



## **Análise semiótica do comportamento vocal em Caetano Veloso na canção “Onde Andará”**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Clênio de Moura Abreu*

*Universidade Estadual de Campinas – clenioabreu36@gmail.com*

**Resumo:** Esta comunicação apresenta uma análise do comportamento vocal em Caetano Veloso na canção “Onde Andará”. Num primeiro momento foi desenvolvida uma análise cancional, nos moldes da semiótica da canção de Luiz Tatit. Em seguida procedemos com a análise do comportamento vocal propriamente dita, onde nos servimos da análise semiótica do canto popular, prática descritiva elaborada por Regina Machado, com objetivo de descobrir de que forma Caetano Veloso procura explicitar os conteúdos inscritos na canção.

**Palavras-chave:** Canção. Análise. Voz. Comportamento Vocal.

**Semiotic Analysis of Caetano Veloso's Vocal Behavior in the Song “Onde Andará”**

**Abstract:** This presentation (communication) is an analysis of vocal behavior in Caetano Veloso's song "Onde Andará". At first, a song analysis was developed in the modes of the song semiotics of Luiz Tatit. After that, we proceeded with the specific analysis of the vocal behavior, using the analysis of popular singing developed by Regina Machado, aiming to find out how Caetano Veloso, with the use of his voice, tries to make the contents of the song explicit.

**Keywords:** Song. Analysis. Voice. Vocal Behavior.

### **1. Introdução**

Uma das principais figuras do tropicalismo, Caetano Veloso levou às últimas consequências o aspecto antropofágico do movimento, devorando e assimilando todas as dicções cancionais<sup>1</sup> que povoavam seu imaginário. Seu projeto para música popular brasileira foi desde o início voltado para a incorporação das transformações que estavam ocorrendo em nível mundial, tanto nos aspectos musicais quanto tecnológicos. No entanto, presava pela recuperação de algumas dicções esquecidas e desprezadas pela “MPB oficial” que na época exercia uma espécie de patrulhamento ideológico sobre as produções que não se alinhavam às suas ideias. 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.

Esta marca do gesto tropicalista pode ser encontrada não apenas em suas canções, mas também no seu gesto interpretativo. Por meio de sua voz, quer homenagear a todos os que de alguma forma o influenciaram: dos Beatles à Carmem Miranda, de Orlando Silva aos sambistas do recôncavo baiano, passando por João Gilberto e Jorge Ben Jor.

A canção “Onde Andará” é um claro exemplo dessa característica assimilativa da dicção de Caetano. Faixa 5 do seu primeiro LP individual, *Caetano Veloso* (1968), foi



composta em parceria com o poeta Ferreira Gullart. Trata-se de uma típica canção de “fossa” que foi encomendada por Maria Bethânia para o seu primeiro disco.

### ***Onde Andará (Caetano Veloso e Ferreira Gullar)***

Andamento: 68 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)

Arranjo: Júlio Medaglia

- 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.

## **2. Sobre a canção**

O tema predominante neste samba-canção de forma A B A' é, sem dúvida, o da disjunção amorosa, revelando um sujeito apartado do objeto. , descrevendo uma trajetória que almeja uma possível conjunção. Este estado disfórico do sujeito acaba se refletindo nos contornos tortuosos da melodia, que com seus saltos intervalares e quase nenhuma recorrência, desenham claramente um percurso de busca, que se expande de forma considerável pelo campo da tessitura (18 semitons).

Nos dois primeiros versos de A, temos a interpelação central dirigida ao próprio ser ausente (“Onde andarás”), cujo amplo espectro dos intervalos (dois saltos ascendentes, uma 3ª m seguida de uma 4aJ) reforçam a tensão passional implícita na pergunta.







A curva asseverativa e subsequente elevação da linha melódica do verso 7 repete-se no verso 10, só que agora no contexto de Fá# m. O verso seguinte, inicia com um pequeno descenso em graus conjuntos, que aqui tem o único objetivo de dar impulso a linha melódica. Esta se projeta descontroladamente em direção ao ápice da tessitura, que coincide com a palavra “janela”. Em algumas canções de amor a janela representa o elo de junção com a vida, com a natureza e com a própria pessoa amada, como nas canções “Corcovado” e “Janelas Abertas” de Tom Jobim e “Esperando na Janela” de Gilberto Gil. Porém aqui ela apresenta-se totalmente destituída de qualquer conotação eufórica, assim como tudo o mais ao redor do sujeito, pois este se encontra totalmente preso à sua 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 a asseveração final do trecho: “perdi meu amor”. De acordo com Tatit e Lopes (2008: 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”

	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	

No último terço da canção (A’), a melodia não se altera em relação à primeira parte (A), enquanto que no texto o enunciador aparentemente rompe com a sua situação estática e “sai para a rua”. No entanto este fato 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 porque”. Mantêm-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”), sobre um acorde do tom homônimo menor, soam no mínimo pouco convincentes, deixando no ar uma sensação de contradição e dúvida.

### 3. Análise do comportamento vocal

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, Caetano, em determinados momentos, evoca o canto passional típico da tradição da seresta, num misto de homenagem e deboche, bem ao estilo tropicalista.

Na primeira parte da canção, ele se utiliza de uma articulação caracterizada pela desconstrução do andamento por meio do prolongamento de algumas sílabas tais como: nas palavras “**mar**” e “**azul**” (frase 5) e nas palavras “**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 este 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 sua voz 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 samba-canção da década de 40/50, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Dalva de Oliveira, segundo Machado (2012) são típicas da voz passional.

Ao imitar tais trejeitos vocais, Caetano procura explicitar toda a dor da perda expressa no texto escrito, 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, fato este que encontra correspondência na voz de Caetano, que retoma a emissão contida do início da canção. No entanto, retornam 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 conjunção futura, perfeitamente expressas nas gradações da curva melódica do trecho.

## Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Parma, 2005.
- CHEDIK, Almir. *Harmonia e improvisação, 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- LOPES, Ivan Carlos; TATIT, Luiz. *Elos de Melodia e Letra*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- 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.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- TRAVASSOS, Elizabeth MATOS; Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



## Notas

---

<sup>1</sup> Utilizaremos aqui esse termo como Tatit o utiliza em *O Cancionista*, significando além da maneira de cantar, a maneira de dizer, de musicar, de gravar e principalmente a maneira de compor (Tatit, 1996)

<sup>2</sup> recorrência de termos pertencentes a um mesmo tópico ou “topus”, cujo objetivo é dar coerência semântica ao texto.