da intérprete, produzem um efeito diferente daquele encontrado no primeiro trecho, atuando aqui no sentido de reforçar a carga passional que estas palavras sugerem, estando tal passagem impregnada de *isotopias*⁴⁷ que se constroem por meio da sensorialidade tátil (marcado, corpo, lábios, mãos).

Uma nova interferência do coro, nos versos 8 e 9, é seguido pelo verso 10 (/Não vou me preocupar em ver/) com as notas de mesma frequência no agudo novamente cantadas em *fortíssimo*, reforçando a convicção do enunciador em relação ao se veredito.

⁴⁵ Aqui estamos utilizando a terminologia adotada por Piccolo (2006).

⁴⁶ Coro feminino responsável por manter a melodia em diversas práticas musicais afro-brasileiras, como nos sambas de quadra e nos ranchos carnavalescos.

⁴⁷ Recorrências de termos pertencentes a uma mesma categoria semântica, ou mesmo *topus*, que servem para dar coerência semântica ao texto.

Neste trecho, a cantora Marlene opera algumas modificações, tanto na melodia quanto na letra. Além de colocar “não” em lugar de “nem”⁴⁸, no início do verso 10, a intérprete adiciona uma nota à palavra “ver”, na mesma frase, atingindo, dessa forma, o extremo grave da tessitura, reforçando o caráter asseverativo da mensagem (fig. 31). Por fim, na penúltima frase, ela redefine o movimento asseverativo ao antecipar a descendência melódica e ascender o equivalente a dois semitons antes da terminação, acrescentando, também, uma nota à palavra final (crer). Tudo corrobora para o sentimento de certeza do enunciador, em relação à culpa da amada(o), em relação ao veredito final, a sua própria inocência e ao sentimento de compensação que a punição do culpado lhe confere.

Por fim, temos a exclamação zombeteira da frase derradeira (/tá na cara/), que complementa o clima jocoso do arranjo e confirma a postura de escárnio do traído em relação ao traidor, colocando-se, enquanto enunciador, bem longe do papel de vítima.

Não vou me preocu	em	(tá	ca
par		na	ra)
ver	seu caso não		
		é	
		de pra	
		ver	crêr
er			er

FIGURA 31

Caetano Veloso

Andamento: 50 – 74 bpm

Tonalidade: Am

Tessitura: 24 semitons

Instrumentação: baixo, violão, bateria

⁴⁸ Na gravação de Monsueto (1962) a frase é /Nem vou me preocupar em ver/ em vez de /Não vou me preocupar em ver/. Apesar de ser posterior à gravação de Marlene (1954), acreditamos que a versão do compositor está mais de acordo com a concepção original da letra.

Forma: Introdução A B A' B' A'' Coda

Arranjo: Caetano Veloso e Jards Macalé.

A releitura que Caetano Veloso fez, em 1972, para o samba de Monsueto é claramente orientada pelo princípio da antropofagia *osvaldiana* de sua, então recente, fase tropicalista, realizando as fusões pelas quais se tornou célebre no citado período: mistura o samba nacional com o rock estrangeiro, os instrumentos acústicos com os eletrificados e o sussurro *bossanovista* com o grito roqueiro. E, mais uma vez, consegue extrair dessa alquimia de substâncias aparentemente díspares um produto único e original, perfeitamente coeso em todos os seus aspectos.

Gravado praticamente ao vivo, em apenas quatro sessões de estúdio, o disco *Transa*, onde se encontra o registro da canção analisada, foi considerado pela revista *Rolling Stone* (2007) como um dos melhores da música brasileira de todos os tempos, apesar de ter somente duas canções em português. Pode, no entanto, ser considerado um disco de música brasileira pelo fato de inserir, nas canções em inglês, citações de canções brasileiras, conectando o país ao mundo e explicitando seu amor à terra natal. Neste álbum mais do que em todos os anteriores, Caetano exercita a habilidade de efetuar fusões entre as polaridades acima citadas.

O clima de criatividade e improvisação que caracteriza o arranjo extremamente original de “Mora na Filosofia”, permeia a sonoridade de todas as sete faixas. Assim, embora o foco deste trabalho esteja direcionado à análise do comportamento vocal, não podemos deixar de tecer alguns breves comentários sobre o arranjo, pois nesta gravação ele dialoga o tempo todo com a voz, estabelecendo relações de sentido com ela.

A introdução se inicia com o contrabaixo elétrico executando um *ostinato* rítmico sobre a nota Lá, em andamento lento, que se prolonga até o final do segundo verso da canção. No terceiro compasso, o violão entra dedilhando uma melodia sincopada, construída sobre as notas da tonalidade de Lá m, até estacionar nas notas Lá e Sol, intervalo que será repetido durante toda a parte de A, variando-se apenas a altura, fazendo uma espécie de contraponto com o contrabaixo. Há ainda a participação de um segundo violão, que entra somente no segundo verso, fazendo a base harmônica, sem instituir nenhuma condução. Esta economia de meios sonoros

produz todo um clima de mistério e melancolia que mobiliza sentidos bastante diversos daqueles percebidos na versão original.

Aqui temos as primeiras das muitas fusões efetuadas por Caetano no arranjo. Ao fazer com que o violão acústico dialogue com o contrabaixo elétrico, instrumentos que representariam, respectivamente, a *tradição* e a *modernidade*, o compositor mais uma vez demonstra que elementos aparentemente antagônicos podem colaborar entre si no sentido de produzir algo novo. Dentro do mesmo contexto, temos a dureza da célula rítmica estabelecida pelo contrabaixo *versus* a malemolência das síncopes executadas pelo violão, que aqui encontram-se diluídas pelo andamento lento, o que acaba por configurar um gênero híbrido neste início de canção, misto de samba e balada de rock.

Com a entrada da voz, na palavra “Eu”, há uma acentuada variação de dinâmica, que se dá por meio de um efeito provocado em estúdio, denominado *fade in*, que é o surgimento gradual do som no início de uma gravação. Somam-se a esse, mais dois efeitos denominados, respectivamente, de *reverb* (reverberação) e *automação de pan*, que dá a impressão de que o som está se deslocando do meio para as extremidades do espaço auditivo. Esse experimentalismo tecnológico, presente numa canção aparentemente não-experimental, pode causar certo estranhamento no ouvinte, o que, segundo Dietrich (2003, p. 86), é proposital. O autor menciona que o objetivo de Caetano Veloso era chamar a atenção do ouvinte para a oposição entre o *natural* e o *artificial* dentro de uma canção, apontando “para o paradoxo entre o produto cultural e o produto industrial” e, ao mesmo tempo, reafirmando o óbvio de que “toda a canção gravada é sempre um produto industrial, sempre manipulado em estúdio” (idem). Nesta gravação em particular tais acréscimos sonoros contribuem para marcar a *debreagem*⁴⁹ enunciativa explicitada pela palavra “Eu”, que na versão de Caetano, além de estar separada do restante da frase, recebe um alongamento adicional, que não consta nas demais interpretações mencionadas no presente trabalho.

A partir daí são verificados vários procedimentos vocais do intérprete no sentido de configurar um enunciador dominado pela amargura que decorre da decepção sofrida. Por meio da manipulação do timbre, de bruscas variações de

⁴⁹ Operação pela qual a pessoa, o espaço e o tempo são projetados para fora da instância da enunciação. A *debreagem* pode ser enunciativa (eu/aqui/agora) ou enunciva (ele/alhures/então).

dinâmica e do uso de alguns *portamentos*⁵⁰ estrategicamente colocados, além de adotar uma dicção lânguida e pastosa em boa parte da canção, Caetano constrói uma interpretação que destila cinismo, alternando momentos de sarcasmo e vulnerabilidade, percorrendo um caminho totalmente diferente daquele trilhado por Marlene. Passaremos então, a partir de agora, a descrever algumas dessas ações.

Nas duas ocorrências da palavra “botei”, nas primeiras frases, o ataque é acrescido de *portamento* ascendente, que podemos descrever como uma *apojatura* de oitava em relação à nota principal, no verso 2, e de sétima, no verso 3. Ainda no verso 2 temos uma variação de dinâmica na palavra /**balança**/, cuja segunda sílaba é cantada em *pianíssimo*.

No verso 3 temos as primeiras alterações efetuadas na melodia (fig 32), com a palavra /na/ abaixada em um semitom, o salto de cinco semitons na segunda sílaba da palavra /**peneira**/ - que expande a tessitura em um tom em relação ao mesmo trecho na gravação original - e a conseqüente descida em graus conjuntos do restante da frase (/e você não passou/). Se compararmos o contorno melódico do verso entre esta gravação e a de Marlene, veremos que aqui ele adquire um aspecto de asseveração, desenhando-se lá como uma suspensão. Cabe assinalar que essas modificações da linha melódica chamam atenção para o percurso, que nas canções passionais representa o elo entre sujeito e objeto.

⁵⁰ De acordo com o *Dicionário Grove de Música* (1988, p. 736-37) trata-se de “um deslizamento fluente e rápido entre duas alturas executado sem solução de continuidade. [...]. O termo também é empregado no sentido de *port de voix*, com sinônimo para uma *appoggiatura* ascendente”.

O padrão caricato retorna na frase que encerra a primeira exposição (/tá na cara/), que nesta versão tem as suas alturas fixadas numa mesma faixa de frequência. O componente de fala se faz bastante perceptível aqui e a frase adquire ares de ironia devido à emissão fortemente anasalada de Caetano.

No retorno à parte A o arranjo é repetido sem grandes alterações, sendo estas, somente, a entrada do segundo violão, responsável pela base harmônica, no quarto verso e a sutil aceleração do andamento. Já o comportamento vocal exhibe modificações e acréscimos mais significativos: A dicção do intérprete torna-se ainda mais pastosa e o seu canto sussurrado. A melodia torna-se mais fragmentada, com a colocação de pausas em pontos centrais das frases. A presença de tais condutas nos leva a concluir que o cantor, nesta primeira reexposição de A, opta por exprimir o sofrimento implícito no conteúdo da letra, fragilizando intencionalmente a sua interpretação.

A reexposição de B também transcorre sem grandes modificações no arranjo em relação à exposição, salvo o andamento, que ganha em termos de velocidade. Novamente, momentos de firmeza (/Eu saberia/) alternam-se com o cinismo (/Ora vai mulher!/) e o sentimento de vulnerabilidade (/A quantos você pertencia/), como se o enunciador já não tivesse mais controle sobre suas emoções.

No última parte da canção, o andamento se acelera consideravelmente, na primeira metade de A, e a atuação da bateria imprime uma certa “nordestinidade” ao acompanhamento. Na palavra /Eu/, o timbre de Caetano soa bastante anasalado, numa referência ao sotaque nordestino, convocando uma força emotiva ancestral que amplia o conteúdo simbólico da interpretação.

Na segunda metade de A, o instrumental retoma a levada de samba e o andamento retorna *a tempo*. Em seguida, tem início a Coda, onde a melodia do verso 5 é transposta uma oitava acima e repetida à exaustão. O arranjo toma ares de rock pesado, bem ao estilo de bandas como Led Zeppelin, cujo desenho da linha do baixo na música “Dazed and Confused” é citado no final da Coda. Aqui transparece a influência londrina e revela-se a face cosmopolita de Caetano. A maior parte do tempo sua voz mantém-se no registro de peito, em região aguda, e a emissão torna-se gritada, como é comum aos vocalistas de rock. Somente na nota mais aguda, que coincide com a palavra /rimar/, é que o cantor recorre ao falsete.

Em alguns momentos ouvem-se algumas notas harmônicas muito agudas, que Piccolo (2006) denominou de *notas escapadas*, fenômeno sonoro decorrente da quebra de voz, que ocorre devido a um esforço vocal muito grande. Podemos ouvi-las em quase todas as sílabas “a” e na conjunção /e/ da frase /amor e dor/. É o desespero provocado pela ruptura que toma conta do enunciador, ao vislumbrar o estado de disjunção que se aproxima.

Conclusão

Ao compararmos estas duas interpretações da mesma canção, podemos verificar claramente como as escolhas vocais dos intérpretes podem produzir impressões diversas nos ouvintes. E se somarmos a isso os elementos referentes ao arranjo, como andamento e instrumentação, teremos dois universos conceituais distintos, que mobilizarão sentidos muitas vezes diametralmente opostos e contribuirão para que, no caso específico desta canção, se configurem dois tipos diversos de enunciador.

Em Marlene, o andamento acelerado, a exuberância da instrumentação e o ritmo extremamente marcado pela percussão contribuem para que a sua interpretação adquira um caráter eufórico. O canto “a plenos pulmões” e a utilização do registro de peito, inclusive no topo da tessitura, corroboram esta impressão. Desta forma, a intérprete acaba por configurar um enunciador que não se coloca como vítima mas que, além de assumir firmemente o papel actancial de destinador-julgador, em determinados momentos adota um tom de escárnio (/tá na cara!/) em relação ao sujeito culpado.

Caetano Veloso por sua vez, não se atém a um único registro e nem a uma única forma de emissão. Sua voz adquire variadas cores no decorrer da canção e, por meio da manipulação do timbre, procura emular variados estados de espírito que traduzem as contradições do sentimento amoroso, configurando um enunciador fragilizado e descompensado, que alterna momentos de cinismo com outros de pura melancolia.

O andamento lento do arranjo e a pouca ênfase na pulsação rítmica também contribuem para que se instale um clima passional. Nota-se, portanto, um maior comprometimento por parte de Caetano com os conteúdos disfóricos da letra,

que na interpretação de Marlene ficam atenuados pelo fato de a cantora vincular o seu gesto à euforia dos bailes carnavalescos.

3.3 “SONHOS”

(Peninha)

Lançada no ano de 1977, num compacto simples que trazia do outro lado a canção “Um Grito Parado no Ar”, também de autoria de Peninha, “Sonhos” foi uma das canções que mais êxito alcançou naquele ano, devido, provavelmente, ao fato de ter entrado para a trilha sonora da novela *Sem Lenço, Sem Documento*, produzida pela TV Globo. Segundo o *Dicionário online Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Peninha já havia gravado alguns compactos na primeira metade da década de 1970 e algumas de suas canções haviam sido registradas por cantores que faziam sucesso no período, como Antônio Marcos. Mas foi com “Sonhos” que o compositor e cantor conquistou fama em âmbito nacional, vendendo mais de 400.000 cópias e ganhando disco de diamante.

No início da década de 1980, Caetano inclui a canção no seu LP *Cores e Nomes*, numa versão “voz e violão”, totalmente despida da abundante instrumentação presente na gravação original. Os cantores Paulinho Moska e Wando também gravaram as suas versões de “Sonhos”, que foi posteriormente relida pelo seu próprio compositor em castelhano, obtendo algum sucesso nos países de língua espanhola (SEVERIANO et. MELLO, 1998).

“Sonhos” (Peninha)

- 1 Tudo era apenas uma brincadeira
- 2 E foi crescendo, crescendo, me absorvendo
- 3 E de repente eu me vi assim completamente seu
- 4 Completamente seu
- 5 Vi a minha força amarrada no seu passo
- 6 Vi que sem você não há caminho eu não me acho
- 7 Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia.

- 8 Quando o meu mundo era mais mundo e todo mundo admitia

9 Uma mudança muito estranha, mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria

10 No meu jeito de me dar.

11 Quando a canção se fez mais forte, mais sentida

12 Quando a poesia realmente fez folia em minha vida

13 Você veio me falar dessa paixão inesperada por outra pessoa

14 Mas não tem revolta, não

15 Eu só quero que você se encontre

16 Ter saudade até que é bom

17 É melhor que caminhar vazio

18 A esperança é um dom, que eu tenho em mim

19 Eu tenho, sim

20 Não tem desespero, não

21 Você me ensinou milhões de coisas

22 Tenho um sonho em minhas mãos

23 Amanhã será um novo dia

24 Certamente eu vou ser mais feliz.

Sobre a canção

Em 1986, o semiótico Claude Zilberberg publicou na revista canadense SSI, dedicada ao assunto, um artigo intitulado *Pour introduire le faire missif* (Para introduzir o fazer missivo), onde estabelece o nível missivo como mais um dos níveis do percurso gerativo. O texto tratava do “fazer missivo, uma espécie de regulador das continuidades e discontinuidades de base do discurso” (RIBEIRO, 2010, p. 20-1), que se dividiria em dois outros fazeres: um remissivo, que promoveria a “parada”, e outro emissivo, que desencadearia a “parada da parada”. Poderíamos, *grosso modo*, descrever a atuação destes dois fazeres no interior do discurso da seguinte forma: a parada provocaria a interrupção do fluxo narrativo de forma abrupta e repentina, enquanto que a parada da parada ocasionaria a sua retomada.

Na narrativa contida na letra de "Sonhos", podemos facilmente detectar a ação desses dois fazeres. Nela o enunciador descreve, sob a ótica da paixão, o início, meio e fim de um típico romance e os sentimentos desencadeados em cada uma destas fases. No nível narrativo, o sujeito passa da plenitude da conjunção à

repentina e inesperada disjunção, ocasionada pelo corte abrupto que a revelação feita pela pessoa amada ocasiona (parada): /Você veio me falar dessa paixão inesperada por outra pessoa/. A perda do objeto, porém, não resulta na desintegração do sujeito, que parte imediatamente em busca de um outro, dando início a um novo programa narrativo (parada da parada): /Mas não tem revolta, não/ eu só quero que você se encontre/. Se durante a primeira metade da canção temos um sujeito sendo passivamente dirigido e moldado pelo objeto e, portanto, modalizado pelo /ser/, a partir do refrão vemos emergir um novo sujeito, cheio de sonhos e esperança, que assume as rédeas de seu destino, passando a ser modalizado pelo /fazer/. Em vez de se deixar inflamar por paixões malevolentes, como revolta ou vingança (BARROS, 1988), limita-se a avaliar resignado o saldo positivo resultante da relação recém-encerrada.

“Sonhos”, portanto, define-se, de acordo com Tatit (1999), pela busca de valores eufóricos dentro de um contexto aparentemente disfórico. A recorrência de motivos idênticos e o andamento acelerado são alguns indícios que confirmam este fato. A descontinuidade que subjaz a toda continuidade acaba, porém, por se manifestar em alguns momentos, sob a forma de desdobramentos verticais na melodia, provocando uma certa ambiguidade que se manifesta, principalmente, no plano de expressão. Passemos, então, ao exame dos elos de melodia e letra.

A melodia parte de uma região médio-aguda, próxima ao topo da tessitura da canção (Fá3), oscilando entre as notas Dó3 e Réb3 (fig. 35):

Análise do comportamento vocal

Peninha

Andamento: 100 bpm

Tonalidade: Fm

Tessitura: 18 semitons

Instrumentação: piano, violão, baixo, bateria, cordas e vocal

Forma: Introdução, A A' Refrão A' Refrão Refrão fade out

Ano: 1977

Arranjo: Hugo Bellard

Durante toda a parte A da canção, *Peninha* mantém um padrão entoativo onde predomina a voz cantada. O *legato* das frases e a articulação rítmica que privilegia os prolongamentos vocálicos confirmam esta hipótese. Tais condutas impedem a formação de motivos idênticos e tendem a enfatizar o componente passional da letra, colocando em evidência o estado emotivo do enunciador. Nota-se, no entanto, que a busca por valores eufóricos, que caracterizam a canção, acaba encontrando eco no arranjo que, com seu pulso marcado pela base instrumental, termina entrando em contradição com a abordagem calcada na desconstrução rítmica de *Peninha*.

Outras condutas vocais, como o uso de *vibrato* e a inserção de apogiaturas em algumas sílabas, contribuem para se criar uma atmosfera carregada de sentimentalismo e caracterizada pelo extravasamento das paixões. Em relação ao *vibrato*, pode-se detectar a sua ocorrência, tanto no final, como no meio de algumas palavras. Os diferentes locais onde ele se insere, porém, produz sentidos diversos: No primeiro verso, por exemplo, um *vibrato* rápido e atenuado recobre a penúltima sílaba da palavra /brincadeira/, sendo seguido por um tonema descendente que recobre a última sílaba. Esta ação remete ao coloquialismo das entoações da fala e confere uma leveza à interpretação que condiz com o significado da palavra em questão, atenuando um possível efeito dramático produzido pelo *vibrato* na sílaba anterior.

No verso seguinte, ouvimos o mesmo tipo de *vibrato* da frase anterior, nas duas ocorrências do gerúndio /*cre**scendo***/ e na última sílaba de /*absor**endo***/, termos usados para descrever o processo de intensificação gradual dos sentimentos de dependência do enunciador em relação à pessoa amada. Tais ações contribuem para reforçar o conteúdo afetivo do trecho, expresso na letra da canção de forma simples e direta.

Outro recurso típico da passionalização vocal (MACHADO, 2012) utilizado no verso seguinte (frase 3), é o emprego de *mordente*⁵⁴ na expressão /*de rep**ente***/. Peninha executa o referido ornamento com bastante destreza e agilidade, concomitantemente com o sentido de aceleração que a própria expressão carrega (com o significado de súbito, abrupto).

No mesmo verso, o intérprete insere uma pausa que o divide em dois, antecedendo a palavra /*completamente*/ e precedendo a palavra /*assim*/. Esta última é cantada com pouco volume, recoberta por um *vibrato* mais amplo e mais lento que os anteriores, em registro modal de cabeça. A sonoridade resultante acaba por reiterar a imagem de um enunciador submetido à paixão, cuja dependência emocional em relação ao outro é reforçada pela ênfase articulatória dada à palavra subsequente: /*completamente*/. Além de alongar a maioria das suas vogais, o intérprete executa a primeira sílaba com *portamento* descendente e finaliza a frase recobrando o pronome /*seu*/ por um *vibrato* mais lento e amplo que os da frase anterior.

Ênfase semelhante é dada à palavra “força”, do verso seguinte, com a diferença de que agora o reforço recai sobre a consoante “f”. Segundo Machado (2012, p. 141), tais ênfases são “ações locais que valorizam o plano de expressão, ao mesmo tempo em que explicitam o plano de conteúdo”.

No verso 9, ocorre o emprego de tensão laríngea, acrescida de *vibrato*, na última sílaba do substantivo /*alegria*/ - devido, provavelmente, ao esforço produzido pela falta de ar, ocasionada pelo comprimento da frase, bastante longa -, resultando numa emissão queixosa, como se o enunciador lamentasse um fato ocorrido no passado, produzindo um sentido totalmente oposto ao próprio significado da palavra.

⁵⁴ Ornamento que consiste na rápida alternância da nota principal com a nota um grau abaixo (mordente inferior) ou um tom acima (mordente superior).

À medida que a canção vai se aproximando do refrão, faz-se ouvir na voz de Peninha a ocorrência de um efeito vocal que Piccolo (2006) denominou de “expiração sonora”. De acordo com a autora, esta “ocorre quando o fluxo de ar é liberado no final da fonação ou após a mesma, possivelmente como consequência de um relaxamento ou abdução das pregas vocais” (PICCOLO, 2006, p. 96). Podemos ouvi-lo nas últimas sílabas das palavras /dar/, /sentida/ e /pessoa/, que encerram os versos 10, 11 e 13, respectivamente. Juntamente com as outras ocorrências vocais citadas anteriormente, a expiração sonora funciona aqui, também, como recurso interpretativo que contribui para a construção da imagem de um sujeito abalado pela súbita ruptura.

A partir do verso 14, a articulação rítmica do intérprete, que até este momento inclinava-se para a valorização das durações e para a liberdade rítmica, passa a sincronizar-se com a pulsação dada pelo acompanhamento instrumental, que após o início do refrão torna-se bastante marcada devido à atuação, principalmente, do naípe de cordas. Desaparecem os prolongamentos e o *legato* e o componente rítmico é posto em destaque pela articulação “nota a nota” do intérprete. Tais ações entram em conformidade com a atitude positiva do enunciador perante a crise que se estabelece no final de A'. A voz de Peninha, no entanto, não chega a abandonar por completo a atitude passional, o que fica evidenciado pelo emprego de um amplo *vibrato* no pronome /mim/ (verso 18), no advérbio /sim/ (verso 19), no advérbio mais e no adjetivo /feliz/ (duas últimas palavras da frase 24).

Caetano Veloso

Andamento: 108 – 120 bpm

Tonalidade: Cm

Tessitura: 18 semitons

Instrumentação: violão

Forma: Introdução, A A' Refrão A' Refrão

Ano: 1982 (*Cores, Nomes* – Faixa 11)

Arranjo: Caetano Veloso

A releitura de canções pertencentes a setores desprezados ou estigmatizados da música popular brasileira foi uma constante na carreira de Caetano Veloso e

pode ser vista como uma herança do tropicalismo. Desde a regravação de “Coração Materno” de Vicente Celestino, para o disco manifesto *Tropicália ou Panis Et Circensis*, até a recente versão “Você Não Me Ensinou a Te Esquecer”, do cantor “brega” Fernando Mendes, para a trilha sonora do filme nacional *Lisbela e o Prisioneiro*, Caetano mantém a proposta de remanejamento de “canções de uma determinada faixa de audição para outra mais refinada” (TATIT, 2004, p. 87). Em algumas destas reinterpretações, o compositor mostra-se fiel aos ensinamentos do mestre João Gilberto, despindo as canções de todo aparato exterior e reduzindo-as à sua essência, como é o caso de “Amanhã” (Guilherme Arantes), “Sozinho” (Peninha) e a própria “Sonhos”, todas executadas no violão, único instrumento acompanhador.

Seu gesto decantatório não se limita ao arranjo, alinhando-se à estética *joãogilbertiana* também no que se refere às escolhas da tonalidade e da articulação rítmica. No caso específico de “Sonhos”, ao transpor a canção para Cm - uma quarta abaixo do tom original (Fm) -, Caetano traz a melodia para a região da voz falada. Ao mesmo tempo, articula o texto na velocidade, também, da fala, eliminando os prolongamentos presentes na gravação original, o que atenua a percepção do percurso e reforça a presença viva do enunciador no interior do discurso. Desta forma, ele restabelece a força entoativa da canção (TATIT, 2010), que na interpretação original ficava obliterada pela abordagem mais cantada da voz de Peninha.

As diferenças não param por aí. Os *vibratos*, tão frequentes na gravação original, desaparecem quase que por completo nesta versão e a emissão “para fora” de Peninha é substituída por um canto bastante intimista, também *a la* João Gilberto. Por meio dessas ações (ou reduções), Caetano redimensiona os valores passionais, tratando a dor da perda pelo viés do sussurro em lugar do grito. Aqui o sofrimento ocasiona o esgotamento do vigor físico, o que acaba por minar a potência vocal do enunciador.

É possível verificar, também, a relação que se estabelece, desde o início, entre o acompanhamento do violão e a letra da canção. No primeiro verso, onde o enunciador fala sobre o início do romance e o descreve como /apenas uma brincadeira/, o instrumento se limita a tocar o baixo dos acordes nos tempos 1 e 3, intercalando-o com o restante das tensões nos tempos 2 e 4. Já no segundo verso

/e foi crescendo, crescendo me absorvendo/, a levada começa, aos poucos, a se definir, surgindo as primeiras síncopes e intensificando-se a movimentação na linha do baixo. A partir da metade do verso 9, mais precisamente nas palavras /mais carinho/, a levada⁵⁵ definitivamente se estabelece, justamente quando o enunciador começa a descrever a transformação ocorrida em seu interior, decorrente do envolvimento com o outro.

Percebe-se, também, que do primeiro ao nono verso o andamento vai, aos poucos, ganhando em velocidade, refletindo, no plano de expressão, a aceleração que ocorre no plano de conteúdo, por meio de expressões como /crescendo, crescendo, me absorvendo/ (verso 2) e /de repente/ (verso 3)⁵⁶. Desta maneira, o componente passional acaba por se manifestar, ainda que por vias diversas daquelas percorridas pela voz de Peninha na gravação original.

Em determinados momentos da canção, Caetano faz uso de *mordentes*, bem ao estilo das cantoras de fado⁵⁷ - gênero conhecido pela alta voltagem passional de seus temas -, que podem ser percebidos nas sílabas em negrito das palavras /**acho**/ (verso 6), /**admitia**/ (verso 8), /**mim**/ (verso 18) e na repetição do verso 8, agora no artigo “o”: /Quando **o** meu mundo era mais mundo e todo mundo admitia/.

Em outros momentos, faz uso do *fry*, “sujando” intencionalmente a sonoridade de algumas palavras, como na repetição do verso 9: /Uma mudança muito estranha, **mais** pureza, mais **carinho**, mais **calma**, mais alegria. A forma como é realizado o *fry* nestes trechos reitera a imagem de um sujeito fragilizado, destonificado, sem direção.

Para preservar essa expressão de sofrimento contido, Caetano chega a eliminar alguns saltos presentes na melodia do refrão, em decorrência da supressão de algumas palavras (fig. 42). É o caso da conjunção “mas” (verso 14), do pronome “eu” (verso 15), do verbo “é” (verso 16) e do verbo “ter” (verso 17). A ausência destas palavras acaba reforçando a impressão de um sujeito desolado e perdido,

⁵⁵ A levada aqui é praticamente idêntica à da canção “Onde Andará”, analisada anteriormente.

⁵⁶ No trabalho de Tatit (1999) encontramos uma análise mais apurada dos processos de aceleração e desaceleração que ocorrem no nível tensivo do plano de conteúdo da canção “Sonhos”.

⁵⁷ Callado (1997) relata a súbita paixão de Caetano pelo fado ao assistir a apresentação da cantora portuguesa Ester de Abreu no auditório da Rádio Nacional, quando morava no Rio de Janeiro com familiares. Ele teria passado a interpretar o gênero nas festas promovidas pelo ginásio de Santo Amaro, após o seu retorno à cidade, deixando a plateia “impressionada” com sua habilidade de executar os arabescos vocais típicos do gênero.

sem motivação, sequer, para completar as próprias falas, o que acaba entrando em contradição com o conteúdo aparentemente otimista da letra neste trecho. A sensação que se tem é de que o enunciador tenta disfarçar o sofrimento, porém sem sucesso. Comparemos as duas versões da letra por meio dos diagramas seguintes:

Versão original (Peninha)

vol eu que que cê té é lhor ca nhar
não tem re ta só ro vo se em tre saudade a que é me que mi va o
con zi
Mas não
ter bom

FIGURA 41

Versão de Caetano Veloso

vol (eu) que que cê té (é) lhor ca nhar
não re ta só ro vo se em tre sau de a que é me que mi va o
tem da
con zi
(Mas) não (ter)
bom

FIGURA 42

Conclusão

Ao compararmos as duas interpretações, podemos verificar que a paixão se manifesta em ambas, porém de formas diferentes, variando de acordo com o comportamento vocal de cada intérprete. Em Peninha, ela assume uma feição melodramática, devido a manobras vocais identificadas com o canto passional que foi rotulado como “cafona” ou “brega”. A ocorrência constante de *vibrato*, o canto projetado e a escolha de uma tonalidade que expõe a região aguda da voz reforçam os conteúdos disfóricos presentes na canção.

Já em Caetano, a paixão adquire contornos mais intimistas, expressos por meio de condutas vocais que reforçam o estado de fragilidade do sujeito. O canto se torna tristonho e a voz perde tónus contrastando, em alguns momentos, com o conteúdo da letra.

No refrão, onde o sujeito apresenta uma atitude positiva diante da perda, Peninha realiza uma articulação que enfatiza o pulso rítmico e uma emissão que privilegia a força do canto, reforçando as identidades temáticas e corroborando o otimismo da letra. Caetano Veloso, por sua vez, adota uma articulação rítmica que traduz certa languidez e expressa o conteúdo da fala por meio de uma emissão repleta de arestas sonoras, que expõem a desorientação do sujeito.

3.4 “O CIÚME”

(Caetano Veloso)

Nona faixa do álbum *Caetano*, de 1987, a canção “O Ciúme” dá continuidade a uma espécie de “ciclo da nordestinidade” na obra de Caetano Veloso, iniciado com a regravação de “Asa Branca” para o seu terceiro disco solo e encerrado com “Circuladô de Fulô”, do disco *Circuladô* de 1991. As demais canções são “Triste Bahia” (*Transa*, 1972) e “Épico” (*Araçá Azul*, 1973). Por meio destas gravações o compositor reafirma a matriz nordestina de sua dicção cancional, que sempre se manteve viva em meio ao cosmopolitismo de sua obra.

O arranjo transita entre a toada nordestina e a balada pop, com o violão marcando o tempo forte em *ostinato*, uma guitarra portuguesa executando improvisos e trêmulos sobre o canto e o baixo *fretless* realizando amplos desenhos

melódicos. Há ainda algumas intervenções da guitarra elétrica, com uso do pedal *overdrive*, e duas ocorrências de vocal feminino.

A canção possui a forma A A B A A, sendo que cada parte é constituída de 4 versos. A melodia se utiliza de, pelo menos, três escalas modais: modo jônico nos dois primeiros versos e mixolídio nos dois últimos versos de A e modo dórico na parte B. O modo jônico corresponde, dentro do nosso sistema tonal, à escala maior, e os modos mixolídio⁵⁸ e dórico⁵⁹ são muito recorrentes no folclore do Nordeste, atribuindo um sabor bastante regionalista à canção.

“O Ciúme” (Caetano Veloso)

- 1 Dorme o sol à flor do Chico, meio-dia
- 2 Tudo esbarra embriagado de seu lume
- 3 Dorme ponte, Pernambuco, Rio, Bahia
- 4 Só vigia um ponto negro: o meu ciúme

- 5 O ciúme lançou sua flecha preta
- 6 E se viu ferido justo na garganta
- 7 Quem nem alegre nem triste nem poeta
- 8 Entre Petrolina e Juazeiro canta

- 9 Velho Chico vens de Minas
- 10 De onde o oculto do mistério de escondeu
- 11 Sei que o levas todo em ti, não me ensinas
- 12 E eu sou só, eu só, eu só, eu

- 13 Juazeiro, nem te lembrás dessa tarde
- 14 Petrolina, nem chegaste a perceber
- 15 Mas na voz que canta tudo ainda arde
- 16 Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê?

⁵⁸ O modo mixolídio corresponde à escala maior com a sétima menor.

⁵⁹ O modo dórico corresponde à escala menor natural com a sexta maior.

- 17 Tanta gente canta, tanta gente cala
 18 Tantas almas esticadas no curtume
 19 Sobre toda a estrada, sobre toda a sala
 20 Paira, monstruosa, a sombra do ciúme

Sobre a canção

A letra da canção trata do sentimento de disjunção, que aqui assume a forma de um ponto negro no espaço, cuja sombra acompanha o sujeito por onde quer que ele vá (TATIT, 1995). Na sala ou na estrada, o eu lírico encontra-se sob a “flecha preta” do ciúme, que o faz refém de sua própria dor, incapacitando-o à ação. De acordo com a sua lente disfórica, tudo em volta é desolação e perda e o sentimento de solidão torna-se cada vez mais esmagador à medida que ele constata a exclusividade de sua dor, já que ninguém toma conhecimento dela e nem pode percebê-la.

Mas nem tudo é estagnação, pois em meio à uma paisagem adormecida, ainda há o fluxo contínuo do Rio São Francisco, que dentro do contexto da canção pode ser entendido como uma metáfora do canto do sujeito, que não se deixa paralisar mesmo em meio ao sofrimento.

O início da melodia de “O Ciúme” mantém uma relação de intertextualidade com o início de “Asa Branca” (fig. 43 e 44), de Luiz Gonzaga, sendo as notas praticamente as mesmas:

a ter
dendo
lhei ar
do o
Quan

FIGURA 43

flor do
Chico mei
sol à o
me o
Dor dia

FIGURA 44

As semelhanças não param por aí: ambas são toadas nordestinas, falam do estado de disjunção e possuem motivos melódicos que se repetem. Se, no entanto, em “Asa Branca” a separação foi ocasionada pelas circunstâncias (seca) e é, portanto, passível de ser revertida – além do mais, o sujeito sabe onde está o objeto (Rosinha) -, em “O Ciúme” ela configura-se como perda irreparável, já que o sujeito desconhece o paradeiro do objeto (/cadê?/). Além disso, o ciúme é uma paixão que “decorre, em geral, da sensação de perda, mas de uma perda especialmente dolorosa, pois além do objeto de desejo, perde-se a própria confiança no outro e em si, como indivíduo merecedor de um tipo de consideração (ou dedicação) que beira à exclusividade” (TATIT, 1996, p. 271).

Toda a carga passional contida na letra de Caetano acaba por ocasionar outras diferenças entre as duas canções. Os motivos melódicos que em “Asa Branca” se mantinham na mesma região da tessitura progridem, em “O Ciúme”, no sentido vertical, ampliando a tessitura da canção em praticamente o dobro:

a ter ra de
dendo São
lhei ar guei João
do o fo
Quan qual

FIGURA 45

Dorme
ponte, Pernam
bu Rio, só
Ba vi
co,
hia gia um meu ci
ponto úme
negro

FIGURA 47

Segundo Alexandre (2006, p. 30), o fato deste intervalo - o maior de toda a canção - recair justamente sobre as palavras /Rio, Bahia/ “remete a algo que une dois pontos, que atravessa uma distância”, funcionando como um reforço à imagem poética. Já nas outras ocorrências (fig. 48 e 49), o trítone estaria associado à tensão provocada pela paixão associada ao ciúme, como nos seguintes versos:

A7

B7

Mas na
voz que canta
in tu tu
da do é
do a
arde perda, car, ca
tudo dê
quer bus

FIGURA 48

A7

B7

Sobre
toda a estrada
so to da pai ra
bre
sala monstru do
osa ci
sombra úme

FIGURA 49

Há, ainda, um outro detalhe, que não podemos deixar passar despercebido. A primeira nota de alguns dos intervalos apontados acima recai sobre o acorde de Lá com sétima (A7), como nas palavras /ainda/ e /toda/. A referida nota corresponde à nona aumentada do acorde, enarmônica à terça menor. Como o acorde é Maior, acaba ocorrendo um choque harmônico, pois ouve-se Dó sustenido no acorde e Dó natural na melodia. A sensação de desconforto provocada por esta discrepância acústica reforça ainda mais a disforia presente no conteúdo da letra nestes versos. O incômodo se prolonga no trítono subsequente, pois a nota que inicia o intervalo é a nona menor de B7, nota de tensão do acorde de dominante. Há ainda o fato de que o acorde A7 possui um trítono interno entre a terça e a sétima, que não é resolvido no acorde seguinte (B7), o que agrega ainda mais tensão ao trecho.

Com o início da parte B, a melodia migra para a porção mais grave da tessitura (fig. 50 e 51). É possível perceber, neste trecho, a formação de motivos recorrentes, que não chegam, no entanto, a caracterizar um regime identificado com a tematização, já que os variados agrupamentos de sílabas, as notas prolongadas e o andamento lento encarregam-se de diluir as identidades, passando a ressaltar a disforia contida no sentimento de solidão do sujeito: /E eu sou só, eu só, eu só, eu/.

Forma: A A' B A'' A''' (em seguida as partes A e A' são executadas em *bocca chiusa*, e no final repete-se o A' com assovio).

Ano: 1987 (LP *Caetano* – faixa 9)

Em “O Ciúme”, Caetano assume novamente o tom lamentoso do cantor nordestino, como havia feito em “Asa Branca” (*Caetano Veloso*, 1971). No entanto, se na gravação do clássico de Luiz Gonzaga é nítida a ênfase dada ao sotaque nordestino – muito provavelmente com o objetivo de sublinhar o aspecto nostálgico da canção, que naquele momento de exílio expressava o desejo de retorno do compositor -, em “O Ciúme” ele se faz presente de forma mais perceptível em momentos bem específicos, geralmente associados a nomes próprios representativos de cidades e Estados do Nordeste.

A escolha da região médio aguda por Caetano permite que seu canto se sobreponha à instrumentação e, ao mesmo tempo, em decorrência do esforço de emissão, imprime um caráter de lamento à interpretação.

A opção por uma abordagem que privilegia o canto em detrimento da fala fica bastante evidente desde o início da gravação. O *vibrato* onipresente, percebido principalmente nas notas mais longas, amplia-se todas as vezes em que é cantada a palavra /ciúme/ (versos 4, 5 e 20), o que acaba por enfatizar a carga disfórica que esta paixão encerra. A ocorrência constante de prolongamentos vocálicos em várias das sílabas localizadas nos tempos fortes dos compassos também atribui um caráter lânguido e dolente à interpretação.

O sabor regionalista da canção, que atribuímos, em parte, ao uso de escalas modais, é reforçado, ainda, por algumas condutas vocais esboçadas pelo intérprete. Já no segundo verso, ele executa um portamento descendente que liga o pronome pessoal /seu/ ao substantivo /lume/. No verso seguinte, na palavra “Pernambuco”, pronuncia o “e” semi-aberto, característico do sotaque nordestino. Logo em seguida, na palavra “Rio”, pronuncia a vogal “i” com acentuada metalização do timbre. Todos estes procedimentos visam à obtenção de uma sonoridade identificada com a dos cantadores do Nordeste.

No verso 6, ocorre a já mencionada “quebra vocal” que remete ao choro, localizada entre a última sílaba da palavra /ferido/ e a primeira sílaba da palavra

/lusto/. Tal conduta reforça o apelo visual do verso, que descreve um sujeito que se vê ferido na garganta pela flecha do ciúme.

No verso 8, novamente, Caetano exagera o sotaque ao pronunciar o nome da cidade de “Petrolina”, colocando o acento agudo no “e” da primeira sílaba e no “o” da sílaba seguinte.

Tem início, então, a parte central da canção, localizada na região grave da tessitura. O fato de estar na região da fala faz com que a interpretação compatibilize-se, portanto, com o conteúdo da letra, pois este é o momento em que o enunciador trava um diálogo com o rio. O volume da voz diminui, tornando possível a percepção daquela que fala por trás da que canta, e o sotaque se torna mais evidente (acento agudo no “o” da palavra /oculto/ e a palavra /**escondeu**/ soando como /**iscundeu**/), imprimindo um tom de coloquialismo ao canto.

No verso 12, último da parte B, a palavra /só/ é repetida três vezes, sendo a última executada em *pianíssimo*, o que produz uma impressão de queixa, revelando o estado de fragilidade do enunciador.

Adentrando a segunda metade da canção, o canto se torna ainda mais doído, com o intérprete executando alguns ataques sob a nota, como ocorre nas duas ocorrências da palavra /nem/ (versos 13 e 14), e com o aumento da incidência de quebras vocais na primeira sílaba das palavras /lembras/ (verso 13) e /perceber/ (verso 14).

No verso 16, Caetano insere uma pausa antes da palavra /cadê/, que enfatiza o sentido de busca contido na interrogação. No seguinte, ele prolonga consideravelmente a primeira sílaba da palavra “canta”, recobrando-a de *vibrato*. Ao reservar tal tratamento ao verbo, busca atrair a atenção do ouvinte para o ato de cantar como remédio para os males da alma e, ao mesmo tempo, colocar em evidência a oposição entre os termos “cantar” e “calar”.

Por fim, chega-se à última parte da canção, onde Caetano executa novamente a melodia da parte A em *bocca chiusa*. A extrema nasalização do timbre e a inserção de vocalizações sobre a sílaba “nhã” fazem referência, novamente, à sonoridade nordestina. O uso de tal recurso, que o compositor chama de “grunhidos” ou “gemedadeiras” (VELOSO, 1997, p. 484), aparece também em três outras gravações suas: Na versão de “Asa Branca”, do disco *Caetano Veloso* (1971); na

regravação ao vivo de “O Quereres” para o álbum *Totalmente Demais* (1986) e na gravação de “A Volta da Asa Branca”, que se encontra no lado A do compacto intitulado *Disco de Bolso nº 2* da revista Pasquim (1972).

3.5 “CUCURRUCUCU PALOMA”

(Tomás Mendes)

Típica canção mexicana em estilo *huapango*⁶⁰, “Cucurrucucú Paloma” foi escrita em 1954 e tornou-se a canção mais conhecida do compositor Tomás Méndez devido ao fato de ter integrado a trilha sonora de diversos filmes⁶¹ desde a sua primeira aparição na comédia *Escuela de Vagabundos*⁶², de 1955. Sua primeira gravação em disco, no entanto, ocorreria somente dois anos depois, no segundo álbum de estúdio⁶³ do cantor americano de ascendência jamaicana Harry Belafonte.

Em 1996, Caetano a inclui no álbum “Fina Estampa ao Vivo”, homônimo do disco de estúdio lançado no ano anterior, que trazia clássicos do repertório de canções latino-americanas. Ela foi relida, então, numa versão que contava com os sofisticados arranjos de cordas do violoncelista Jaques Morelembaum e que diferia bastante, tanto da versão do filme de 1955, como da de Belafonte, ambas em estilo *mariachi*⁶⁴. No filme *Hable con Ella* (2002), há uma participação especial de Caetano interpretando esta canção, a convite do diretor espanhol Pedro Almodóvar. A concepção original do arranjo de Jaques Morelembaum é mantida no filme, porém o instrumental apresenta-se mais camerístico (violão, violoncelo e contrabaixo acústico), adequando-se ao ambiente doméstico e, portanto, intimista, em que a cena se desenrola.

⁶⁰ Gênero musical caracterizado pelo compasso ternário cujo nome é uma corruptela da palavra *cuauhpanco*, derivada do dialeto asteca *náuatle*, que significa “sobre a madeira”, em alusão às danças típicas do México que são executadas sobre um tablado de madeira. Disponível em < http://cuicalli.mex.tl/184917_Huasteca.html >. Acessado em 25 jul. 2016.

⁶¹ Entre eles podemos citar *The Last Sunset* (EUA, 1961), *Le Magnifique* (França 1973), *Happy Together* (Hong Kong, 1997) e o já citado *Hable con Ella* (2002).

⁶² No filme a canção é interpretada pelo ator Pedro Infante.

⁶³ *An Evening With Belafonte* (RCA Victor – 1957).

⁶⁴ O termo refere-se, tanto a um estilo de música mexicana, quanto aos agrupamentos instrumentais que a executam. Seus integrantes apresentam-se com vestimenta típica do país, que inclui *sombreros* e o tradicional traje de *charro*. A formação instrumental varia em termos de tamanho e combinação de instrumentos. Os mais comuns são a harpa, a guitarra, a vihuela, o guitarrón, o trompete e o violino. Os arranjos são bastante virtuosísticos e o canto também faz parte da performance.

A letra relata o intenso sofrimento do sujeito abandonado pela amada, cujo pranto acaba por perpetuar-se, após a sua morte, no canto triste de uma pomba. Seu título é uma referência onomatopaica aos sons produzidos por essa ave.

“Cucurrucucu Paloma” (Tomás Mendes)

- 1 Dicen que por las noches
- 2 No más se le iba en puro llorar
- 3 Dicen que no comia
- 4 No más se le iba en puro tomar
- 5 Juran que el mismo cielo
- 6 Se estremecia al oir su llanto
- 7 Como sufría por ella
- 8 Que hasta en su muerte la fue llamando

- 9 Ay, ay, ay, ay, ay
- 10 Cantaba
- 11 Ay, ay, ay, ay, ay
- 12 Gemia
- 13 Ay, ay, ay, ay, ay
- 14 Cantaba
- 15 De pasión mortal moría

- 16 Que una paloma triste
- 17 Muy de mañana le vá a cantar
- 18 A la casita sola
- 19 Con las puerfitas de par en par
- 20 Juran que esa paloma
- 21 No és outra cosa mas que su alma
- 22 Que todavia la espera
- 23 A que regrese la desdichada

- 24 Cucurucucu
- 25 Paloma
- 26 Cucurucucu
- 27 No llores
- 28 Cucurucucu
- 29 Las piedras jamás
- 30 Paloma
- 31 Que van a saber
- 32 De amores

Sobre a Canção

A semiótica greimasiana nos apresenta o conceito de *desembreagem*, ou *debreamagem*, e o define como sendo a operação pela qual a enunciação projeta para fora de si os actantes (eu-tu/ ele) e as coordenadas espaciais (aqui/lá) e temporais (agora/então) do discurso. Quando este é produzido em primeira pessoa, obtém-se o efeito de subjetividade, já que os fatos, quando narrados por aquele que os vivenciou, torna-se impregnado de parcialidade. Tal procedimento é denominado *debreamagem enunciativa*. Já o discurso produzido em terceira pessoa, que visa obter o efeito contrário, ou seja, objetividade e distanciamento em relação ao fato narrado, é denominado *debreamagem enunciativa* (BARROS, 2005).

Na canção em questão temos um claro exemplo do segundo caso. Mesmo tratando-se de um texto de elevado teor passional, os fatos são narrados em terceira pessoa, o que cria a ilusão de objetividade, amenizando o impacto que o conteúdo poderia ocasionar se fosse narrado em primeira pessoa. A sensação de distanciamento é, ainda, reforçada pela atitude do enunciador de apenas repassar informações que lhe chegaram por terceiros, fato que fica evidente pelo uso do verbo “dizer” conjugado na terceira pessoa do plural no início dos versos 1 e 3: **/dicen** que pelas noches/ **dicen** que no comia/. Tal distanciamento acaba por refletir-se no *shape* da melodia, que na maior parte do tempo evolui de forma ordenada e previsível, por meio de gradações e graus conjuntos.

forma de onomatopeias. Elas substituem as interjeições dolorosas do sujeito na parte B e, como aquelas, recebem prolongamentos nas suas sílabas finais.

Análise do Comportamento Vocal

Harry Belafonte

Andamento: 103 bpm

Tonalidade: C

Tessitura: 20 semitons

Instrumentação: violão, cordas, madeiras, xilofone, contrabaixo acústico e bateria

Forma: introdução A B instrumental A' B' Coda

Ano: 1957 (LP *An Evening With Belafonte* – Faixa 9)

O arranjo se inicia com uma introdução bastante imponente, executada por uma instrumentação abundante, encima da qual Belafonte emite alguns gritos em falsete, procurando reproduzir o clima festivo das performances *mariachi*. Em seguida, desaparece a orquestra e o instrumental fica reduzido a apenas um violão, cuja levada em compasso ternário dá suporte para o canto de Belafonte, que se apresenta ritmicamente bastante livre.

A opção por uma abordagem na qual a beleza do canto é evidenciada fica patente na interpretação e durante toda a canção é possível detectar o uso de algumas condutas vocais que reforçam o teor passional implícito na letra e que revelam um narrador envolvido com a história e disposto a reproduzir as emoções do sujeito narrado. Tais condutas se fazem ouvir de forma mais evidente nas partes B e B', nas quais as queixas do sujeito são reproduzidas em discurso direto. Nas partes A e A' predomina o que Machado (2012, p.132) denominou como a “voz que fala por trás da voz que canta”, o que reforça o aspecto narrativo do trecho. Tal abordagem fica evidenciada por meio dos tonemas descendentes que finalizam as últimas palavras de determinados versos (1, 3, 5, 7, 16, 20 e 22). No entanto, o tom declamatório de sua articulação rítmica, somado à presença de um *vibrato* rápido e atenuado nos finais das frases intermediárias (versos 2, 4, 6 e 8), mantém a passionalização acesa, não apenas no referido trecho, mas durante todo o percurso

O súbito deslocamento da melodia para a região aguda da tessitura contribui para um aumento considerável da carga dramática na parte B, com o intérprete usando voz de peito e cantando em *fortíssimo* as interjeições dolorosas do sujeito. O emprego de *vibrato* durante toda a duração do último /ay/ dos versos 9, 11 e 13, cujo corte é efetuado por meio de *expiração sonora*⁶⁵, e o emprego do “choro” nas palavras /cantaba/, /gemia/ e /moria/ contribuem para aguçar no ouvinte a percepção do sofrimento.

Nos versos 11 e 15, Belafonte executa uma quebra vocal que transporta a voz para o falsete, numa referência clara às manobras encontradas no canto *mariachi*, fazendo com que a tessitura seja ampliada em 4 semitons. Tais recursos contribuem para ressaltar “a passionalização e a condição de disjunção vivenciada pelo sujeito” (MACHADO, 2012, p. 137), pois enfatizam a percepção da distância entre este e objeto.

As interjeições dolorosas são substituídas, em B', pelas onomatopeias que procuram reproduzir o canto de uma pomba. Mesmo aqui o intérprete mantém-se fiel à abordagem cantada, emitindo-as a plenos pulmões, com direito a “erres” rolados, *vibrato* e prolongamento da última sílaba. Intensifica-se, também, a ocorrência do “choro” e da expiração sonora, adquirindo a interpretação tinturas melodramáticas, beirando o *kitsch*.

Na Coda o cantor repete as onomatopeias, encerrando a canção com a frase/Paloma/ya no la llores/. O uso de fala explícita na palavra /paloma/, somado aos soluços característicos da emissão chorada, fazem com que a canção chegue ao fim com a voltagem dramática no seu máximo.

Caetano Veloso

Andamento: 76 bpm

Tonalidade: C

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: cordas

Forma: introdução A B instrumental A' B'

⁶⁵ “Ocorre quando o fluxo de ar é liberado no final da fonação ou após a mesma, possivelmente como consequência de um relaxamento ou abdução das pregas vocais” (PICCOLO, 2006, p. 96).

Ano: 1995 (LP *Fina Estampa ao Vivo* – Faixa 4)

Arranjo: Jaques Morelenbaum

Já nos primeiros compassos da introdução, estabelece-se um sólido *ostinato* executado por todo o agrupamento de cordas, que perdura por toda a extensão da canção e acaba por nortear e, de certa forma, disciplinar a articulação rítmica do intérprete, que aqui mostra-se menos *ad libitum*, quando comparada com a versão de Belafonte.

Podemos notar, no entanto, que alguns elementos interpretativos presentes na versão original - como os tonemas descendentes na última sílaba de algumas frases e o emprego de um *vibrato* rápido nas vogais mais longas - se mantêm na versão de Caetano, o que denota uma possível influência daquela sobre esta.

Todavia, se na versão original o elemento do drama é fortemente enfatizado, adquirindo a interpretação de Belafonte contornos quase histéricos na última parte da canção, nesta nova abordagem, repleta de contenção e doçura, perde-se boa parte do peso passional, em decorrência da adoção por parte do cantor de condutas vocais que expressam o sentimento de falta de uma forma mais intimista.

Dentre estas condutas, podemos citar os delicados arabescos melódicos, que o intérprete adiciona a algumas sílabas de determinadas frases e que vão se sucedendo por toda a canção (fig. 59, 60 e 61). Tais acréscimos de notas contribuem para minimizar as identidades entre os motivos recorrentes e para ampliar a percepção do percurso, reforçando assim a sensação de disjunção vivenciada pelo sujeito (MACHADO, 2012).

tal.....
ta de sion mor
ay, ay, a a va pa mor ri a
ay, ay, a a can a a a
a a a
a
ay

FIGURA 61

Segue-se a transposição de registro, com o intérprete abandonando o registro de peito e optando por emitir todas as notas da parte B em *falsete*, com a presença acentuada de ar na voz, o que se traduz auditivamente como o choro reprimido do sujeito enlutado. Tais características timbrísticas, somadas à já mencionada ornamentação – que na parte B torna-se ainda mais profusa –, contribuem para criar uma atmosfera de melancolia, através da qual a paixão se manifesta de forma suave e terna.

O caráter queixoso da interpretação mantém-se na segunda metade da canção, intensificando-se a ocorrência dos *vibratos* e das emissões aeradas. No final do verso 23, Caetano articula a palavra /desdichada/ acrescentando um *sforzatto* na primeira sílaba, enfatizando o caráter negativo deste adjetivo, imprimindo-se um tom de desprezo na interpretação. Podemos depreender, a partir desta manobra vocal, o desejo do intérprete de “expressar no campo sonoro a significação do texto poético” (MACHADO, 2012, p. 140).

Chega-se, então, à última parte da canção, com as já citadas onomatopeias substituindo as interjeições dolorosas encontradas em B. Novamente, ocorre a mudança de registro na voz do cantor para o *falsete*. Caetano aproveita-se,

então, do absoluto predomínio da vogal fechada “u”, em /cucurrucucu/, para emular o canto das pombas, eliminando quase que por completo os harmônicos agudos de seu timbre, restringindo o *vibrato* ao início da emissão no verso 24, eliminando-o por completo no verso 26.

Conclusão

Ao compararmos as duas interpretações, percebemos que os sentimentos passionais contidos no relato apresentado pela letra da canção ganham diferentes colorações na abordagem vocal de cada intérprete analisado. Em Belafonte, a expressão do sentimento de falta adquire tinturas cada vez mais melodramáticas, intensificando-se à medida que a canção se encaminha para o fim, com o choro tornando-se contundente, entrecortado por soluços e clamores. Já em Caetano, o sofrimento adquire contornos mais suaves e a dor é exteriorizada por meio da queixa e do murmúrio, sem darem espaço ao desespero e ao descontrole. É importante sublinhar que ambas as propostas interpretativas encontram-se alinhadas com a ambientação sugerida pelos arranjos de cada versão. Na releitura de Caetano, a escrita sintética de Morelenbaum, aliada à sofisticação da sonoridade das cordas, produz uma atmosfera camerística, mais afeita ao equilíbrio e à contenção vocal. Já na gravação de Belafonte, o virtuosismo ostentado pela orquestra *mariachi*, com sua instrumentação profusa e extravagante, encontra-se mais identificado com o transbordamento das paixões e com os grandes gestos interpretativos, típicos de uma musicalidade mais voltada para o teatro e para a música de cena.

3.6 “A BOSSA NOVA É FODA”

(Caetano Veloso)

Faixa de abertura do álbum *Abraço*, que encerra a trilogia formada pelos discos *Cê* (2006) e *Zii e Zie* (2009), gravados em parceria com a *Banda Cê*⁶⁶, “A Bossa Nova é Foda” propõe, pelo viés tropicalista, uma releitura do movimento que tanto impacto causou à música popular brasileira. A letra, construída a partir da colagem de nomes e fatos relacionados à Bossa Nova, procedimento denominado

⁶⁶ Formada pelos músicos Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado.

por Naves (1998) como *bricolagem*⁶⁷, apresenta-se como uma espécie de charada e convida-nos a decodificá-la.

No início de sua carreira, Caetano já havia feito uma espécie de homenagem à Bossa Nova em uma de suas mais criativas composições, “Saudosismo”. Nesta, ele reconhecia as conquistas estéticas do movimento e apontava para a necessidade de seguir em frente, num movimento constante de renovação musical. Tal intenção fica patente no próprio arranjo da gravação original da canção, feita para o primeiro disco solo da cantora Gal Costa (*Gal Costa, 1969*), quando nos últimos compassos a guitarra elétrica irrompe justamente no momento em que é cantada a frase “chega de saudade” (reiterada até o final), desestabilizando a condução sincopada do violão. Já em “A Bossa Nova é Foda”, a levada é *pop* e a guitarra se faz presente desde as primeiras notas da introdução, tomando a frente da instrumentação e impondo-se como motor rítmico do arranjo. Assim, se em “Saudosismo” ela representava o prenúncio da conquista do “som universal” (CALADO, 1997) tão almejado pelos tropicalistas, nesta nova canção sua onipresença comunica o fato de que esta universalização encontra-se perfeitamente consolidada na canção popular brasileira atual. O violão, por sua vez, não está de todo ausente, mas surge somente na parte B da canção, como uma lembrança nostálgica da batida inventada por João Gilberto.

Podemos também considerá-la como uma reflexão de Caetano sobre o poder de expansão do movimento, sua influência e contemporaneidade. Augusto de Campos, no livro *Balanço da Bossa*, reconhecia nesta estética os mesmos procedimentos antropofágicos propostos por Oswald de Andrade e os colegas modernistas no início do século XX:

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida em que os países menos desenvolvidos consigam antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro [...], com a poesia concreta e com a bossa nova, que, a partir da redução drástica e da

⁶⁷ O termo *bricoleur* foi cunhado por Claude Lévi-Strauss e denomina um “tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis [...]” (NAVES, 1998, p. 190).

racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveu novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo (CAMPOS, 1968, p. 60).

O autor cita, assim, o futebol, a poesia concreta e a BN como exemplos de produtos nacionais oriundos da transformação ocorrida a partir da deglutição de produtos estrangeiros⁶⁸. Podemos acrescentar a esta lista o fenômeno recente do “Vale-Tudo” (que ficou conhecido posteriormente como *MMA: Mixed Martial Arts*), ascendente direto da modalidade de luta conhecida como *jiu-jitsu* brasileiro, desenvolvida pelos irmãos Carlos e Hélio Gracie durante a década de 1920 e que, segundo Lacombe (2002), foi exportado para as arenas dos Estados Unidos e outros países, incluindo o Japão, berço do *jiu-jitsu* tradicional, a partir dos anos 1990. Não nos surpreende, portanto, o fato de o Brasil possuir muitos campeões mundiais de MMA, alguns deles citados na letra da canção em questão.

A associação, na letra da canção, entre um esporte tão violento e a aparente suavidade da BN pode causar estranhamento em alguns ouvintes num primeiro momento, mas faz todo o sentido na visão de seu autor, como podemos depreender da entrevista dada ao jornal *O Globo*⁶⁹: “Todo mundo pensa que a Bossa Nova é passarinho, mar azul, doce, suave. Mas não é. É um gesto de grande força combativa e foi vivido conscientemente assim pelo seu inventor”. E quando diz que a BN é “foda”, não está fazendo apenas uma alusão ao seu poder de conquista, mas também à sua atualidade e à atração que ainda exerce sobre os jovens, tanto quanto outros estilos musicais, tais como o rock e o hip-hop.

“A Bossa Nova é Foda” (Caetano Veloso)

- 1 O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês
- 2 Quem terá tido essa fazenda de areais?
- 3 Fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada

⁶⁸ O futebol moderno foi criado na Inglaterra, no século XIX. A poesia concreta praticada, pela primeira vez, ao que se sabe, pelo poeta futurista italiano Carlo Belloli, que em 1943 desenvolvia um tipo de linguagem denominada por ele de *Testi-poemi murali*. A Bossa Nova, por sua vez, é produto da fusão do samba com elementos advindos de vertentes do jazz americano, feita por João Gilberto e os demais músicos pertencentes ao movimento.

⁶⁹ Entrevista concedida ao jornalista Leonardo Lichote para o jornal *O Globo* (apud MELLO, 2013). Disponível em < <http://linda.nmelindo.com/2014/07/entre-gregos-e-tropicalistas-a-bossa-nova-e-foda/> >. Acessado em 10 jan. 2016.

4 Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação

5 Pura invenção,

6 Dança da moda

7 A Bossa Nova é foda

8 O magno instrumento grego antigo diz que quando chegares aqui

9 Que é um dom que muito homem não tem que é a influência do jazz

10 E tanto faz se o bardo judeu romântico de Minnessota

11 Porqueiro Eumeu o reconhece de volta à Ítaca

12 A nossa vida nunca mais será igual

13 Samba-de-roda

14 Neo-carnaval

15 Rio São Francisco

16 Rio de Janeiro

17 Canavial

18 A Bossa nova é foda

19 O tom de tudo comanda as ondas do mar

20 Ondas sonoras com que colore o espacial

21 Homem cruel

22 Destruidor

23 De brilho intenso

24 Monumental

25 Deu ao poeta, velho profeta, a chave da casa de munição.

26 O velho transformou o mito das raças tristes.

27 Em Minotauros

28 Junior Cigano

29 Em José Aldo

30 Lyoto Machida

31 Vítor Belfort

32 Anderson Silva

33 E a coisa toda

34 A Bossa Nova é foda

Sobre a canção

Por se tratar de uma ode à BN, a dominância dos procedimentos temáticos acabam se evidenciando, tanto no plano de conteúdo (letra), como no plano de expressão (melodia). Somando-se a isso o andamento acelerado e a ênfase dada ao pulso, cria-se uma ambientação sonora mais propensa aos ímpetos de celebração, típicos das canções temáticas. Fundamentamos nossa afirmação com o seguinte trecho de *O Cancionista*:

A tematização melódica é um campo propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu) de valores-objeto (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria (“Aquarela do Brasil”, “Brasil Pandeiro”, “País Tropical”), sua gente (“Morena Boca de Ouro”, “O Que é Que a Baiana Tem?”, “Mulata Assanhada”), sua música (“Samba da Minha Terra”, “Baião”) a natureza (“Águas de Março”, “Refazenda”) (TATIT, 1996, p. 23).

Podemos resumir a forma musical da canção como sendo A A' B A". A reiteração de notas de mesma frequência é uma característica que rapidamente identificamos ao analisarmos a linha melódica da canção (fig. 62, 63 e 64):

Rousseau, que em 2009 remasterizou as gravações em fita magnética que João Gilberto realizou, em 1958, na casa do fotógrafo Chico Pereira. No ano seguinte seria lançado o mitológico álbum *Chega de Saudade*, onde pela primeira vez ele propõe a difícil equação “menos=mais”, que o mundo ainda /se torce para encarar.../.

O verso 8 inicia o segundo trecho da canção, fazendo alusão ao compositor Carlos Lyra, numa espécie de charada ao estilo dos tradicionais jogos de palavras cruzadas. Ele é chamado de “magno instrumento antigo” numa referência ao imperador carolíngio Carlos Magno e à “lira”. No decorrer do mesmo verso e no seguinte, o uso do recurso da intertextualidade fica bastante evidenciado a partir do enfileiramento que o compositor faz de transcrições literais de versos encontrados nas letras de três canções de Carlos Lyra: “Quando Chegares”⁷², “Maria Ninguém”⁷³ e “Influência do Jazz”⁷⁴

Mais à frente, no verso 10, Caetano lança novo enigma ao mencionar um certo “bardo judeu romântico de Minnessota”. Segundo Oliveira (2013), trata-se do compositor americano Bob Dylan, que em sua autobiografia *Chronicles* reconhece a importância de João Gilberto como inovador da linguagem na música popular – assim como, na *Odisséia*, o criador de porcos Eumeu reconhece Ulisses por ocasião do retorno do guerreiro à ilha grega de Ítaca (verso 11) -, tecendo um paralelo entre os experimentos feitos pelo baiano com o samba e os que ele próprio vinha fazendo com o *folk* americano.

Nos versos 5 e 6 e do 12 ao 17, a letra passa a enumerar itens que, de alguma forma, estão relacionados com a BN e da qual ela é síntese. A consequência da enumeração linguística é a reiteração motívica na melodia, que abandona o tom de apresentação e adquire o de simples relato ao estabilizar-se na nota Sol³, mais grave e, portanto, menos tensa do ponto de vista vocal. Esta pulverização do texto em imagens e lugares acaba por desaguar na afirmação categórica da última frase, que arremata todas as considerações anteriores: /A Bossa Nova é foda/. A região

⁷² “Quando chegares aqui/podes entrar sem bater/ligue a vitrola baixinho/espera o anoitecer [...]” (LYRA, 1954).

⁷³ “[...] Maria ninguém/é um dom que muito homem não tem/haja visto quanta gente que chama Maria mas Maria não vem [...]” (LYRA, 1956).

⁷⁴ “[...] Cadê o tal gingado que mexe com a gente/coitado do meu samba mudou de repente/influência do jazz[...]” (LYRA, 1963).

e a popularidade de sua obra: /ondas sonoras com que colore no espacial/homem cruel/destruidor.

O tom épico se mantém no verso seguinte, que agora faz referência ao poeta Vinícius de Moraes, chamado pelo compositor de “profeta” que recebeu de Tom Jobim /a chave da casa de munição/ e /transformou o mito das raças tristes/. Aqui temos a proposição de mais um enigma a ser decifrado, o qual mistura fatos históricos e versos de canções que se popularizaram. A “chave da casa” seria uma referência ao lendário Clube da Chave, casa noturna localizada no Posto seis, em Copacabana, no Rio de Janeiro, onde Tom viu Vinícius pela primeira vez. De acordo com Duarte (2006, p.2), o clube “tinha um número limitado de sócios, a maioria artistas e intelectuais. Cada um deles possuía a chave da porta principal. Entre eles estavam Sivuca, Luiz Gonzaga, Dick Farney, Johnny Alf, Dolores Duran, Antônio Maria e Vinícius de Moraes.

O “mito das raças tristes”⁷⁶ é citado na canção “Eu Não Tenho Nada a Ver com Isso”, de Vinícius de Moraes e Toquinho, no verso /venho de três raças muito tristes/. Ao contrário, no entanto, do tom lamentoso do termo, vemos, na letra da canção, várias profecias otimistas a respeito do futuro do Brasil, numa tentativa de desmistificar o referido mito. Uma delas prevê que /daqui a uns anos mais/ vão ser cem milhões de Pelés/. Tal profecia cumpriu-se não somente no âmbito do futebol, por meio dos inúmeros craques que o esporte produziu, como também no domínio das artes marciais, como já abordamos anteriormente. É, provavelmente, nesse sentido, que Caetano afirma que o “velho” (Vinícius de Moraes) /transformou o mito das raças tristes/ Em Minotauros/ Júnior Cigano/ em José Aldo/ Lyoto Machida/ Victor Belfort/ Anderson Silva/.

Em relação aos saltos encontrados na melodia dos versos 2, 4, 9, 11 e 26, podemos dizer que eles são o embrião da passionalização que toda canção temática carrega dentro de si. Em alguns destes trechos, os referidos saltos de fato apontam para a descontinuidade que existe entre os actantes do nível narrativo do

⁷⁶ Em sua obra *Historiadores e críticos do Romantismo*, de 1978, o historiador Guilhermino César (apud BALDO, 2006, p. 6) aponta o escritor francês Ferdinand Denis como provável inspirador do “mito das três raças tristes”. Ele descreve o índio como possuidor de um caráter melancólico, o negro como tendo uma alma que “geme ainda à lembrança dos infortúnios” e o português branco como portador de uma “imaginação que pertence a terras distantes e um coração que pertence a pátria”. Olavo Bilac, em seu poema *Música Brasileira*, faz referência a este mito, assim como o escritor Paulo Prado, que no livro *Retratos do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928, delimita quatro traços marcantes do caráter do brasileiro: a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo.

discurso: em relação ao mundo que ainda não entrou em conjunção com a solução da equação (verso 4), à disjunção que existe entre muitos homens e o dom da influência do jazz (verso 9), ou mesmo a partir do quadro disfórico da suposta tristeza das raças (verso 26). A alteridade, traduzida aqui como incompletude, acaba se insinuando como identidade predominante.

Outros saltos, como os que ocorrem a partir do pronome “que” no início do verso 9 e a partir do artigo “o” nos versos 8 e 26, não produzem efeito passional, e sim figurativo (fig. 71). Por se localizarem numa região bem abaixo do restante da frase, tais sílabas servem como impulso inicial, tão comum na nossa fala quotidiana ou mesmo em outras situações de comunicação, como nas locuções radiofônicas e nos discursos públicos.

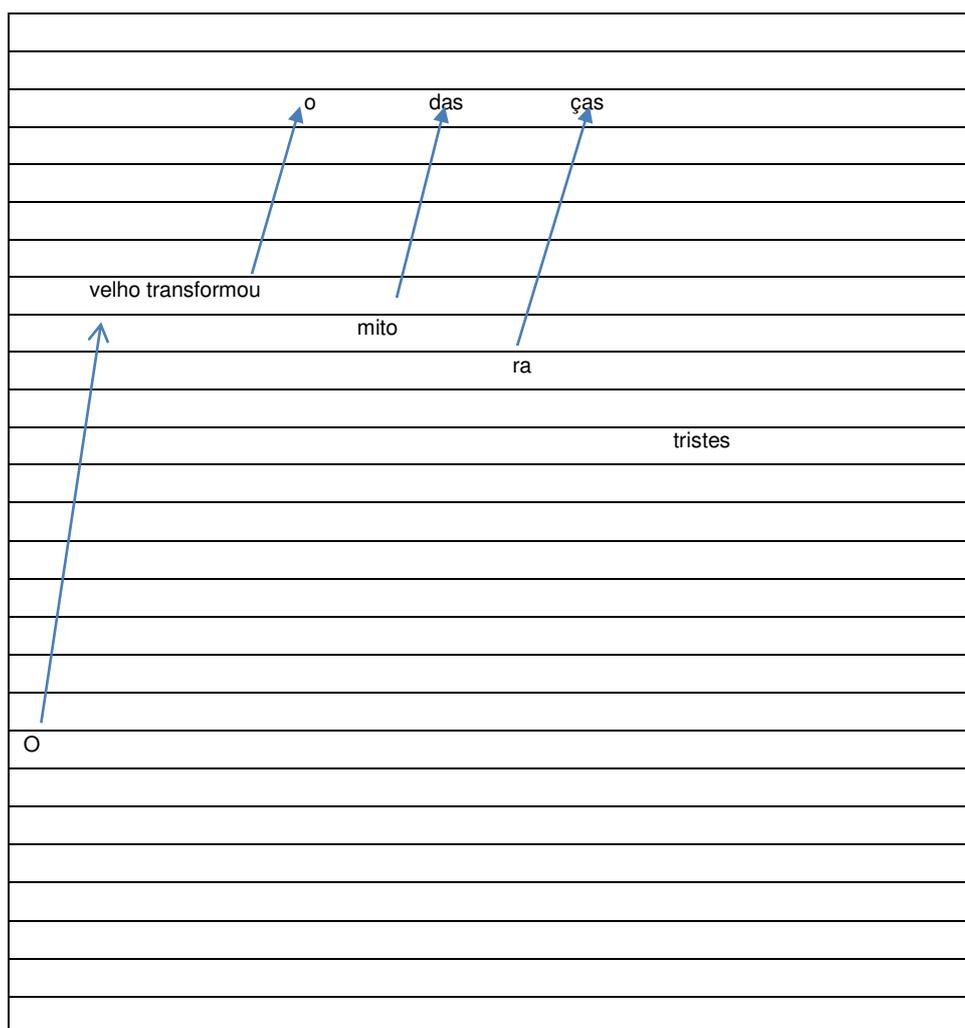


FIGURA 71

Análise do comportamento vocal

Andamento: 136 bpm

Tonalidade: Em

Tessitura: 27 semitons

Instrumentação: guitarra, violão, baixo, bateria, teclados (Banda Cê)

Forma: A A' B A'' (instrumental) A'' Coda

Ano: 2012 (CD *Abraço* – Faixa 1)

Os fatos contidos na letra são narrados em terceira pessoa e, portanto, a debreagem é claramente enunciativa. As notas da tonalidade escolhida (Mi m), que vão do sol² ao mi³ durante a maior parte do percurso melódico, ocupam a região médio-aguda da voz de Caetano. A opção por este campo da tessitura, somada à rapidez do andamento e à permanência da melodia na mesma faixa de frequência em boa parte da canção, fazem com que a voz adquira uma característica de locução, como se anunciasse os feitos heroicos de alguém. Tal característica decorre do esforço de emissão que a insistente repetição da nota si² em registro de peito acarreta (como nos versos 1, 3, 8, 10 e 25), dado que esta faixa de frequência, mesmo não sendo tão aguda para a voz masculina, demanda o emprego de um maior volume sonoro a fim de que se obtenha uma emissão satisfatória.

A articulação adotada, durante a maior parte do tempo, privilegia os ataques consonantais, alinhando-se à marcação rítmica da base instrumental, que já na introdução estabelece um *ostinato* nas notas mi³ e sol³ executado pela guitarra. O pulso acelerado não permite o alongamento das vogais e nem o uso de *vibrato*.

O componente de fala revela-se, ainda, na voz do intérprete, por meio dos tonemas descendentes com os quais ele conclui algumas palavras, como nas enumerações que realiza durante a segunda metade de A, A' e A'': /fitas-cassete/ uma ergométrica/ dança da moda/ samba-de-roda/ Rio São Francisco/ Rio de Janeiro/ em minotauros/ Júnior Cigano/ em José Aldo/ Lyoto Machida/ Anderson Silva.

Nos já mencionados saltos ascendentes dos versos 2, 4, 9, 11 e 26, Caetano se utiliza de um recurso vocal conhecido como *yodel*⁷⁷, que na voz masculina, especificamente, caracteriza-se pela rápida mudança de registro modal de peito para o falsete, o que resulta na chamada *quebra vocal*. As notas mais agudas destes saltos localizam-se na mesma faixa de frequência e são cantadas em falsete, no topo da tessitura. No diagrama abaixo (fig. 72) temos o exemplo do verso 9:

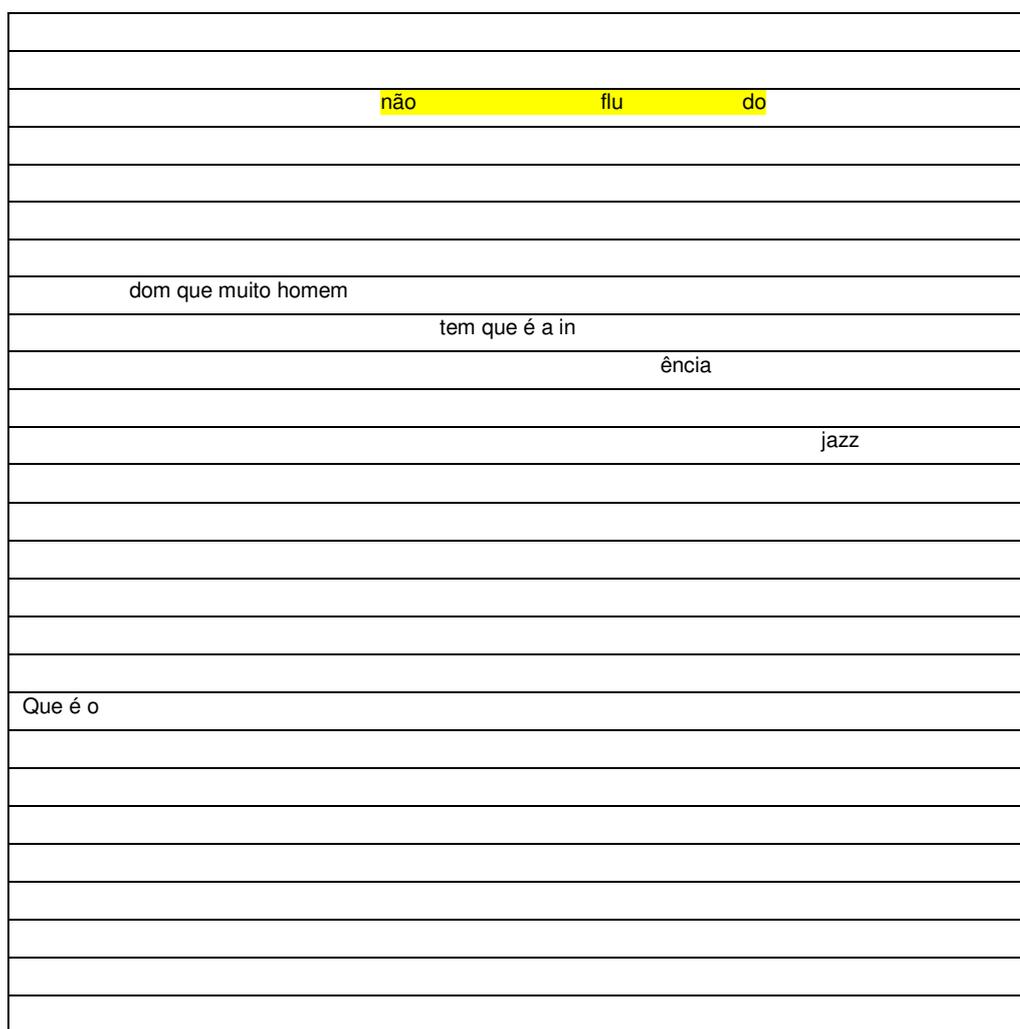


FIGURA 72

⁷⁷ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o *yodel* é praticado pelos habitantes dos Alpes europeus e pelos pigmeus no continente africano. De acordo com Wise (2007), tal prática é também abundante na música popular de língua inglesa, podendo ser encontrada em vários gêneros, como o *country*, o *blues* e o *rock*. Podemos citar alguns nomes de artistas da atualidade que fazem uso do *yodelling* em suas performances vocais, como as cantoras Alanis Morissette, Dido, Sarah Maclachlan, Doris Ou'Riordan (vocalista da banda *The Cranberries*) e os cantores James Blunt e Damien Rice.

Wise (2007) analisa vários tipos de *yodel* em gravações pertencentes aos mais variados gêneros de música popular norte-americana e os divide em três tipos: O primeiro⁷⁸ é executado por meio de sílabas aparentemente sem sentido, como *o-de-lay-e-di-o-ley*, cantadas sobre uma sucessão de saltos intervalares compreendidos entre a 4ª e a 8ª, e é muito característico da chamada *cowboy music* e da *hillbilly music* das décadas de 1930 e 1940. O segundo⁷⁹ refere-se às quebras de registro que ocorrem no meio de uma palavra, em que o ataque da sílaba se dá na região modal, quebrando logo em seguida, para o falsete. Neste caso, a parte da vogal cantada com voz de peito é mais curta que aquela produzida em falsete. O terceiro tipo⁸⁰ também acontece no contexto de uma palavra porém, ao contrário do que ocorre no segundo, a voz soa, a maior parte do tempo, no registro modal, ouvindo-se a quebra para o falsete como um pequeno soluço no início ou final da sílaba. De acordo com o autor, o uso do *yodel* em determinados contextos musicais estaria associado à tentativa de se forjar uma atmosfera de melancolia, fragilidade ou mesmo nostalgia, como nas canções country românticas. Já em um repertório de andamento mais acelerado, o recurso tenderia para as expressões de êxtase, como na música *black gospel*, no *soul* e no *rock*.

Na gravação em questão, se levarmos em consideração apenas o aspecto melódico, poderíamos dizer que Caetano utilizou-se do *yodel* pertencente à primeira categoria, já que as passagens onde se encontra estão construídas sobre uma variada gama de intervalos dispostos em sequência. A diferença aqui reside, no entanto, no fato de que estes saltos carregam as palavras presentes na canção e não apenas sílabas agrupadas com o objetivo de obter, simplesmente, um efeito acústico.

Tal conduta vocal ocorre, justamente, nos momentos em que a disjunção se insinua na letra, como nos versos 4, 9 e 26 citados anteriormente. Os breves soluços que as quebras vocais produzem acabam por sublinhar a disforia subjacente ao texto e podem também ser ouvidos como um preâmbulo da passionalização que

⁷⁸ Na gravação de 1928 da canção “Dear Old Sunny South by the Sea”, por Jimmie Rodger, temos um exemplo bem claro desse tipo de *yodel*. Disponível em < <https://youtu.be/8lsSR2RaciU> >. Acesso em 27 jan. 2016.

⁷⁹ Como na canção “Blue”, gravada em 1996 pela cantora LeAnn Rimes. Disponível em < <https://youtu.be/GozdIQx1Wow> >. Acesso em 27 jan. 2016.

⁸⁰ Como no refrão de “Zombie”, gravada pela banda *The Cranberries* em 1994. Disponível em < <https://youtu.be/6Ejga4kJUts> >. Acessado em 27 jan. 2016.

irá se instalar de forma mais acentuada na parte central da canção, entoada, predominantemente, em falsete.

Sobre esta parte (B), não podemos deixar de destacar a súbita mudança do arranjo, que passa a incorporar a levada típica de bossa nova conduzida pelo violão. A guitarra retira-se da seção rítmica e, no topo da tessitura instrumental, delinea-se, aos poucos, uma linha melódica descendente, executada pelo teclado, que se desenvolve por intervalos de semitom e percorre todo o trecho. Tal melodia assemelha-se com os contracantos que o próprio Jobim costumava realizar quando acompanhava outros cantores e compositores, que se caracterizavam como uma tentativa de reproduzir o movimento cromático descendente derivado das vozes internas dos encadeamentos harmônicos de suas canções.

O predomínio da voz cantada é bastante evidente neste trecho e Caetano adota, no nível interpretativo, algumas condutas que, segundo Machado (2012), estão mais identificadas com o que ela chama de passionalização vocal, tais como o uso de uma articulação rítmica que privilegia o alongamento de algumas vogais e o emprego de *vibrato*. A seguir, temos os diagramas da seção B da canção, onde as sílabas que recebem alongamento foram grifadas e aquelas recobertas por *vibrato* estão destacadas em negrito:

Os versos seguintes, /homem cruel/ destruidor/ de brilho intenso/ monumental/, recebem um acréscimo extra de tensão ao serem cantados na mesma faixa de frequência (mi3), novamente, em registro modal de peito. A opção por esta região da voz, juntamente com a metalização do timbre que acompanha a emissão, reforçam a contundência do texto.

A exploração de registros diversos não para por aí e adquire novos ares de experimentação quando Caetano chega ao extremo grave de sua extensão vocal, utilizando o registro basal nas diversas vezes em que canta o verso /a Bossa Nova é foda/. O caráter asseverativo da frase é reforçado pelos harmônicos graves próprios deste registro e pelo aspecto de fala explícita da entoação. A afirmação categórica torna-se ainda mais evidente na Coda final, com a frase sendo bradada insistentemente, ainda em registro basal, e com acompanhamento de um coro formado pelos demais componentes da banda, em registro modal de peito.

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A QUALIDADE EMOTIVA DA VOZ DE CAETANO VELOSO

Para que possamos chegar a uma conclusão a respeito da orientação estética e interpretativa que predomina na voz de Caetano Veloso, configurando sua Qualidade Emotiva, é necessário que analisemos as articulações presentes em seu canto sob o aspecto tensivo. Machado (2012) define os seguintes elementos como componentes da expressão da tensividade: andamento, emissão (qualidade vocal), articulação rítmica, *vibrato* e entoação. Segundo a autora, a utilização (consciente ou inconsciente), pelo intérprete, destes elementos, equilibrando-os ou desequilibrando-os entre si, é que vai fazer com que os aspectos temáticos, passionais e figurativos da voz se manifestem.

Reconhecendo o fato de nossa amostragem (seis gravações) se mostrar insuficiente para apresentar uma imagem acurada do gesto interpretativo de Caetano, tão rico e multifacetado e, muitas vezes, refratário à análise, optamos por elaborar um quadro descritivo da qualidade emotiva expressa pela sua voz em cada uma das gravações analisadas. Desta forma, tentamos evitar o risco de generalizações ou classificações arbitrárias, que empobreceriam o resultado final de nossa pesquisa.

Começando pela emissão, notamos que Caetano, quando quer expressar sofrimento contido ou vulnerabilidade - como em “Sonhos”, “Cucurrucucu Paloma” e na parte A de “Onde Andará” -, faz uso de uma emissão mais posteriorizada, que privilegia os harmônicos graves, o que resulta numa sonoridade mais escura, sem brilho. Já quando opta por exteriorizar a dor de uma forma mais contundente, como em “O Ciúme”, a emissão se torna mais anteriorizada (frontal), destacando a presença de harmônicos agudos e, por consequência, obtêm-se uma sonoridade mais metalizada na configuração do timbre. Tal sonoridade também se manifesta quando o intérprete quer expressar cinismo (“Mora na Filosofia”) ou assertividade (“A Bossa Nova é Foda”).

Quanto à entoação, o predomínio da voz cantada em “Onde Andará”, “O Ciúme” e “Cucurrucucu Paloma” contribui para reforçar a percepção do percurso, acentuando a passionalização característica do conteúdo destas canções. Porém a *voz que fala por traz da voz que canta* ainda pode ser percebida em “O Ciúme”, quando o intérprete diminui o volume de voz, no exato momento em que na letra o enunciador principia uma conversa com o rio São Francisco. Tal manobra, associada à ênfase dada ao sotaque nordestino no mesmo trecho, reforça a percepção da presença viva do enunciador dentro da canção. Em “Mora na Filosofia”, a presença do componente de fala, combinado à manipulação do timbre, produz o efeito de sarcasmo, enquanto que em “Sonhos” ele se manifesta através da articulação rítmica adotada, que claramente busca reproduzir a velocidade da fala. O efeito resultante deste procedimento contribui para expor o estado de torpor de um sujeito abalado pela disjunção, além de restabelecer a força entoativa da canção, que na gravação original ficava obliterada pela abordagem cantada de Peninha, e pela articulação rítmica atrelada ao pulso extremamente marcado do arranjo instrumental. Em “A Bossa Nova é Foda” as entoações de fala se manifestam através dos tonemas descendentes no final de algumas palavras (*/fitas-cassete/ samba-de-roda/ de brilho intenso/ Júnior Cigano/ Lyoto Machida/*) e na repetição do *slogan* que dá título à canção, localizado no extremo grave da tessitura, emitido no registro basal, o que contribui para reforçar o caráter extremamente afirmativo da frase.

A presença de *vibrato* intenso se faz perceptível, principalmente, nas canções cujo registro se deu a partir da década de 1980 (“O Ciúme”, “Cucurrucucu

Paloma” e “A Bossa nova é Foda”). Nesta última ele surge somente na parte B, reforçando a passionalização evocada pela referência ao compositor Tom Jobim. Nas outras canções, gravadas nas décadas anteriores, ele se mostra sempre atenuado, mesmo naquelas de elevado índice passional, o que seria um possível indicativo da forte influência do canto de João Gilberto sobre Caetano nesse período.

A articulação rítmica adotada pelo intérprete privilegia as durações vocálicas em “Onde Andarás”, “O Ciúme”, “Cucurucucú Paloma”, e na parte B de “A Bossa Nova é Foda”. Tal escolha orienta-se pelos traços de elevado índice passional apresentado nas canções citadas, enfatizando o elo à distância entre os sujeitos e, no caso específico de “A Bossa Nova é Foda”, fazendo referência à passionalidade intrínseca das canções de Tom Jobim e ao estilo de canto do referido compositor. Já nas demais canções, as durações vocálicas intercalam-se com os ataques consonantais, que adquirem um aspecto figurativo em “Mora na Filosofia” e “Sonhos” e alinham-se à marcação do pulso na parte A de “A Bossa Nova é Foda”.

No que se refere ao andamento, pudemos observar um procedimento bastante recorrente nas releituras de Caetano, tanto aquelas selecionadas e analisadas neste trabalho como também tantas outras que tivemos a oportunidade de ouvir durante o processo de escuta da discografia completa do compositor. Com exceção de “Sonhos”, onde o andamento torna-se mais rápido em virtude do tipo de articulação rítmica adotada (na velocidade da fala), as outras duas releituras (“Mora na Filosofia” e “Cucurucucu Paloma”) tendem a desacelerar o andamento, fazendo surgir o aspecto melancólico, ou mesmo acentuando-o no caso das canções onde ele já predomina.

No entanto, mesmo no caso de haver um aumento de velocidade em decorrência da articulação rítmica, em muitas das releituras de Caetano a melancolia insiste em se fazer presente pela via do intimismo, quer seja em decorrência da redução do arranjo instrumental a um único violão, quer seja pelo rebaixamento da tonalidade, ou mesmo pela própria redução do volume de voz ao adotar uma emissão mais contida.

Não podemos deixar de mencionar também a manipulação que Caetano opera em seu timbre com objetivo de criar determinados tipos de personagens ou recriar determinados estados de espírito. Em “O Ciúme”, por exemplo, a metalização do timbre associado à ênfase no sotaque nordestino, acaba por evocar a figura do cantor nordestino e seu cantar árido, que destaca elementos da paisagem e cria uma metáfora sonora para o sentimento amoroso enunciado. Em “Mora na Filosofia” essa mesma metalização do timbre obtida por meio da nasalização da emissão, acaba por configurar um enunciador repleto de cinismo e amargura, que se utiliza da ironia ao se dirigir ao outro. Em “Onde Andará” a manipulação timbrística se coloca a serviço do pastiche, por meio da evidente imitação do estilo de canto dos “Reis do rádio” das décadas de 1940 e 1950.

No quadro descritivo exposto na página seguinte⁸¹, procuramos definir a qualidade emotiva da voz de Caetano Veloso em cada uma das gravações analisadas. Por meio da detecção dos elementos citados acima como sendo representativos da expressão da tensividade, definimos como sendo *passional* a qualidade emotiva da voz de Caetano nas canções “Onde Andará”, “O Ciúme” e “Cucurrucucu Paloma”, *passional tematizada* em “Mora na Filosofia”, *passional figurativizada* em “Sonhos” e *tematizada passional* em “A Bossa Nova é Foda”:

⁸¹ Este quadro foi desenvolvido por Machado (2012).

	Andamento	Emissão	Art. Rit.	Entoação	Vibrato	Qualidade Emotiva
“Onde Andarás”	Médio	Mediana Posterioriz.	Durações Vocálicas	Predom. Cantada	Atenuado	Passional
“Mora Na Filosofia”	Lento	Frontal	Ataq. Cons. Dur. Vocal.	Alterna Canto/Fala	Atenuado	Passional Tematizada
“Sonhos”	Acelerado	Mediana	Ataques Consonantais	Alterna Canto/Fala	Atenuado	Passional Figurativizada
“O Ciúme”	Lento	Frontal	Durações Vocálicas	Predom. Cantada	Intenso Rápido	Passional
“Cucurrucucú Paloma”	Médio	Mediana Posterioriz.	Dur. Vocal Ataq. Cons.	Predom. Cantada	Intenso Rápido	Passional
“A Bossa Nova é Foda”	Rápido	Frontal	Ataq. Cons. Dur. Vocal.	Alterna Canto/Fala	Intenso Rápido	Tematizada Passional

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro contato que tive com a semiótica foi em 1999, através do livro *O Cancionista*, do prof. Luiz Tatit. A princípio imaginei que se tratasse, apenas, de mais um livro sobre compositores de música popular brasileira, o que de imediato atraiu meu interesse. À medida em que fui me aprofundando, porém, na sua leitura, percebi que se tratava de uma abordagem totalmente inovadora da canção brasileira, trazendo consigo uma concepção muito diferente a respeito das habilidades e limitações do compositor de canções, ou “cancionista”. Sua linguagem extremamente elaborada e, por vezes hermética, ao mesmo tempo em que me confundia também me fascinava, convidando-me a decifrá-la. Sentindo-me desafiado, persisti na leitura do livro, chegando ao final com dúvidas ainda maiores do que as que eu tinha no início. Logo depois, em virtude de desafios profissionais atrelados a outras áreas do conhecimento, acabei por desistir de perscrutar os mistérios da canção e o meu pequeno flerte com a semiótica parecia ter ficado no passado.

Foi recentemente, no ano de 2013, através das disciplinas sobre voz na canção popular oferecidas pela prof. Regina Machado no curso de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, que tive novamente contato com a teoria de Luiz Tatit, renovando-se as minhas esperanças de compreensão do assunto. Mas, ao mesmo tempo em que minhas dúvidas sobre a Semiótica da Canção começavam a ser sanadas, uma outra abordagem, tão fascinante quanto esta – e derivada desta -, só que voltada mais especificamente para a compreensão da produção dos sentidos por meio do canto, começava a se configurar para mim, como um novo desafio intelectual: a possibilidade de análise do comportamento vocal tendo a Semiótica da Canção como ferramenta complementar.

Passei, a partir de então, a me dedicar à leitura dos textos produzidos pela professora Regina Machado, autora desse modelo analítico, elaborando, logo em seguida, um projeto de pesquisa, através do qual pude ingressar no curso de Mestrado em Música da UNICAMP.

O referido projeto a princípio era voltado para o estudo da voz passional na música popular brasileira. Como o assunto se mostrava bastante amplo,

decidimos estreitar o nosso foco, limitando a investigação à análise do comportamento vocal em um único intérprete: Caetano Veloso.

Após ouvir, mais de uma vez e com bastante atenção, toda a discografia do compositor, dediquei-me à tarefa de selecionar seis gravações nas quais as condutas vocais presentes na interpretação de Caetano me oferecessem subsídios para a confecção das análises.

Dei início, então, no segundo semestre de 2014, sob a orientação da prof. Regina Machado, à empreitada de desvendar, por meio da escuta de fonogramas, os mecanismos pelos quais Caetano Veloso procura explicitar, em sua voz, os conteúdos inscritos nas canções. Durante este processo, vários *insights* foram ocorrendo, alguns dos quais contrariavam totalmente as nossas hipóteses iniciais. Uma das coisas que ficaram claras desde o início, por exemplo, foi o fato de que a resistência às definições, tida como uma célebre característica do compositor abordado, se exprime, não somente nas suas canções, mas também no seu comportamento vocal.

Como na letra da canção “O Quereres”, na nossa opinião a mais perfeita definição da “indefinição” de Caetano, onde pensávamos haver respostas, surgiram mais perguntas; onde detectávamos drama, encontramos o deboche (“Onde Andará”); onde pensávamos identidade, a alteridade (“A Bossa Nova é Foda”); onde identificávamos apenas cinismo, também o desespero (“Mora na Filosofia”).

Mas, mesmo sendo tão escorregadio o nosso objeto de estudo, conseguimos detectar, por meio de persistente observação, alguns padrões interpretativos, que se mostraram passíveis de descrição. Um dos mais evidentes está relacionado à paixão que impregna boa parte das interpretações de Caetano, mesmo nas canções mais festivas. Ela se evidencia na melancolia das releituras intimistas ao violão, nas frequentes reduções de andamento a que são submetidas canções aparentemente eufóricas e no *vibrato* que a todo momento insiste em surgir na sua voz.

Outro padrão nítido se refere às referências vocais diversas, que em determinados momentos ressurgem em sua voz, assumindo a frente na performance: Do cantor nordestino a John Lennon, passando por Orlando Silva e Bob Dylan, sem falar nos dois Gilbertos (João e Gil) e Dona Canô, todos são

homenageados por Caetano, cujo canto incorpora seus trejeitos, sua dicção e seu timbre.

Por fim, o gosto inegável pela experimentação e pelo imprevisível que se traduz na incessante busca de vocalidades ainda não exploradas. Desta maneira, Caetano coloca a sua voz a serviço da descoberta de novas possibilidades interpretativas, fazendo de sua arte um instrumento de renovação.

Para finalizar o trabalho, gostaríamos apenas de reiterar, mais uma vez, a importância de que se empreendam mais pesquisas dedicadas à compreensão dos mecanismos físicos, técnicos e interpretativos que regem a voz no canto popular, já que a maioria das produções acadêmicas está voltada, ainda, para o estudo do *bel canto*, cujas “denominações e conclusões restringem-se à utilização da voz nesse tipo de ambiente musical” (MACHADO, 2012, p. 166).

Esperamos, assim, que este trabalho possa servir de incentivo para futuras pesquisas sobre esta especificidade de nossa música e que venha a se somar ao montante de trabalhos voltados para este assunto, tão importante para a compreensão de nossa cultura.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira.**

Disponível em < <http://dicionariompb.com.br/> > Acesso em 18 ago. 2015.

ALEXANDRE, Kleber. **A canção popular “O Ciúme” de Caetano Veloso.** Florianópolis, 2006. 98f. Dissertação (Mestrado em letras). Universidade Federal de Santa Catarina.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional: matizes românticas no projeto modernista.** *Revista Boitata*, Londrina, v. 1, p. 20-34, 2006. Disponível em < <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf> > Acesso em 10 jan. 2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos.** São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto.** São Paulo: Editora Parma, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORIN, Dário. **Unpredictable coherence: Caetano Veloso beyond “ethnic” and easy-listening tunes.** Portuguese Literary & Cultural Studies. University of Massachusetts Dartmouth, abril 2007. Disponível em <<http://www.plcs.umassd.edu/docs/2007-04-12-darioncaetano.pdf> >. Acesso em 12 ago. 2015.

BOSCO, Francisco. **Um disco hétero.** *Graphos*, João Pessoa, vol 10, nº 2, dez de 2008. Disponível em < <http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4217/3179> > Acesso em 20 de jul 2016.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical.** São Paulo: Editora 34, 1997.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação, 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CIRCULADÔ ao vivo. Direção: José Henrique Fonseca e Walter Salles Júnior. Produção: Lula Buarque. Roteiro: Arthur Fontes e João Moreira Salles. Polygram; Uns Produções Artísticas; Conspiração Filmes, 1992. 1 videocassete (107 min), sonoro, colorido, 16mm.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira Versão Online. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 12 ago. 2015.

DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

DIETRICH, Peter. **Araçá Azul: uma análise semiótica**. São Paulo, 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DUARTE, Antonio Celso. **Clube da chave**. *Wave*, 20 set. 2006. Disponível em < <http://wavejobim.blogspot.com.br/2006/09/clube-da-chave.html> >. Acesso em 27 jan. 2016

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs). *Palavra cantado: ensaios sobre poesia e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14^o edição. São Paulo: Contexto, 2009.

FONSECA, Herbert. **Caetano, esse cara**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FREITAS, Sérgio. **Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. São Paulo, 1995. 174f. Dissertação (Mestrado em Artes, área de concentração: música). Universidade Estadual Paulista.

GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin**. Campinas, 1997. 95 f. Dissertação (Mestrado em artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

LOPES, Ivan Carlos; TATIT, Luiz. **Elos de melodia e letra**. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2008.

LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

MACHADO, Regina. **A Voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011

_____. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. São Paulo, 2012. 192f. Dissertação (Doutorado em linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MARTINS, Pedro. Caetano Veloso/ Caetano/ Resenha de álbum. Disponível em <<http://www.galeriamusical.com.br/resenhas.php?url=463-caetano-veloso-caetano-veloso>> Acesso em 14 de jul 2016.

MELLO, Zuzi Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras vol. 2: 1958 – 1985**. São Paulo: Editora 34, 2015.

MELLO, Tiago de. **Entre gregos e tropicalistas: A Bossa Nova é Foda**. *Linda: revista sobre cultura eletroacústica*. São Paulo 21 jul. 2014. Disponível em <<http://linda.nmelindo.com/2014/07/entre-gregos-e-tropicalistas-a-bossa-nova-e-foda/>> Acesso em 10 jan. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)**. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOVAIS, Ana Lúcia. **Caetano Veloso: O rock causou transformações importantes no Brasil**. *Revista Amiga*, nº 760, 12 dez. 1984. Disponível em <<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2012/12/1984-velo.html>> Acesso em 3 jul. 2016.

OLIVEIRA, Bernardo. **A superfície iridescente: notas sobre Caetano Veloso nos anos 2000**. *Fita Bruta*, 25 mar. 2013. Disponível em <<http://fitabruta.com.br/materias/artigos/a-superficie-iridescente/>> Acesso em 10 jan. 2016.

PICCOLO, Adriana. **O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa**. Rio de Janeiro, 2006. 220f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Camila do Santos. **Semiótica e tensividade: o fazer missivo, seus desdobramentos teóricos e modos de aplicação**. São Paulo, 2010. 136f. Dissertação (Mestrado em linguística) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SÁ, Pedro. **Pedro Sá, o homem que mudou o som do Caetano**: depoimento. [4 de dezembro, 2014]. *Guitar Talks* (site). Entrevista concedida à Samil Chalupe. Disponível em <<http://www.guitartalks.com.br/entrevista/2600>> Acesso em 26 de jul. 2016.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **A canção: eficácia e encanto.** São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Canção e oscilações tensivas.** *Estudos Semióticos*, v. 6, n.2, p. 14-21, nov. 2010. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266> >. Acesso em 23 mar. 2016.

_____. **Musicando a semiótica: ensaios.** 2. ed. São Paulo: Annablume

_____. **O cancionista.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996.

_____. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção.** 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

_____. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções.** 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Transcaetano: trilogia Cê mais Recanto.** Juiz de Fora, 2015. 172f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VELOSO, Caetano. **Caetano e Mautner lançam “Eu Não Peço Desculpa”:** depoimento. [28 de agosto, 2002]. Entrevista concedida à Beatriz Coelho Silva. Disponível em <<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2012/12/2002-eu-nao-peco-desculpa.html>> Acesso em 25 de jul. 2016.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso fala sobre “Transa”:** depoimento. [24 de junho, 2012]. *Zero Hora Entretenimento*. Entrevista concedida a Marcelo Perrone. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html>>. Acesso em 12 ago. 2015.

VELOSO, Caetano. **Sou grande, não sou pequeno, diz Caetano:** depoimento [15 de abril, 1998] *Folha de São Paulo*. Entrevista concedida à Mario Vitor Santos. Disponível em <<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/search/label/Livro%20Vivo>> Acesso em 13 jul. 2016.

_____. **Velho baiano, novo pernambucano:** depoimento. [janeiro, 2001] *Revista Continente*. Entrevista concedida à Geneton Moraes Neto. Disponível em <<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/search/label/Noites%20do%20Norte>> Acesso em 22 jul. 2016.

_____. **Caetano e Mautner lançam “Eu Não Peço Desculpa”:** depoimento. [28 de agosto, 2002]. Entrevista concedida à Beatriz Coelho Silva.

WISE, Timothy. Yodel Species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles. *Radical Musicology*, vol 2, 2007. Disponível em <<http://www.radical-musicology.org.uk/2007/Wise.htm>> Acesso em 10 jan. 2016.

WISNIK, Guilherme. **Folha explica Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

DISCOGRAFIA

BELAFONTE, Harry. *Cucurrucucú Paloma*, Los Angeles: RCA Victor, 1957. Disponível em < <https://youtu.be/s1geGCzxrDw> >.

MARLENE. *Mora na Filosofia*, Rio de Janeiro: Continental, 1954. Disponível em < <https://youtu.be/WE7TFxtg7eA> >.

PENINHA. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. Disponível em < <https://youtu.be/k4P1krxX2yE> >.

VELOSO, Caetano. *Onde Andará*s. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1968. Disponível em < https://youtu.be/eo3Hkqw_KRM >.

_____. *Mora Na Filosofia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. Disponível em < <https://youtu.be/Y6JiE5uCtns> >.

_____. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1982. Disponível em < <https://youtu.be/1H7LI5Sv7M4> >.

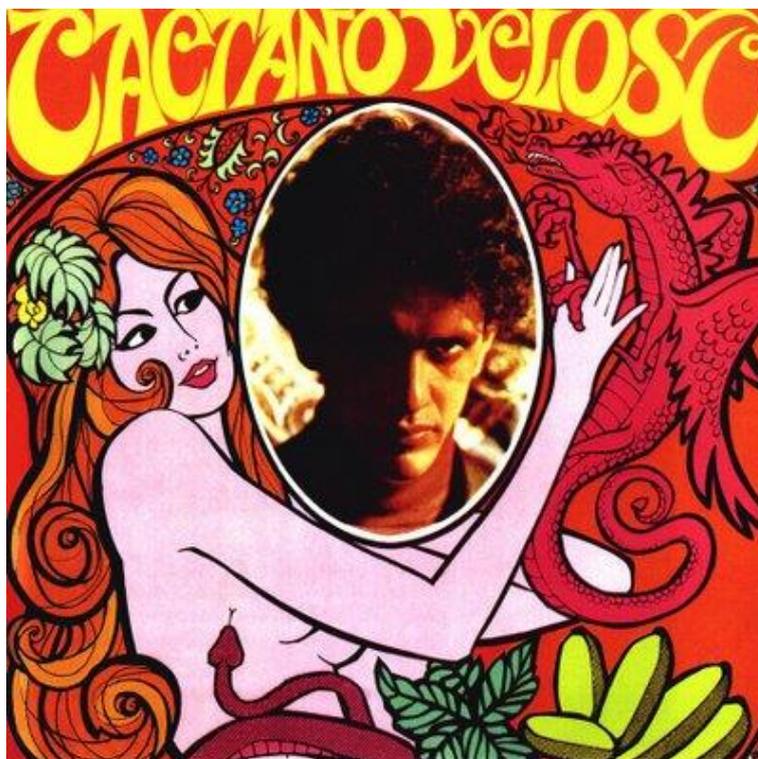
_____. *O Ciúme*. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1987. Disponível em < <https://youtu.be/tT61GoF9TdA> >.

_____. *Cucurrucucú Paloma*. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1995. Disponível em < <https://youtu.be/IZB3bh3eMew> >.

_____. *A Bossa nova é Foda*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2012. Disponível em < <https://youtu.be/MGGj7cgDCrs> >.

ANEXOS

DISCOS CONTENDO AS FAIXAS ANALISADAS

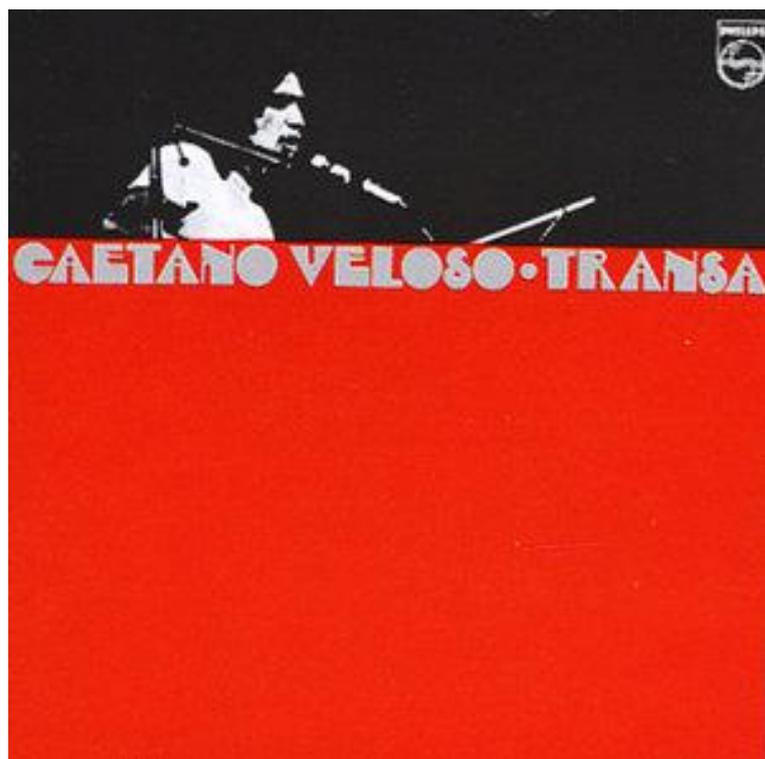


Gravadora: Phillips Records/Polygram

Produtor: Manuel Barenbeim

Ano: 1968

Faixa 5: *Onde Andará*

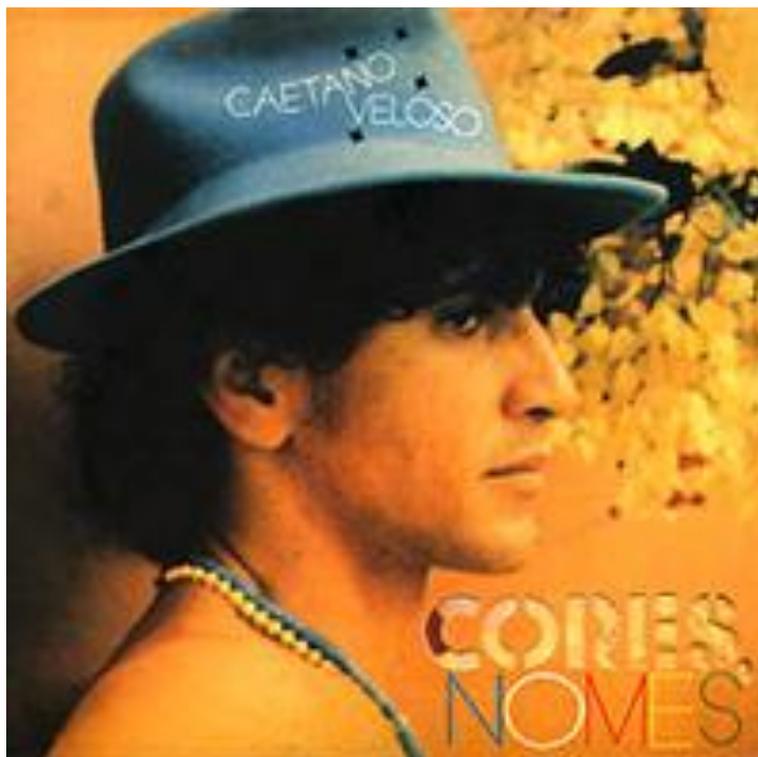


Gravadora: Phillips Records/Polygram

Produtor: Ralph Mace

Ano: 1971

Faixa 5: *Mora na Filosofia*

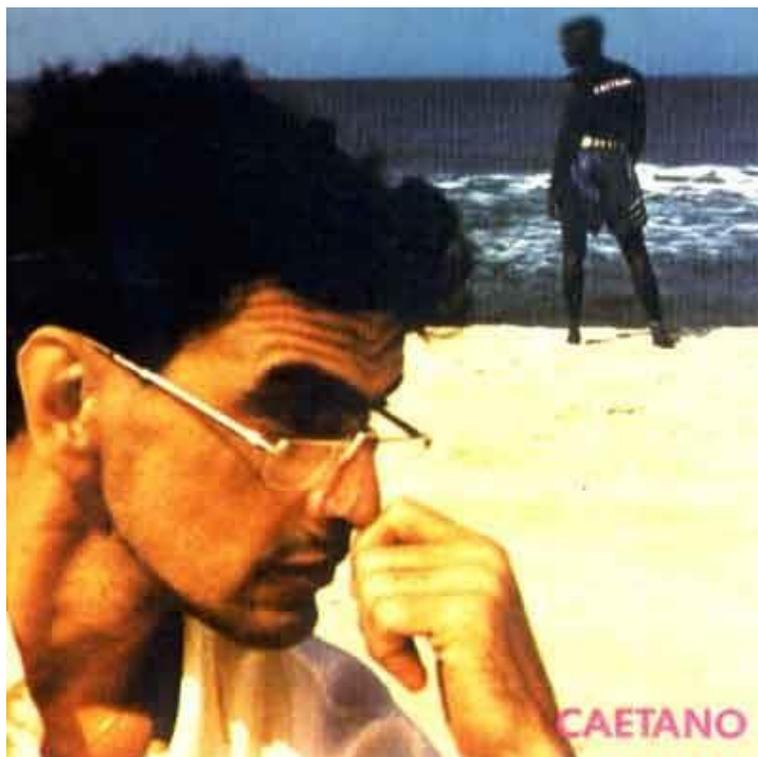


Gravadora: Phillips Records/Polygram

Produtor: Caetano Veloso/Márcia Álvarez

Ano: 1982

Faixa 11: *Sonhos*

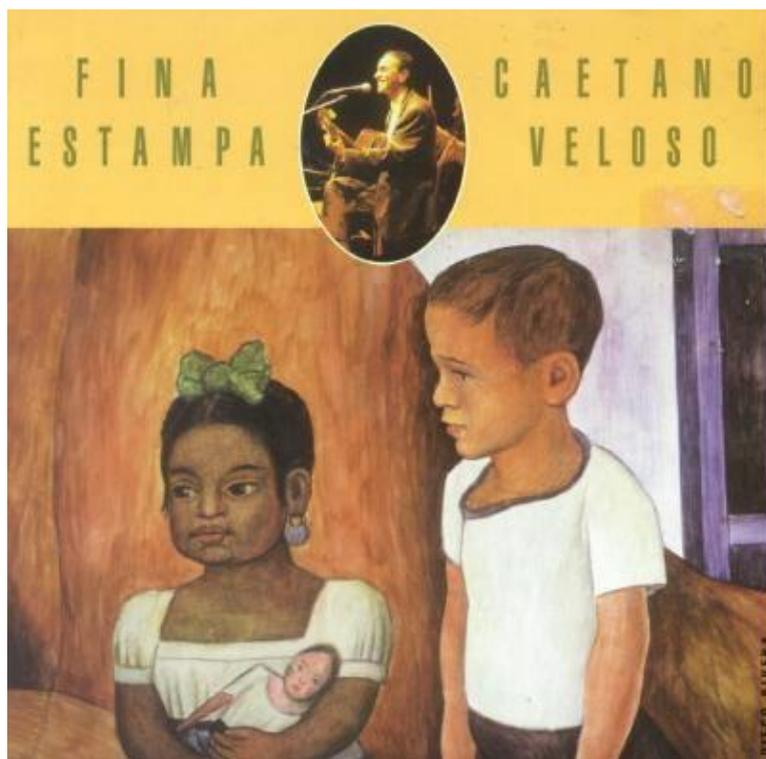


Gravadora: Phillips Records/Polygram

Produtor: Guto Graça Mello

Ano: 1987

Faixa 11: *O Ciúme*



Gravadora: Phillips Records/ Polygram

Produtor: Jaques Morelenbaum

Ano: 1995

Faixa 4: *Cucurrucucú Paloma*



Gravadora: Universal Music

Produtor: Moreno Veloso/Pedro Sá/João Franklin

Ano: 2012

Faixa 1: *A Bossa Nova é Foda*



Gravadora: Continental/Warner

Ano: 1954/1994

Faixa 2: *Mora na Filosofia*



Gravadora: Polydor

Ano: 1977

Faixa 4: *Sonhos*



Gravadora: RCA Victor

Produtor: Henri René, Dennis Farnon, E. O. Welker.

Ano: 1957

Faixa 9: *Cucurrucucú Paloma*