

O violão de Caetano Veloso como instrumento de apoio interpretativo e composicional.

Daniel Conti do Nascimento¹ (Faculdade Santa Marcelina)

RESUMO: O objetivo deste estudo é levantar informações e discutir a abordagem utilizada por Caetano Veloso ao violão. Através de análises bibliográficas e discográficas compreendendo o período entre os discos *Caetano Veloso* (1971, feito em Londres) e *Totalmente Demais* (1986), busca-se descobrir quais as principais características deste violão, de que forma ele se relaciona com sua voz e suas composições, e sua evolução durante a carreira deste compositor.

Palavras-chave: Caetano. Veloso. Violão. Música. MPB.

1- O cantor-compositor-violonista.

Meu principal interesse de pesquisa, nos últimos anos, tem sido as relações musicais, técnicas e interpretativas que se estabelecem entre violão e voz condensados em um mesmo intérprete, sobretudo os *cantautores*². Apesar de muito presentes na música brasileira, os compositores e intérpretes em voz e violão são frequentemente analisados por suas partes - separadamente como compositores, cantores ou violonistas - mas pouco se estuda sobre o todo, esta complexa organização de habilidades que resultam em um músico capaz de acompanhar a si mesmo com tal propriedade e organicidade que os limites entre o cantor e seu instrumento parecem se extinguir.

Vários intérpretes e cantautores adeptos do violão nos saltam aos olhos dentro de nossa tradição musical. Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Jorge Ben, João Bosco, Djavan, João Gilberto e Guinga são alguns dos mais pesquisados. Em comum, possuem linguagens violonísticas complexas e formas de cantar muito particulares, além de serem, obviamente, exímios cancionistas (sendo apenas João Gilberto considerado mais intérprete, pela amostragem de composições gravadas). Todos eles seriam dignos de reconhecimento se exercessem apenas uma dessas funções.

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, cita alguns dos nomes acima como marcos da história do violão brasileiro, excluindo propositalmente nomes como Baden Powell,

¹ Trabalho de Conclusão de Curso da Pós-Graduação "Canção Popular: criação, produção musical e performance" da Faculdade Santa Marcelina. Orientação - Prof. Ms. Ricardo Teperman - Agosto de 2013.

² O termo *cantautor* é muito utilizado em países como Espanha, França e latino-americanos de língua espanhola, para definir o compositor que é também intérprete de suas canções. Muito comuns à partir dos anos 70, inicialmente os cantautores eram fortemente ligados à canção de protesto e às temáticas sociais, apesar de não ser um aspecto determinante, sobretudo nos dias atuais.).

Raphael Rabello e Dilermando Reis, apesar de reconhecer a importância incontestável destes.

Argumenta:

De todo modo, parece-me que minha escolha indica que o mais importante do violão brasileiro se passou nas revoluções aparentemente despretensiosas de autores-cantores que usavam o instrumento apenas para "se acompanhar" do que no concertismo mais ou menos brilhante dos solistas. (VELOSO, 1997, p.305)

2- O músico Caetano Veloso.

Observando a tradição de cantautores da música brasileira, podemos encontrar exemplos importantes que, apesar de não apresentar grande complexidade em uma ou outra destas habilidades, conseguem um resultado final muito satisfatório em termos de performance e comunicação musical. Neste caso, considero muito emblemático o caso do próprio Caetano Veloso que passa longe de ser uma unanimidade como violonista, como é possível constatar nas declarações de um Hermeto Pascoal indignado, durante entrevista concedida à revista pernambucana *Continente*, acerca de outra entrevista na qual Caetano afirma que a música americana, seguida da cubana, é a melhor do mundo.

(...) não dá para ouvir uma besteira dessas de um cara como Caetano que, como poeta é muito bom, mas musicalmente é um musiquinho... Para falar de música tem que ser músico, tem que tocar muito bem... Música não é poesia. Na poesia, ele é um dos mestres. Mas, como músico, não. Ele não pode falar isso. (...) Fico chateado com uma declaração dessas. Caetano é um músico mediocre, ele não toca bem os instrumentos que toca, ele não toca nada, quase nada. Nem acompanhar direito ele sabe. Ele só sabe escrever poesias. Com todo o respeito. Ele não pode falar em música. De música deixe para eu falar, para o Egberto (Gismonti) falar, para o (Astor) Piazzola falar lá do céu, deixe para o Miles Davis falar lá do lugar onde ele estiver, deixe pro Herbie Hancock falar, para quem entende de música falar. Caetano tem que ficar quietinho e respeitar os músicos, porque ele é um músico medianozinho... (PASCOAL, 2004)

Luiz Tatit (1996, p.273) em *O Cancionista*, por sua vez, observa em Caetano a existência de um paradoxo entre a destreza e o que chama de desespecialização, afirmindo que “embora tenha grande intimidade com seu instrumento”, Caetano não chega a ser músico ou instrumentista.

Já Guilherme Wisnik (2005, p. 37) afirma, em seu livro *Folha Explica* sobre o compositor, a fluência e confiança no violão conquistadas por Caetano durante sua carreira, "muito embora não tenha se tornado um exímio violonista, nem tenha pretendido isso".

Há também um dado interessante sobre esse assunto em *Harmonia e Improvisação*, de Almir Chediak (1987, p.7). Em seu prefácio, vários instrumentistas e compositores representativos da música brasileira deixam um parecer sobre o livro. Por um lado, o depoimento do compositor baiano figura entre tantos outros músicos tidos como referência em seus respectivos instrumentos - João Gilberto, Egberto Gismonti, Toninho Horta, Ivan Lins, Sivuca e diversos outros nomes -, o que aparentemente o coloca em pé de igualdade com os mesmos. No entanto, ao ressaltar em seu texto a importância desta obra de Chediak, o próprio Caetano descreve a si mesmo como um "vizinho da música".

Desde o início de sua carreira, Caetano demonstra ter consciência de suas limitações como instrumentista. Tanto que, desde *Domingo* (1967), seu primeiro álbum, foram mais cinco discos lançados para que assumisse os violões em seu álbum homônimo, de 1971, gravado durante seu exílio em Londres. Ainda no livro *Verdade Tropical*, ao comentar sobre o momento de sua chegada à Inglaterra e que antecede a gravação deste disco, o compositor expõe o que o desmotivava a tocar em suas gravações.

Gil e eu não sabíamos o que fazer em Londres. A gravadora com quem tínhamos contrato no Brasil - A Philips - tinha enviado uma carta a executivos do braço inglês da companhia recomendando-nos e explicando nossa situação. Mas eu não esperava - nem sequer desejava - que eles dessem atenção a esses pedidos. Temia que alguém me chamasse para gravar alguma coisa e eu passasse vergonha. No Brasil os produtores não me permitiam sequer tocar violão em meus próprios discos - e eu lhes dava razão. (VELOSO, 1997, p. 431)

No Brasil, você tocando de uma maneira que não soava essencialmente profissional causava insegurança nos produtores; isso numa época em que nos Estados Unidos um dos maiores nomes era Bob Dylan, que tocava aquela gaita e aquele violão, cantando com aquela voz. Se tivessem imposto um violonista e um gaitista de estúdio bons, profissionais, jamais teria existido Bob Dylan. Aqui, não teria existido Nelson Cavaquinho. (VELOSO, 2002, p. 45)

Em entrevista à Márcia Cezimbra para o *Jornal do Brasil*, ainda sobre este momento de sua carreira, Caetano Veloso (1991) afirma: "É o primeiro disco em que toco violão. Os ingleses me liberaram para o violão. Achavam lindo o meu jeito de tocar e os brasileiros

achavam horrível. Se eu não tivesse sido preso e exilado, talvez nunca tocassem violão num disco.” Em outro trecho do livro *Tantas Canções*, complementa: “Eles achavam que o meu (violão) não só não era de baixa qualidade, era muito original, pois tinha a ver com a minha voz. Meu tocar tinha características que outros violonistas não possuíam.” (VELOSO, 2002, p. 43). Já em *Verdade Tropical*, Caetano fala sobre suas impressões posteriores deste disco e da importância do exílio para a autoafirmação de seu violão.

A maior contribuição da Inglaterra na minha formação musical, no entanto, foi a aceitação, por parte dos produtores e ouvintes, do meu modo de tocar violão. Mostrei “London, London” a Lou Reisner dizendo-lhe que, para o disco, pediríamos a Gil ou a algum guitarrista inglês que me acompanhasse. Ele reagiu com vêemencia, argumentando que um bom músico de estúdio tiraria toda a graça especial da canção: ‘Ele pode tocar bem, mas não tocará como você. E quem lhe disse que você toca mal?’ Quando eu tocava bossa nova, o despreparo do ouvido inglês (e americano) para julgar trabalhava a meu favor. O resultado é que me desembaracei e, embora saiba que não toco bem, posso hoje orientar grandes músicos a partir do que esboço no violão, coisa que jamais sonharia em fazer antes de Londres. E faço shows pelo Brasil e pelo mundo tocando o meu violão. Não gosto de ouvir minhas gravações, sobretudo aquelas em que toco. Bom mesmo é João Bosco, Dori Caymmi, Djavan. Sem falar em Gil. Eu apenas consigo reproduzir rudimentos da grande arte de João Gilberto de forma canhestra. Mas com isso **sublinho as intenções de composição e canto que me ocorrem** e termino soando convincente para muitas pessoas. Embora, é claro, não satisfatório para muitos músicos. (VELOSO, 1997, p. 439)

Tomando este disco de Caetano, portanto, como marco inicial de sua carreira violonística, analisarei de uma forma mais profunda alguns trechos de gravações compreendidas entre álbum e de outro também homônimo, de 1986, que considero o momento de consolidação de sua linguagem como instrumentista e da forma como ele utiliza o violão como instrumento de apoio composicional e interpretativo.

3 - *Caetano Veloso (1971)*

Na ficha técnica deste disco não há especificação de quais são os músicos que participam das gravações, e apesar do compositor dizer que este é seu primeiro disco em que toca violão, nota-se principalmente nas faixas “A Little More Blue” e “If You Hold a Stone”, a presença de um violonista/guitarrista familiarizado com a linguagem do rock’n’roll e do pop inglês da época, ou seja, com um vocabulário musical diferente do que é utilizado normalmente por Caetano. “Shoot Me Dead” também deixa dúvidas, por ter um trabalho rítmico e harmônico que remete à linguagem de Gilberto Gil, também exilado em Londres durante este período e que pode ter participado das gravações, como o próprio Caetano sugere

na citação acima. Em depoimento a Charles Gavin e Luis Pimentel no livro *Tantas Canções*, Caetano afirma ter gravado os violões em “*London, London*”, “*Maria Bethânia*” e “*Asa Branca*”, apesar de a não mencionada “*In The Hot Sun Of A Christmas Day*” também se aproximar da linguagem violonística que Caetano costuma fazer uso. Analisaremos as duas gravações mais representativas deste disco (“*Asa Branca*” e “*London, London*”), nas quais é possível ouvir, ainda que timidamente, alguns pequenos *sublinhamentos* aos quais Caetano se refere.

Em “*London, London*”, o violão de Caetano assume uma característica condutora, inicialmente como único acompanhamento de sua voz. O movimento cíclico do arpejo executado, bem como a saída da tônica I (C), diretamente para o seu dominante V (G7), que induz o retorno previsível para o acorde inicial (Figura 1), reforçam o conteúdo inicial da letra (“*I'm wandering round and round/nowhere to go*”)³.

As sequências harmônicas que seguem são clichês executados sobre tríades e tétrades em *voicings* simples, que caminham gradativa e timidamente em torno do centro tonal, como que tentando expandir levemente tal círculo sobre o qual Caetano gira. Na primeira sequência, temos um dominante do IV (C7) conduzindo à subdominante IV (F) e seguindo para a dominante V (G7) retornando novamente para a tônica, enquanto Caetano começa a descrever sua solidão no exílio e suas impressões sobre Londres (“estou sozinho em Londres / Londres é tão amável”).

Adiante, numa cadência harmônica um pouco mais estendida, estes mesmos acordes da cadência anterior (C7 – F – G – C) são seguidos de um dominante do II (A7), o próprio subdominante II (Dm) seguido do dominante V7 (G7) e, novamente, o repouso na tônica. Analogamente, Caetano procura ‘quebrar o círculo’ em que está girando (“*I cross the streets without fear / Everybody keeps the way clear / I know, I know no one here to say hello*”). A medida que outros instrumentos (baixo, percussão, flauta e violão de aço) começam a se incorporar ao arranjo, essa locomoção destemida que busca o fim do sentimento de solidão acaba tendo efeito inverso, mesmo que, agora, em meio à presença física (sonora) de outras pessoas (sons). (“eu sei que eles deixam o caminho livre / estou sozinho em Londres sem medo”). O círculo acaba por ser apenas levemente distendido, mas não rompido, retornando praticamente intacto ao ponto inicial da canção (“estou andando em círculos, sem nenhum lugar pra ir”).

³ A tradução da primeira parte de “*London, London*”: ‘Estou andando em círculos, nenhum lugar para ir / estou sozinho em Londres / Londres é tão amável / Eu atravesso as ruas sem medo / Todos deixam o caminho limpo / Eu sei, não conheço ninguém aqui para dizer olá / Eu sei que eles deixam o caminho limpo/ Estou sozinho em Londres, sem medo / Estou andando em círculos, nenhum lugar para ir/ Enquanto meus olhos procuram discos voadores no céu’.

Figura 1 - Quatro compassos iniciais de "*London, London*": violão arpejando tríades e tétrade em *voicings* simples. Notas tocadas pelo polegar (p) compõem a estrutura básica da linha que será executada pelo baixista à partir do minuto 0'33" do fonograma.

Durante toda a canção, os caminhos líricos, melódicos e harmônicos tendem a reforçar a melancolia de Caetano durante seu exílio. Sem encontrar no cotidiano londrino algo que pudesse romper este ciclo vicioso, sua única esperança parecia estar no completamente inesperado ("enquanto meus olhos procuram discos voadores no céu"), que, não coincidentemente, é o momento da música em que se quebra o ritmo da canção, através de uma convenção instrumental que acompanha os acentos da frase '*saucers in the sky*' (Figura 2).

Mesmo sendo comum que os movimentos nos bordões propostos por um violonista sejam incorporados pelo baixista, vale também destacar que isto ocorre nesta canção. O baixo surge no arranjo a partir do minuto 0'33" do fonograma, repetindo os mesmos acentos sugeridos por Caetano, e fazendo apenas algumas pequenas variações. (Figura 3)

Apesar de Caetano Veloso (1997, p.456) confessar um certo desagrado por remetê-lo aos momentos depressivos vividos durante seu exílio e às suas limitações, ele afirma que a gravação de “Asa Branca” justifica a existência deste álbum, embora seja “uma versão pessoal e harmonicamente pobre do clássico de Luiz Gonzaga”.

“Asa Branca”, em particular – a mais perfeita canção do exílio, que fala de alguém que se vê forçado a abandonar o sertão castigado pela seca, deixando guardado ali seu coração como promessa de volta – marca o momento inaugural de sua hoje tão consagrada vocação de intérprete criador. Pois, se já havia uma inegável inteligência paródica, somada a uma destreza vocal, em muitas das suas interpretações tropicalistas, como em “Coração Materno”

(Vicente Celestino), ou na imitação de Orlando Silva em “Paisagem Útil”, é evidente que a gravação de “Asa Branca” significa um salto para outro patamar criativo. Um salto que implica tanto a criação de um estilo pessoal de interpretação, na poderosa integração formal entre os modos de tocar e cantar violão, envolvendo experimentações silábico-sonoras que parecem mastigar antropofágicamente os antigos exercícios mentais, quanto a amplificação de uma perspicácia definitivamente aguçada na capacidade lírica de extrair sentidos exponencialmente novos do cruzamento de elementos dados. (WISNIK, 2005, p.37)

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Voz' (voice) in treble clef, G major, and common time. It shows lyrics: 'While my eyes go looking for flying'. The bottom staff is for 'Violão' (guitar) in treble clef, G major, and common time. It features a continuous arpeggiated pattern. The vocal part starts with eighth-note pairs, then moves to sixteenth-note pairs, and finally eighth-note pairs again. The guitar part consists of eighth-note chords.

The second section of the score continues with the same instrumentation. The vocal part starts with eighth-note pairs, then moves to sixteenth-note pairs, and finally eighth-note pairs again. The guitar part consists of eighth-note chords.

Figura 2 - Momento no qual ocorre a quebra rítmica: no 3º. compasso do exemplo, durante a frase “saucers in the sky”, retomando logo em seguida ao arpejo cílico executado durante toda a canção.

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Violão' (guitar) in treble clef, G major, and common time. It shows a continuous arpeggiated pattern. The bottom staff is for 'Baixo' (bass) in bass clef, G major, and common time. It shows a continuous pattern of eighth-note chords.

The second section of the score continues with the same instrumentation. The guitar part consists of eighth-note chords. The bass part shows a continuous pattern of eighth-note chords.

Figura 3 - Trecho da linha de baixo de “London, London” em paralelo com a linha de violão. O baixista toca as mesmos bordões executados por Caetano, realizando pequenas variações nos dois compassos seguintes.

Alguns aspectos fazem deste fonograma um marco de sua discografia. Por ser a única canção do disco na qual não existe outro acompanhamento instrumental a não ser seu próprio violão, Caetano aparece totalmente desrido de intervenções externas, expondo totalmente sua musicalidade pela primeira vez em uma gravação. Trata-se, portanto, de uma ruptura marcante para sua carreira, uma libertação que o levou a desenvolver de forma mais profunda essa linguagem que se tornou uma das marcas registradas de sua performance.

A interação entre o intérprete e seu instrumento é precisa. Nas dinâmicas, o violão está sempre calçando todas as intenções interpretativas sugeridas pela voz, dando espaço à história que se conta durante as estrofes, interagindo com *crescendos* e também com contracantos nos espaços entre as frases cantadas (Figura 4), além de acentuar de forma convencionada os ataques vocais durante os interlúdios.

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Voz', shows a melody in G major with lyrics: 'que ta - ma - nha _____ ju -'. The bottom staff, labeled 'Violão', shows chords in G major. The section starts with a measure in G major (labeled 'G') followed by a measure in D major (labeled 'D'). A blue box highlights a measure in D major where the guitar plays a descending eighth-note pattern. A blue arrow points from this measure to a callout box containing the text: 'Contracanto no violão preenchendo o espaço deixado pela voz.' (Counterpoint on the guitar filling the space left by the voice.)

Figura 4 - Exemplo de contracanto realizado no violão por Caetano, em trecho da canção “Asa Branca”.

O fato de ser a única faixa tocada e cantada apenas por Caetano, em contraste com os arranjos mais carregados das outras gravações do mesmo disco, reforçam as sensações de solidão e tristeza já mencionadas em “*London, London*”, ainda sobre o cenário temático do exílio, mas agora com a ‘promessa de volta’ citada por Guilherme Wisnik (“eu te asseguro/não chores não, viu/eu voltarei viu, meu coração”).

Os paralelos entre as duas canções se estendem até sua forma de tocar violão. Os arpejos e acentos feitos pela mão direita de Caetano são muito parecidos em ambas, apesar de apresentar muito mais liberdade rítmica e interpretativa na canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

As escolhas dos acordes em “Asa Branca”, novamente tríades e tétrades simples, formam círculos harmônicos muito próximos às utilizadas na outra canção já analisada. Com poucas variações, a canção parte da tônica D (I) indo em direção à sua subdominante G (IV), seguida da dominante (A7) e repousando na tônica novamente. Na sequência, temos um dominante da subdominante D7 (V7/IV) caminhando para o subdominante (IV) e o dominante (V7), retornando à tônica. Porém, talvez seja esta mesma simplicidade harmônica e melódica que faz saltar a interpretação de Caetano, sobretudo no refrão, onde sua vocalização é determinante para definir este fonograma como uma de suas gravações antológicas.

4 – Novas Transas

A confiança conquistada com todo o incentivo recebido pelos produtores ingleses não bastou para que o violão de Caetano fosse notado pelo público e crítica brasileiros. Na ocasião em que seus pais comemoraram quarenta anos de casados, Bethânia conseguiu uma permissão especial para que ele voltasse brevemente ao Brasil. Chegando ao país, foi interrogado por seis horas pelas autoridades militares, e liberado após concordar com algumas condições, entre elas a de se apresentar no programa *Som Livre, Exportação*. E assim fez, cantando e tocando violão para um público jovem que aguardava ouvir como o pop inglês influenciou sua música.

Entrei apenas com meu violão e cantei "Adeus, Batucada", o genial samba de Sival Silva que fora a mais bela gravação de Carmem Miranda. Nada podia ser mais fiel à história tropicalista: um contraste gritante com o sambajazz e com o fusion, uma referência à Carmem Miranda (e justamente com um samba em que a grande exilada da música popular brasileira dizia que ia "embora chorando, mas com o coração sorrindo", pois ia "deixar todo mundo valorizando a batucada"): a garotada ficou perplexa e decepcionada. Passou despercebido o fato de que era a primeira vez que eu me apresentava na TV brasileira tocando meu violão. (VELOSO, 1977, p. 439)

No entanto, isso aparentemente não o abalou. Voltando para Londres, Caetano finalizou o álbum de 1971, e embora diante de uma perspectiva menos pessimista sobre o fim do seu exílio, ainda não havia uma possibilidade concreta de retorno ao Brasil, o que o obrigava a levar adiante sua carreira fora do país. Paralelamente mais aberto e “mais receptivo para o que há de bom em Londres”, idealizou para seu novo trabalho um grupo que tocassem a partir de sua maneira de tocar violão. Apesar disso, chamou para fazer a direção musical e para gravar os violões nada menos que Jards Macalé, “que era um violonista de verdade”. (VELOSO, 1997, p.457).

Assim surgia um dos momentos mais representativos de sua obra: o álbum *Transa*, que começou a ser ensaiado e apresentado. Porém, um convite de João Gilberto para que Caetano se juntasse à ele e a Gal em um especial de TV no Brasil, juntamente com a promessa de que ele seria bem recebido pelas autoridades, o trouxe de volta ao país no começo de 1972. O show *Transa* foi apresentado no Rio de Janeiro um dia depois de seu regresso.

Paralelamente à temporada de apresentações de *Transa* pelo Brasil, foi realizado um show que reuniu Caetano e Chico Buarque no teatro Castro Alves, em Salvador. Esse show foi gravado e se transformou no álbum *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, lançado ainda em 1972. A suposta rivalidade entre ambos, fermentada pelas plateias dos festivais de canção da época, fizeram do disco um sucesso, apesar da péssima qualidade de gravação e dos cortes realizados pela censura.

Entre tantos sucessos de ambos os compositores presentes neste registro, uma faixa em específico chama a atenção: a qual o compositor baiano interpreta “A Rita”, de Chico Buarque, literalmente remendada⁴ com “Esse Cara”, de sua autoria, originalmente gravada por Maria Bethânia. O encarte deste disco não traz informações detalhadas sobre quais músicos participaram das gravações, o que impede afirmar com precisão se Caetano toca violão em alguma das faixas. Mas este medley, executado somente à violão e voz, remete de forma direta a um elemento que viria a ficar mais evidente já no disco *Qualquer Coisa*, de 1975: a influência de João Gilberto em sua forma de tocar. Além disso, o arpejo feito ao violão em “Esse Cara” também é idêntico ao usado por Caetano em outra canção de Chico Buarque, “Samba e Amor”, também no álbum *Qualquer Coisa*. Essas informações nos permitem deduzir que foi o próprio Caetano quem tocou violão neste momento do show de 72, o que viria a se configurar em seu primeiro registro discográfico tocando violão ao vivo.

Os primeiros compassos de sua interpretação de “A Rita” (Figura 5) nos oferecem algumas informações preciosas sobre sua forma de se acompanhar. Nota-se, no trecho em que não está cantando, que Caetano realiza no violão uma batida de samba com mais toques na mão direita, provocando um maior preenchimento rítmico. Quando entra a voz, ouve-se que o violão passa por uma pequena transição, estabilizando-se a partir do compasso 6 com uma rítmica mais espaçada e constante durante todo o resto da canção, dando espaço para uma maior liberdade interpretativa na voz, caracterizada por uma rítmica mais solta e variada na melodia.

⁴ Aproximadamente no minuto 1'55" do fonograma, é feito um corte claramente audível no som do violão, entre o final de “A Rita” e o começo de “Esse Cara”, seguido de aplausos. É perceptível também uma mudança de timbre no violão das duas canções, o que reforça o remendo entre ambas, apesar de estarem na mesma faixa do disco.

A harmonização apresenta-se mais elaborada do que no disco de 1971, com o uso mais frequente de tensões nos acordes, típicos da bossa nova de João Gilberto. No entanto, Caetano toca no compasso 4 o acorde A7(b13), propiciando um choque de semitom com a melodia cantada. Normalmente, este choque entre harmonia e melodia tende a ser accidental (revelando um descuido na escolha de usar as tensões do acorde que dará suporte à voz) ou proposital (feito com o intuito estético de criar um choque). Dado o tom despojado da performance, que possui também algumas falhas de execução⁵, pode-se concluir que tal choque ocorre, possivelmente, por uma escolha equivocada no uso da tensão b13, que poderia ser substituída por outra, sem conflitos com a melodia (b9, por exemplo).

The figure displays a musical score for the song "A Rita". The top staff is labeled "Voz" and shows the vocal line. The bottom staff is labeled "Violão" and shows the guitar chords and rhythm. Annotations are present in the score:

- Violão mais preenchido enquanto não canta**: Points to the guitar part during the vocal break.
- Pequena transição rítmica**: Points to the beginning of the vocal line.
- Falha na melodia**: Points to a specific note in the vocal line.
- A7(b13)**: Points to a guitar chord labeled A7(b13) with the lyrics "A Ri-ta le-vou" underneath.
- Violão com mais espaçamento rítmico, dando liberdade para a interpretação vocal.**: Points to the guitar part where the rhythm is more spaced out.
- Melodia com rítmica solta**: Points to the vocal line where the rhythm is described as loose.

Figura 5 - Trecho de “A Rita”, com as respectivas análises mencionadas no texto acima.

5- Araçá Azul

O sucesso de *Transa* e do disco com Chico Buarque provavelmente potencializaram o fracasso comercial de *Araçá Azul*. Recorde de devoluções, trazia um Caetano totalmente experimental, sem nenhum compromisso de corresponder às expectativas deste público que, após sua volta do exílio e destes dois últimos discos, estavam ávidos pelo seu próximo passo.

⁵ No minuto 0'58" do fonograma, é possível ouvir uma falha no acompanhamento, exatamente no momento em que Caetano volta ao início da canção. Esta falha, assim como o uso do acorde A7(b13) neste mesmo trecho no começo do fonograma, foram possivelmente os motivos que levaram Caetano a cantar errôneamente as primeiras notas da frase inicial ("A Rita levou meu sorriso"), levando em consideração a gravação original de Chico Buarque e o songbook com a respectiva partiura desta música.

Eu disse: "Vou fazer um disco ostensivamente experimental", e assim o fiz. Inclusive, "experimentando" no estúdio, sem amparo de ninguém, de nada. "Vou sozinho com meu violão, meu corpo e minha voz. Depois, se precisar, chamo músicos para colaborar". Foi o que fiz. Fiquei uma semana no Estúdio Eldorado, em São Paulo. não compus nenhuma canção antes de entrar em estúdio. (...) Eu estava de volta ao Brasil, livre pela primeira vez desde que tinha sido preso. Foi uma descarga da tensão, diante da prisão, era um sentimento que estava represado. Esse é o primeiro disco meu feito no Brasil em que eu toquei violão. (VELOSO, 2002, p. 43 a 45).

Afinal, eu tinha feito o *Araçá Azul* como um movimento brusco de autoliberdade dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes. Necessariamente sairia modificado dali – necessariamente faria coisas diferentes em seguida. (...) Para mim era a descoberta de que chegara a uma posição de menino mimado e de que devia ter a coragem de sair dela. Minhas tarefas agora seriam: readquirir humildade dentro do estúdio, atentar para aspectos específicos da feitura de música popular, contribuir para as conquistas técnicas e mercadológicas de minha classe. (VELOSO, 1997, p. 488, 489).

Na ficha técnica, assim como nos discos anteriores, novamente não há confirmação se Caetano toca, e em quais faixas. No violão, o experimentalismo mencionado fica evidente na introdução de “Gilberto Misterioso”, em que Caetano canta as tóricas dos acordes que estão sendo tocados (“Sol, Ré”), faz um arpejo de D7(9) sem a tônica e, na sequência, canta a nota Sol sobreposta a uma nota Fá tocada no violão, criando uma sensação harmônica de um G7.

No entanto, merece mais destaque a versão de “*Tu Me Acostumbraste*”, na qual o violão dialoga a todo o momento com a voz de Caetano, através de contracantos dobrados com assovio (Figura 6), mudanças na condução e convenções harmônicas feitas juntamente com o canto. Surgem também movimentos diatonicos no baixo e pequenas appoggiatura em arpejos feitos com apenas um dedo.

6 – *Temporada de Verão e Qualquer Coisa*

Não me causa estranheza, no entanto, quando ouço dizer que o *Araçá Azul* marcou o final de uma etapa. (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, pg. 491).

Como o próprio Caetano menciona no começo do último capítulo de sua *Verdade Tropical*, a maior parte de sua obra através da qual hoje ele é reconhecido vem após *Araçá Azul*.

O disco seguinte, *Temporada de Verão*, foi gravado a partir de um show conjunto entre ele, Gilberto Gil e Gal Costa. Apesar de conter uma versão de “De Noite Na Cama”, em que Caetano é acompanhado por Péricles Cavalcanti, este álbum não traz informações mais relevantes para o que se dispõe esta pesquisa.

The musical score for "Tu Me Acostumbraste" is shown in four staves. The top staff is labeled "Voz" (Vocal) and shows lyrics: "Tu me a - cos - tum - bras - te" followed by "a to - das es -". The second staff is labeled "Violão" (Guitar) and shows chords: C/E, Cm/E♭, Dm⁷, G⁷. The third staff continues the vocal line with "sas co - sas___" and "y tu me en - se - ñas- te". The bottom staff shows more guitar chords: 4, C⁶, Cmaj⁷, C⁶, C♯⁹, Dm⁷, G⁷. A blue box highlights the first two measures of the vocal line. A yellow box highlights an appoggiatura arpejada on the fourth measure of the vocal line, indicated by an orange arrow pointing to it. A text box to the left of the vocal staff says "Contracanto nas notas da ponta, dobrando o assvio". A text box at the bottom right says "Appogiatura arpejada".

Figura 6 - Trecho de “*Tu Me Acostumbraste*”, indicando um contracanto nos primeiros compassos do fonograma, além de um exemplo de appogiatura utilizada..

O oposto ocorre com *Qualquer Coisa*, lançado em 1975 e um dos discos mais representativos de seu trabalho. Um primeiro aspecto que chama a atenção é que, entre as doze músicas do seu repertório, apenas quatro são composições de Caetano. Com exceção dos discos anteriores gravados ao vivo e nos quais divide a posição de artista principal com outros parceiros, trata-se do primeiro momento no qual Caetano evidencia sua inventividade mais pelo lado intérprete do que pelo lado compositor.

Em relação ao seu violão, trata-se também de um marco intermediário entre os dois pontos nos quais esta pesquisa se dispõe a analisar. Apesar de algumas faixas serem gravadas por Péricles Cavalcanti, percebe-se nestas a influência da forma como Caetano toca.

Logo na primeira faixa, a que dá título ao disco, ouve uma sequência harmônica arpejada com os acordes Dm - G7 - C - E7 - A7. Este dedilhado executado por Péricles nesta

composição de Caetano é apenas uma leve variação de outro dedilhado muito utilizado pelo compositor baiano, tanto em suas criações compostoriais como nas interpretações em que se acompanha, como é possível ouvir, ainda no mesmo disco, em sua versão de “Samba e Amor”, de Chico Buarque, ou em “Esse Cara/A Rita”, no já citado *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, de 1972 (Figura 7). Aliás, a também já mencionada influência de João Gilberto em sua forma de tocar também se reafirma mais claramente neste disco, nas releituras das canções “Madrugada e Amor”, “Jorge da Capadócia”, e “Eleanor Rigby”, que usam a mesma célula rítmica de bossa nova já apresentada em “A Rita”.

Esta célula também está presente em “For No One”. No entanto, apesar de não estar especificado quem toca o violão nesta faixa, tal batida serviu como base para construir o groove deste arranjo, que surpreende por não cair na sonoridade da bossa nova, como induz a própria condução do violão no começo do fonograma. A canção acaba por dialogar com uma linguagem mais pop, que também se manifesta nesse disco na canção “Lady Madonna” e na escolha de três canções de John Lennon e Paul McCartney para compor o repertório do álbum.

Variação do arpejo de Caetano, tocado por Péricles

“Qualquer Coisa”

“Samba e Amor”

“Esse Cara”

Arpejo comumente tocado por Caetano

Figura 7 - Trechos das partes de violão das três músicas citadas. Observa-se a mesma célula rítmica nas três canções, sendo que em “Qualquer Coisa”, Péricles Cavalcanti realiza variações na condução proposta por Caetano.

Outro detalhe que merece destaque é o diálogo em estéreo entre os violões de Péricles Cavalcanti e Caetano na canção “A Tua Presença Morena”, na qual o violão de Caetano toca

uma linha de baixo. Neste fonograma, não há baixista, mas se houvesse, possivelmente estaria uma tocando uma variação aproximada desta linha proposta (Figura 8).

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Violão de Péricles', contains four measures of chords: D7, C7, B7, and A7. The bottom staff, labeled 'Violão de Caetano', contains four measures of a bass line consisting of eighth-note pairs. The music is in common time, with a key signature of one sharp.

Figura 8 - Trechos dos compassos iniciais de “A Tua Presença Morena”. O violão de Caetano dialoga com o de Péricles, fazendo uma linha de baixo.

7- Jóia

Apesar de ter sido concebido inicialmente para formar um álbum duplo com *Qualquer Coisa*, *Jóia* dialoga diretamente com a liberdade conquistada por Caetano através de *Araça Azul*, como uma “espécie de versão serenizada dos desejos experimentais”. (VELOSO, 2002, p.46). Neste disco, lançado também em 1975, o violão de Caetano também assume funções diversas, mantendo a condução rítmica e harmônica em músicas como “Minha Mulher” (em duo com Gilberto Gil, com ambos os violões abertos em estéreo) e “Na Asa do Vento”, ou com uma funcionalidade mais percussiva sobre uma harmonia estática, como em “Guá”. No entanto, duas outras canções merecem um comentário mais aprofundado.

Em “Gravidade”, o violão de Caetano é tocado em compasso ternário, com a harmonia parada sobre o acorde B7(9). Enquanto isso, a voz se sobrepõe em compasso binário durante o trecho inicial da música e suas respectivas variações na letra, com direcionamento melódico ascendente (Figura 9). O efeito final é interessante, como se a melodia (“asa”) estivesse decolando do acompanhamento (chão), mesmo que ainda conectados pela gravidade (tonal, já que todas as notas da melodia pertencem ao acorde que está sendo tocado).

Há também a versão de Caetano para “*Help*”, de Lennon e McCartney. Ao contrário do arranjo *rock'n'roll* dançante e pesado consagrado pelos Beatles, Caetano leva sua interpretação para o extremo oposto. Apenas com a voz e o violão, opta por um andamento bem mais lento que a gravação do grupo londrino, deixando mais evidente os silêncios do canto e do instrumento. Caetano também descontrói o pulso da canção original, tocando o trecho inicial em compasso ternário (Figura 10). O resultado interpretativo leva a canção para

uma atmosfera melancólica mais intensa, intensificando a sensação de solidão do sujeito da canção que está pedindo ajuda.

Melodia ascendente, em pulso binário

Voz: B7, A - sa, a - sa, a - sa, a - sa, não ter a - sa

Violão: Acompanhamento em pulso ternário

Figura 9 - Trecho de “Guá”, indicando a melodia ascendente em pulso binário, sobreposta ao acompanhamento ternário do violão.

Figura 10 - Trecho inicial de “Help” na versão de Caetano Veloso, tocada em compasso ternário.

Vale destacar ainda dois momentos nos quais Caetano toca apenas a linha de baixo, como por exemplo entre os minutos 0'14" e 0'29", em que ele retoma o pulso quaternário da canção e parece indicar, caso houvesse uma banda o acompanhando, um momento de silêncio harmônico e uma sugestão de condução ao baixista.

8 – Doces Bárbaros e Muitos Carnavais

Iniciativa de Maria Bethânia, a ideia de reunir Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e ela própria para alguns shows não podia acontecer em melhor hora: todos estavam em destaque no cenário musical brasileiro da época, o que garantiu o sucesso do projeto. Batizado por Caetano, *Doces Bárbaros* foi gravado ao vivo e lançado em 1976.

Além de reunir parte da nata musical baiana, o grupo teve o acompanhamento de uma banda base, na qual consta a presença de apenas um guitarrista na ficha técnica. No entanto, a audição do disco nos mostra a presença de um violão sendo tocado juntamente com a guitarra, em algumas faixas, o que nos permite deduzir que Caetano e Gil tocaram em algumas canções. E de fato, a sonoridade e a linguagem do violão de Caetano surge “Atiraste uma Pedra”, “Eu te Amo” (nas quais novamente surge o arpejo já citado em “Esse Cara”), “O Seu Amor” e “Um Índio”, sem maiores novidades para o efeito desta pesquisa.

Já o disco *Muitos Carnavais* levanta algumas questões interessantes. Gravado em 1977, é uma coletânea de composições e interpretações de Caetano lançadas em compactos anteriores, com a temática carnavalesca. Não há informações sobre os músicos que participaram das gravações, mas nota-se a presença de violões em “Hora da Razão”, “La Barca” e “Qual É, Baiana?” e “Guarda Seu Conselho” que, se por um lado remetem à sonoridade tímbrística de Caetano e à influência de João Gilberto, por outro trazem movimentações rítmicas, harmonicas e até melódicas (vide introdução de “Guarda Seu Conselho”), não mostradas por ele até então.

9 – Bicho

Com forte influência da turnê com os Doces Bárbaros e de uma viagem feita à Nigéria com Gilberto Gil para um festival de arte e cultura negra, Caetano começa a compor *Bicho*. Apesar de a música africana não ser novidade em sua obra, a estética pop dos grupos que ouviu por lá acabou por ser determinante para a sonoridade deste disco.

“Um Índio” apresenta um interessante diálogo rítmico em stereo entre dois violões, um tocado por Caetano e o outro por Perinho Albuquerque. O uso do estéreo também se faz em “Tigresa” e “Alguém Cantando”, firmando este recurso tecnológico como ferramenta estética presente na obra de Caetano, já mencionada em gravações como “Minha Mulher” (em *Jóia*) e “A Tua Presença Morena” (em *Qualquer Coisa*).

Já “O Leaozinho” demonstra a influência da técnica de Gilberto Gil em sua forma de tocar, percutindo os dedos polegar e indicador de forma alternada na mesma corda, de forma similar à utilizada por Gil na sua consagrada gravação de “Expresso 2222” (Figura 11).

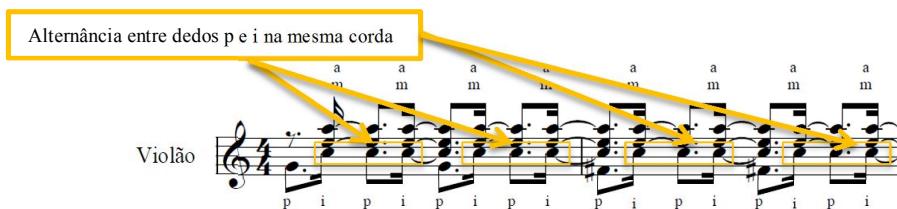


Figura 11 - Trecho do violão de “O Leãozinho”: no minuto 0’54” da gravação, ouve-se no violão de Caetano a influência da técnica de Gilberto Gil aplicada na canção “Expresso 2222”.

10 – Muito (*Dentro da Estrela Azulada*)

Um dos discos menos prestigiados pela crítica, o disco *Muito* é o primeiro em que Caetano é acompanhado pela *A Outra Banda da Terra*⁶, guarda consigo um aspecto contraditório: apesar de ser um fracasso de vendas, contém em seu repertório duas das canções mais populares de Caetano, “Terra” e “Sampa”.

Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano comenta o momento durante sua prisão no qual viu “pela primeira vez as tais fotografias” do planeta Terra visto da Lua, e como isto o influenciou para escrever, outros anos mais tarde, a canção “Terra”.

Eram as primeiras fotos em que se via o globo inteiro – o que provocava forte emoção, pois confirmava o que só tínhamos chegado a saber por dedução e só víamos em representações abstratas – e eu considerava a ironia de minha situação: preso numa cela mínima, admirava as imagens do planeta inteiro, visto do amplo espaço. Anos depois, já de volta à Bahia, compus uma canção de que ainda gosto muito (“Terra”) e cuja letra começa por referir-se a esse momento. Dirigindo-me à Terra, nos primeiros versos da canção, comento as tais fotografias ‘onde apareces inteira, porém lá não estavas nua e sim coberta de nuvens’. Esse acercamento sensual que se insinua na consideração de que a Terra não estava ‘nua’ nas páginas da revista, embora no instante de fazer a canção eu não me desse conta, me veio à mente sem dúvida por causa das outras fotografias que mais me impressionavam na cela do PQD: as de mulheres seminuas que me enchiam de desejo e com que sonhava todas as noites. (VELOSO, 1997, p. 393).

Logo na introdução desta música, surge apenas um violão executando repetidamente um único acorde – mais precisamente, um Sol maior. Aliás, Sol é também o centro tonal da canção, ou seja, o eixo sobre o qual sua melodia e seus acordes giram, gerando uma inevitável analogia com o fato de a Terra rodar em torno do Sol. A ausência de outros instrumentos

⁶ Tendo Vinícius Cantuária, Tomás Improta, Perinho Santana e Arnaldo Brandão como seu núcleo principal, *A Outra Banda da Terra* gravou cinco álbuns com Caetano: *Muito – Dentro da Estrela Azulada* (1978), *Cinema Transcendental* (1979); *Outras Palavras* (1981); *Cores Nomes* (1982) e *Uns* (1983)

também cria uma sensação de solidão, também análoga ao sentimento de Caetano durante sua prisão. Este mesmo violão, tocado de forma dedilhada, traz uma alternância repetida nas suas notas mais graves (os baixos, caminhando circularmente entre a tônica e a terça maior), que sugere que Caetano está caminhando em círculos, como se andando dentro de sua pequena cela.

Ao mesmo tempo, este movimento de baixos possibilita uma sensação de movimento lento, similar à ausência de gravidade, que se contrapõe à subdivisão rítmica feita em semicolcheias no restante do dedilhado, sugerindo certa ansiedade e antecipando os primeiros versos de Caetano (“Quando eu me encontrava preso / Na cela de uma cadeia / Foi que eu vi pela primeira vez / As tais fotografias / Em que apareces inteira / Porém lá não estavas nua / E sim coberta de nuvens / Terra, Terra...”).

A melodia inicia-se em modo lídio com 7^a. Menor⁷ e no registro grave da voz de Caetano, evoluindo gradativamente e chegando a extrapolar uma oitava no final da primeira estrofe. Inicia-se o jogo de sedução: ao mesmo tempo em que fica evidente o vislumbramento que a Terra quase nua provoca no compositor/intérprete, este tenta também seduzi-la (Terra como signo de mulher) através de um contorno melódico misterioso e envolvente que chega ao ápice em “de nuvens”, com a primeira mudança harmônica que surge desde o começo da canção – um acorde de Dó Maior. Surge também um segundo instrumento, um violão de 12 cordas, fazendo harmônicos que, nesse contexto, sugerem a imagem de estrelas brilhando. Neste momento, a melodia relaxa e volta a descer suavemente, transitando entre o modo lídio e o jônio. A letra passa a se dirigir diretamente ao objeto desejado por Caetano, formando o refrão que se repetirá durante toda a música (“Por mais distante / O errante navegante / Quem jamais te esqueceria?”).

A partir deste momento, todos os elementos melódicos e harmônicos da composição já foram apresentados. Inclusive, a harmonia da música toda se resume a seis acordes, todos em formato de tríades – que, neste contexto, sugere uma simplicidade de quem tem poucos elementos à mão naquele momento (“preso na cela de uma cadeia”). Desta forma, a harmonia da canção coloca-se a serviço de uma atenção maior ao discurso conduzido pela relação letra-melodia.

Estas duas partes da canção se repetem algumas vezes. Os únicos elementos novos que surgem são as letras diferentes para cada primeira parte e os elementos de arranjo que entram aos poucos, intensificando cada vez mais o jogo de sedução.

⁷ O modo lídio com 7^a. menor equivale a uma escala maior (modo jônio) com a alteração de sua quarta nota em meio tom para cima e de sua sétima nota em meio tom para baixo.

Neste disco, o violão de Caetano ressalta em alguns momentos, como em sua versão de “Eu Sei Que Vou Te Amar” (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), inaugurando em sua discografia uma condução rítmica que viria a ser muito utilizada por ele posteriormente, em composições como “Trilhos Urbanos” e até em sua regravação desta mesma canção, no disco *Caetano Veloso* de 1986.

Destaca-se também o refrão da canção “Ca Já”, também gravada com violão eletroacústico, “em que os acentos regulares, na métrica de 5/4, não coincidem com a acentuação tônica das palavras, dando continuidade fluida e circular a uma melodia que poderia soar linear e esquemática, porque feita de sequências simples de graus conjuntos, e acompanhada de acordes que sobem em paralelo” (WISNIK, 2005, p. 100)

Na introdução de “Tempo de Estio”, o pequeno trecho tocado por Caetano indica a forma como os outros instrumentos serão tocados, e eles vão entrando gradativamente, sobrepondo-se ao violão.

11 – Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo, Cinema Transcendental e Outras Palavras

O disco *Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo* surgiu de um desejo antigo de Bethânia em se unir ao irmão para realizar uma temporada de shows. Inicialmente feito de forma despretenciosa, o encontro acabou sendo registrado durante os shows que fizeram no Rio de Janeiro.

Apesar de contar com uma banda de apoio e de constar na ficha técnica o nome de Rosinha de Valença como violonista do show, é possível ver no encarte do disco uma foto na qual Caetano está com o violão, o que nos permite deduzir que ele também tocou, possivelmente nas faixas “Número Um” e “Maria Bethânia”, onde sua linguagem violonística está presente e na qual a banda de apoio não participa. Estas duas, aliás, tratam-se do primeiro registro ao vivo em sua discografia na qual Caetano toca violões eletroacústicos.

Além disso, em *Cinema Transcendental*, de 1979 e *Outras Palavras*, de 1980, firma-se o uso deste tipo de violões, associados ao uso efeitos aplicados ao seu timbre, como mais uma ferramenta violonística de Caetano. Tal prática já constava na discografia de estúdio, com as gravações de “Eu Sei Que Vou Te Amar” e “Cá Já” em *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*, onde já se anunciava na ficha técnica o uso de violões eletroacústicos, que são descritos no encarte de *Cinema Trancendental* e *Outras Palavras* como ‘ovation’, referência a uma conhecida marca deste modelo de instrumento.

Em *Cinema Transcendental*, o uso do *ovation* com efeitos no timbre surge logo na introdução de “Lua de São Jorge”, primeira faixa do disco, como também em “Beleza Pura”, “Menino do Rio”, “Trilhos Urbanos”, “Loucos Por Você” e “Os Meninos Dançam”, nas quais o violão acaba por ficar diluído aos arranjos, exercendo uma função mais timbrística e harmônica. O mesmo ocorre nas canções “Outras Palavras”, “Vera Gata”, “Tem Que Ser Você”, “Quero Um Baby Seu” e “Jeito de Corpo”, no disco de 1980, com o uso menos excessivo de efeitos.

Entretanto, em ambos os discos estas faixas acabam um contraste interessante com as outras em que se faz uso do violão acústico como instrumento condutor. Em *Cinema Transcendental*, exemplos disso são “Oração ao Tempo” (que apresenta novamente os violões em estéreo), “Elegia” e “Cajuína”. Já “Vampiro” é um ótimo momento de Caetano em violão e voz, retomando as articulações interpretativas entre violão e voz já mencionadas nas canções “Asa Branca”, “Tu Me Acostumbraste” e “Help”, desta vez com uma carga dramática mais cômica e leve. Em *Outras Palavras*, “Dans Mon Île” e “Verdura” também se destacam como momento interpretativo de boa articulação entre canto e instrumento, enquanto “Nu Com Minha Música” (gravada com *ovation* mas de forma acústica), “Rapte-Me Camaleoa” mantém a linha de canções em que o violão faz a condução rítmica.

12 – *Cores, Nomes, Uns e Velô*

Gravado em 1982, *Cores, Nomes* amadurece a estética proposta em seus dois últimos discos *Cinema Transcendental* e *Outras Palavras*. Apesar de saber-se que, nesta época, Caetano ainda era acompanhado pela *A Outra Banda da Terra*, este disco volta a não especificar na ficha técnica quais músicos participaram de suas gravações e em quais Caetano toca.

Considerando isso, através de uma audição analítica, percebe-se a presença dos violões de Caetano em “Queixa”, “Ele Me Deu Um Beijo Na Boca”, “Cavaleiro de Jorge”, “Sina”, “Gênesis”, “Surpresa” com uso do *ovation* sem efeitos carregados, e “Trem das Cores”, nesta sem o uso de efeitos.

Três momentos em violão e voz se destacam no disco. Em “Sete Mil Vezes” percebe o uso de dois violões (um deles com efeito) dando suporte harmônico à voz de Caetano, ressaltando o aspecto melancólico da canção. Em “Coqueiro de Itapoã”, Caetano volta a fazer o uso de arpejos como o já mencionado em “Esse Cara”, com movimentos harmonicos mais rápidos do que costuma fazer, demonstrando mais agilidade na mão esquerda. E “Sonhos” é

um dos pontos altos de sua linguagem como intérprete-acompanhante, evidenciando mais uma vez a articulação de sua voz com o violão com o uso de ferramentas técnicas simples em seu instrumento.

Já *Uns*, gravado em 1983 e o preferido de Caetano, é marcado por ser o último disco de gravado com *A Outra Banda da Terra*, e por sucessos como “Eclipse Oculto” e “Você É Linda”.

Neste, Caetano faz uso do *ovation* na faixa título do disco, “Eclipse Oculto”, “Quero Ir à Cuba”, “Você é Linda”, “A Outra Banda da Terra”, “Salva Vida”. Como violão acústico, ele faz “Coisa Mais Linda”, “Peter Gast” (na qual ouve-se claramente como a banda apenas preenche os espaços harmônicos e melódicos deixados por ele), e “Musical”, único momento violão e voz do álbum.

Velô, por sua vez, marca a formação da *Banda Nova* para acompanhá-lo. Gravado em 1984, não consta a presença do violão de Caetano na ficha técnica e, de fato, só é possível ouvir um pequeno indício de sua participação como violonista na faixa “Sorvete”, que possui um violão condutor, porém bem diluído no arranjo.

13- Totalmente Demais e Caetano Veloso (1986)

Ao contrário de seu silêncio violonístico em *Velô*, Caetano grava na sequência dois discos que se tornaram um marco em sua carreira: ambos de 1986, *Totalmente Demais* (ao vivo) e *Caetano Veloso* (produzido em um estúdio de Nova York e lançado no Brasil apenas em 1990) apresentam apenas registros em violão e voz, consolidando este formato em seu trabalho. São as primeiras capas de disco em que Caetano aparece com o violão, sendo muito simbólica a do disco americano, no qual Caetano abraça o instrumento, em um gesto de confirmação como cantor e violonista.

Apesar de terem sido gravados em semanas de diferença, o repertório de ambos os discos são totalmente diferentes, e as grandes diferenças técnicas de produções ao vivo *versus* estúdio ficam evidentes, tanto por conta da qualidade de áudio das gravações como da performance de Caetano. Se em *Totalmente Demais* as interpretações se destacam, provavelmente potencializadas pela situação eufórica de um show, no registro em estúdio o som é mais limpo e o violão de Caetano mostra-se mais maduro em termos de sonoridade e precisão.

A gravação de “Trilhos Urbanos” no disco gravado nos EUA, comparada com sua versão original presente no disco *Cinema Transcendental* de 1979, é um ótimo exemplo da forma como Caetano faz do violão um instrumento de apoio composicional. Considerando

que Caetano tocou em 1979 uma linha de violão praticamente igual à do fonograma de 1986, talvez não fosse necessária a comparação. Porém, além do registro mais recente evidenciar ainda mais sua ideia original, nota-se nesta um grande aprimoramento na clareza de sua sonoridade como violonista, de uma forma como jamais esteve em qualquer outro momento de sua carreira até então.

Ambas as gravações começam exatamente da mesma forma: sem introdução, com Caetano cantando o primeira estrofe sobre um groove da afoxé. No entanto, todo o material rítmico e harmônico que está condensado no violão da gravação de 1986 encontra-se distribuído entre os instrumentos complementares na gravação de 1979: o baixo fazendo o ostinato proposto pelos bordões do violão, e os voicings nas cordas mais agudas do violão sendo executados pelos sintetizadores, com timbres mais diversificados e apenas algumas variações rítmicas.

Presente nas duas gravações, outra evidência do desenvolvimento da linguagem violonística de Caetano são as escolhas harmônicas realizadas por ele, com forte influência da bossa nova, sobretudo de João Gilberto. Nesta canção, já estão presentes recursos como o baixo pedal, uso de tétrade com notas acrescentadas, modulações, uso de subV7 e de bII7M. Os voicings escolhidos também chamam a atenção por estarem encadeados de forma mais aproximada, movendo apenas algumas notas de um acorde para o outro, quase sempre por intervalos de segundas menores e maiores, ascendentes e descendentes.

Em “Luz do Sol”, ouve-se uma boa articulação e equilíbrio entre a voz e o instrumento, que potencializa a interpretação vocal de Caetano. Por exemplo, o acorde inicial D6(9) é tocado de uma forma semi-arpejada e com força moderada, que parece impulsinar a voz para que cante a primeira frase, que dá título à canção.

O diálogo entre o canto e o violão também se mostram presentes, através de contracantos realizados pelo acompanhamento no espaço deixado por notas longas e pausas feitas pela voz. Em alguns momentos, o violão sugere mudanças leves de andamento, ritmo e dinâmica, que conduzem o canto por contornos interpretativos diferentes, trazendo movimento a canção. As escolhas harmônicas utilizadas apresentam também influências da bossa nova, como o uso de tétrade com nota acrescentada, inversões, acordes SubV7 e encadeamentos harmônicos conectados pelo movimentos cromáticos dos baixos.

Pode-se destacar também, em *Caetano Veloso*, o medley de “Nega Maluca / Billie Jean / Eleanor Rigby”, que funde mudanças de condução e de andamento, “Odara” tocada como marcha. Em *Totalmente Demais*, chamam atenção a referência direta a João Gilberto em “Oba-la-la / Bim Bom”, os sucessos “Todo Amor Que Houver Nessa Vida”, “Amanhã” e a sua articulação entre canto e instrumento em “Pra Que Mentir”, “Dom de Iludir” e “Cuesta Abajo”.

CONCLUSÃO

Realizando um pequeno sobrevoo sobre as informações bibliográficas e discográficas reunidas nesta pesquisa, é possível levantar alguns pontos na cronologia violonística de Caetano, que são:

- os discos anteriores ao seu exílio, nos quais Caetano não tocava pois não era aceito como violonista pelos produtores brasileiros;

- o disco *Caetano Veloso* de 1971, gravado em Londres, no qual o compositor baiano é ‘liberado’ pelos produtores ingleses e faz suas primeiras gravações como violonista. Em sua interpretação de “Asa Branca”, registra pela primeira vez sua forma particular de articular canto e instrumento, que viria a se tornar uma marca registrada em sua obra. Em “London, London”, demonstra um violão que tende a ser mais condutor e que oferece à banda de apoio sublinhamento de como a música deve ser tocada.

- o disco *Araçá Azul* de 1973, com proposta experimental que simboliza um momento de liberação pós-exílio. É a primeira vez que Caetano toca violão em um disco gravado no Brasil, destacando sua interpretação de “Tu Me Acostumbraste” e a introdução de “Gilberto Misterioso”.

- os discos *Qualquer Coisa* e *Jóia* de 1975, que trazem Caetano mais presente como violonista e mais versátil como intérprete, apresentando novidades como diálogos de violões em stereo (“A Tua Presença Morena” e “Minha Mulher”), o uso do instrumento com funções mais percussivas (“Guá”) e evidenciando sua influência de João Gilberto (“Madrugada e Amor” e “Eleanor Rigby”). Destaca-se, também, sua interpretação para “Help”.

- a influência de Gilberto Gil em sua forma de tocar, evidente em trecho da canção “O Leãozinho”, no disco *Bicho*, de 1977.

- o disco *Muito (Dentro da Estrela Azulada)* de 1978, no qual Caetano é acompanhado pela *A Outra Banda da Terra* e começa a fazer uso de violões eletroacústicos (*ovation*) com efeitos, imprimindo a partir deste trabalho um novo recurso timbrístico à sua sonoridade como instrumentista. O uso desta formação instrumental, utilizada em paralelo com momentos ótimos acústicos de Caetano, é mantida até o disco *Uns* (1984), último registro em estúdio no qual o compositor é acompanhado pela *A Outra Banda da Terra*.

- o disco *Velô* de 1984, no qual Caetano é acompanhado pela *Banda Nova* e praticamente não toca violão.

- e os discos *Totalmente Demais* e *Caetano Veloso* de 1986, ambos no formato violão e voz, que cristalizam a linguagem de Caetano como intérprete e violonista, e são os primeiros nos quais Caetano aparece na capa com o violão.

Conclui-se, portanto, que houve uma clara evolução da linguagem violonística de Caetano. Este crescimento nunca foi direcionado no caminho de transformá-lo em um instrumentista no conceito virtuoso da palavra, como o defendido por músicos como Hermeto Pascoal; mas sim no sentido de desenvolver ferramentas simples e funcionais de suporte interpretativo e composicional, que possibilitam uma melhor comunicação entre o criador (compositor/intérprete), os músicos que o acompanham e, por fim, o público.

Referências

CHEDIAK, Almir. *Songbook - Harmonia e Improvisação Vol. 1 e 2*. RJ: Lumiar Editora, 1987.

CHEDIAK, Almir. *Songbook - Caetano Veloso, Vol. 1 e 2*. RJ: Lumiar Editora, 1988.

CHEDIAK, Almir. *Songbook – Chico Buarque, Vol. 2*. RJ: Lumiar Editora, 1999.

LUCINI, Fernando González. *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Madrid: Ed. Fundación Autor, 2006.

PASCOAL, Hermeto. Hermeto Brasileiro Universal. Entrevista de Hermeto Pascoal à Isaías França da Revista Continente, ed.44, Recife, 01/08/2004. Disponível em:
<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/1616.html>. Acesso em: (30 jun. 2013).

TATIT, Luiz. *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*. SP: Edusp, 1996.

VELOSO, Caetano. *Letra Só. Org. Eucanaã Ferraz*. SP: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *Sobre as Letras. Org. Eucanaã Ferraz*. SP: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano; GAVIN, Charles; PIMENTEL; Luís. *Tantas Canções*. RJ: Universal Music Brasil, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. SP: Companhia de Bolso, 1997.

VELOSO, Caetano. *Entrevista de Caetano Veloso à Marcia Cezimbra*. RJ, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16/05/1991.

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

ANEXOS

ANEXO 1 – Letra de “London, London” (Caetano Veloso)

I'm wandering round and round, nowhere to go

I'm lonely in London, London is lovely so

I cross the streets without fear

Everybody keeps the way clear

I know, I know no one here to say hello

I know they keep the way clear

I am lonely in London without fear

I'm wandering round and round here, nowhere to go

While my eyes go looking for flying saucers in the sky

While my eyes go looking for flying saucers in the sky

Oh Sunday, Monday, Autumn pass by me

And people hurry on so peacefully

A group approaches a policeman

He seems so pleased to please them

It's good at least, to live and I agree

He seems so pleased, at least

And it's so good to live in peace

And Sunday, Monday, years, and I agree

While my eyes go looking for flying saucers in the sky

While my eyes go looking for flying saucers in the sky

I choose no face to look at, choose no way

I just happen to be here, and it's ok

green grass, blue eyes, grey sky

God bless silent pain and happiness

I came around to say yes, and I say

*green grass, blue eyes, grey sky
God bless silent pain and happiness
I came around to say yes, and I say*

*But my eyes go looking for flying saucers in the sky
Yes, my eyes go looking for flying saucers in the sky
While my eyes go looking for flying saucers in the sky
Oh, my eyes go looking for flying saucers in the sky*

ANEXO 2 – Letra de “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

Quando olhei a terra ardendo
quá fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo

Pra mim voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração

ANEXO 3 – Letra de “Terra” (Caetano Veloso)

Quando eu me encontrava preso
Na cela de uma cadeia
Foi que vi pela primeira vez
As tais fotografias
Em que apareces inteira
Porém lá não estavas nua
E sim coberta de nuvens...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

Ninguém supõe a morena
Dentro da estrela azulada
Na vertigem do cinema
Mando um abraço prá ti
Pequenina como se eu fosse
O saudoso poeta
E fosses a Paraíba...

Terra! Terra!
Por mais distante

O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

Eu estou apaixonado
Por uma menina terra
Signo de elemento terra
Do mar se diz terra à vista
Terra para o pé firmeza
Terra para a mão carícia
Outros astros lhe são guia...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

Eu sou um leão de fogo
Sem ti me consumiria
A mim mesmo eternamente
E de nada valeria
Acontecer de eu ser gente
E gente é outra alegria
Diferente das estrelas...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

De onde nem tempo, nem espaço
Que a força mãe dê coragem
Prá gente te dar carinho
Durante toda a viagem
Que realizas do nada
Através do qual carregas
O nome da tua carne...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?
Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?
Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

Na sacada dos sobrados
Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas
Do tempo do Imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?
Terra!

ANEXO 4 - Audição Sugerida

Lista de músicas citadas neste trabalho, que evidenciam aspectos do violão de Caetano.

- “London, London”, em *Caetano Veloso* (1971)
- “Asa Branca”, em *Caetano Veloso* (1971)
- “A Rita / Esse Cara”, em *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo* (1972)

- “Tu Me Acostumbraste”, em *Araçá Azul* (1973)
- “Gilberto Misterioso”, em *Araçá Azul* (1973)
- “Samba e Amor”, em *Qualquer Coisa* (1975)
- “A Tua Presença Morena”, em *Qualquer Coisa* (1975)
- “Madrugada e Amor”, em *Qualquer Coisa* (1975)
- “Eleanor Rigby”, em *Qualquer Coisa* (1975)
- “Guá”, em *Jóia* (1975)
- “Gravidade”, em *Jóia* (1975)
- “Help”, em *Jóia* (1975)
- “Atiraste Uma Pedra”, em *Doces Bárbaros* (1976)
- “O Leãozinho”, em *Bicho* (1977)
- “Eu Sei Que Vou Te Amar”, em *Muito (Dentro da Estrela Azulada)* (1978)
- “Vampiro”, em *Cinema Transcendental* (1979)
- “Dans Mon Île”, em *Outras Palavras* (1981)
- “Sete Mil Vezes”, em *Cores, Nomes* (1982)
- “Sonhos”, em *Cores, Nomes* (1982)
- “Musical”, em *Uns* (1982)
- “Peter Gast”, em *Uns* (1982)
- “Trilhos Urbanos”, em *Caetano Veloso* (1986)
- “Luz do Sol”, em *Caetano Veloso* (1986)
- “Coração Vagabundo”, em *Caetano Veloso* (1986)
- “Nega Maluca / Billie Jean / Eleanor Rigby”, em *Caetano Veloso* (1986)

- “Dom de Iludir”, em *Totalmente Demais* (1986)
- “Kalu”, em *Totalmente Demais* (1986)
- “Cuesta Abajo”, em *Totalmente Demais* (1986)
- “Pra Que Mentir”, em *Totalmente Demais* (1986)
- “Todo Amor Que Houver Nessa Vida”, em *Totalmente Demais* (1986)
- “Amanhã”, em *Totalmente Demais* (1986)