

Análise semiótica do comportamento vocal em duas gravações de “Sonhos”

Regina Machado (UNICAMP)*
Clenio de Moura Abreu (UNICAMP)**

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do comportamento vocal em duas interpretações distintas da canção “Sonhos” do compositor Peninha. A primeira foi extraída do compacto gravado por Peninha em 1977, primeiro registro da canção. A segunda trata-se da versão de Caetano Veloso para o disco *Cores, Nomes* de 1982. Num primeiro momento foi desenvolvida uma análise cancional, na qual discorremos sobre os elos de melodia e letra no interior da canção, tendo como referencial teórico a Semiótica da Canção, prática descritiva desenvolvida por Luiz Tatit. Em seguida, a partir da escuta atenta dos dois fonogramas, foi realizada uma análise de cada uma das interpretações, com o intuito de compreender como se dá, através de cada intérprete, a explicitação dos sentidos inscritos na canção. Para tanto, nos utilizamos da Análise Semiótica do Canto Popular, prática analítica desenvolvida por Regina Machado a partir de estudos sobre a Semiótica da Canção em junção com estudos sobre os elementos da voz.

Palavras-chave: canção; comportamento vocal; sentido

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 um Disco de Diamante.¹

No início da década de 1980, Caetano incluiu 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.

1. Sobre a canção

Em 1986, o semioticista Claude Zilberberg publicou na revista canadense *RSSI*, dedicada ao assunto, um artigo intitulado *Pour introduire le faire missif* (Para introduzir o fazer missivo), no qual 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 descontinuidades 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

* Professora Doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Endereço de e-mail: endereço@provedor.com.br

** Mestrando em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Endereço de e-mail: endereço@provedor.com.br

¹ Prêmio atribuído pela indústria fonográfica, na época, aos artistas que vendiam 300.000 cópias de um disco.

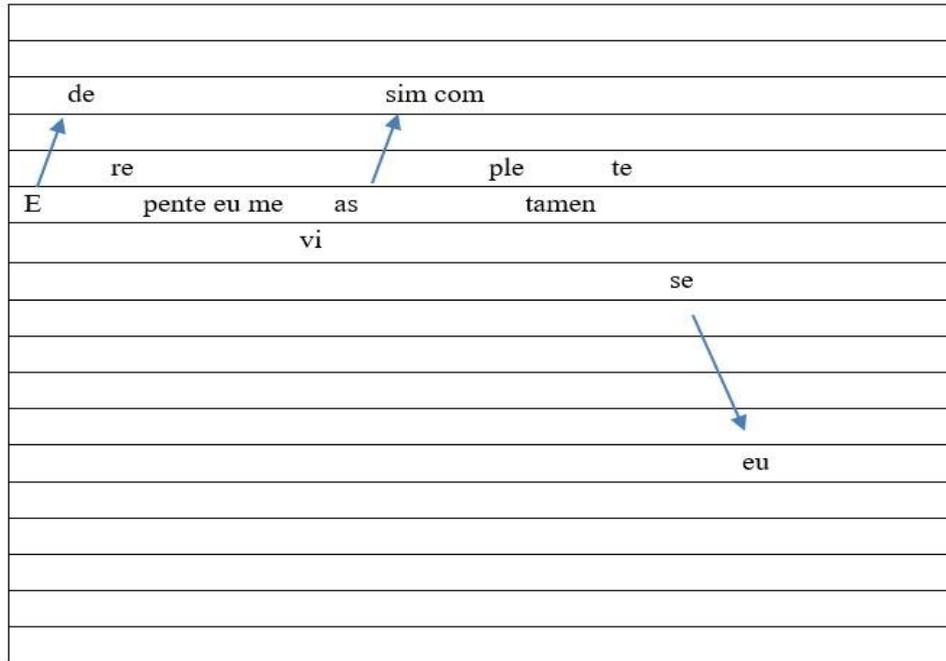


FIGURA 2

A tensão passional que a permanência na região médio-aguda da tessitura provoca vai, aos poucos, se dissipando com a melodia, encaminhando-se gradativamente para a região médio-grave. Na letra, o enunciador descreve a consolidação de um estado

de conjunção plena com o objeto, perfeitamente ilustrado pelas identidades melódicas do trecho (fig 3 e 4):

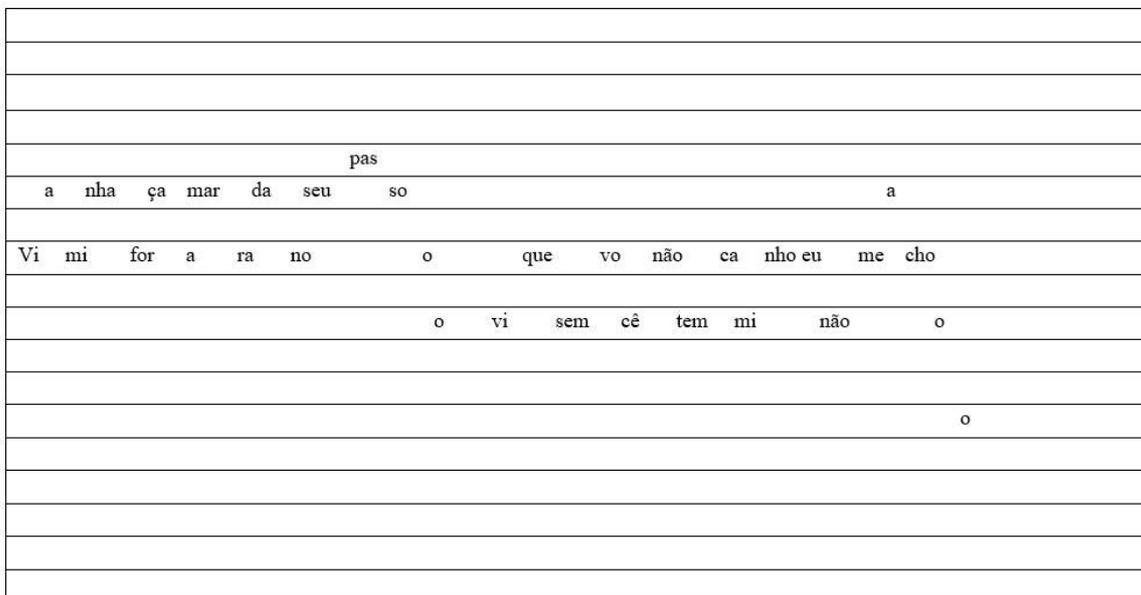


FIGURA 3

motivo (fig. 6), contido em todas as frases pares de B, a partir do verso 14. É a dor da perda sublimada e convertida em impulso em direção ao novo objeto, expresso nas palavras “sonho” e “esperança” (versos 18 e 22, respectivamente)

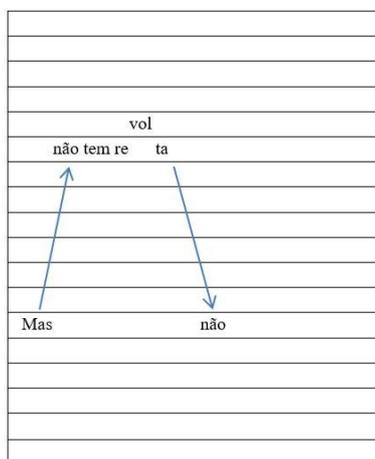


FIGURA 6

2. 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 em que 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 /crescendo/ e na última sílaba de /absorvendo/, 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*² na expressão /de repente/. 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 registro³ 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 laringea, 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

² Ornamento que consiste na rápida alternância da nota principal com a nota um grau abaixo (mordente inferior) ou um tom acima (mordente superior).

³ O termo “registro”, que se refere a registro vocal, relaciona-se aos diversos modos de vibração das pregas vocais (Sundberg, 2015:308).

numa emissão queixosa, como se o enunciador lamentasse um fato ocorrido no passado, produzindo um sentido totalmente oposto ao próprio significado da palavra.

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 naipe 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 levada⁴ definitivamente se estabelece, justamente quando o enunciador começa a descrever a transformação ocorrida em seu interior, decorrente do envolvimento com o outro.

⁴A levada aqui é praticamente idêntica à da canção “Onde Andará”, analisada no trabalho de mestrado do qual, originalmente, a presente análise faz parte.

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)⁵. 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 fado⁶ - gênero conhecido pela alta voltagem passional de seus temas -, que podem ser percebidos nas sílabas em negrito das palavras /**acho**/ (verso 6), /**admit**ta/ (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*⁷, recobrando com um ruído intencional 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. 8). 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, 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 (cf. figura 7 e figura 8).

3. 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, ao longo da história da canção brasileira, 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 tons 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 e revela o componente melancólico, principal elemento da assinatura vocal do intérprete. ●

Referências bibliográficas

- Barros, Diana Luz Pessoa de.
1988. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.
- Barros, Diana Luz Pessoa de.
2005. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Parma.
- Calado, Carlos.
1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.
- Machado, Regina.
2011. *A Voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Machado, Regina.
2012. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo. 192f. Dissertação (Doutorado em linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Piccolo, Adriana.
2006. O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa. Rio de Janeiro. 220f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Camila dos Santos.
2010. Semiótica e tensividade: o fazer missivo, seus desdobramentos teóricos e modos de aplicação. São Paulo. 136f. Dissertação

⁵ 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”.

⁶ 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.

⁷ Nome utilizado para definir o registro de pulso ou basal que apresenta, segundo Sundberg (2015:308) um certo crepitar causado pela sequência de pulsos na fonte glótica.

(Mestrado em linguística) Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.

Mello, Zuza Homem de; Severiano, Jairo.

2015. *A canção no tempo: 85 anos de músicas
brasileiras vol. 2: 1958 - 1985*. São Paulo:
Editora 34.

Tatit, Luiz.

2010. *Canção e oscilações tensivas*. Estudos

Semióticos, v. 6, n.2, p. 14-21. Disponível em <
<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266>>. Acesso em 23 mar. 2016.

Tatit, Luiz.

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

Tatit, Luiz.

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

Anexos

| |
|-----------------------------------------------------------------|
| |
| |
| |
| 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 7: versão original (Peninha)

| |
|------------------------------------------------------------|
| |
| |
| |
| 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 8: versão de Caetano Veloso

Dados para indexação em língua estrangeira

Machado, Regina; Abreu, Clenio de Moura.
Semiotic analysis of the vocal behaviour in two recordings of the song "Sonhos".
Estudos Semióticos, vol. 12, n. 2 (2016)
issn 1980-4016

Abstract: *This paperwork presents an analysis of vocal behavior in two different interpretations of the song called "Sonhos", from the singer-songwriter Peninha. The first analysis was extracted from the recording performed by Peninha in 1977, which is the first record of the song. The second one was based on the interpretation performed by Caetano Veloso for a vinyl long play called "Cores, Nomes" from 1982. A preliminary analysis was done to identify links in the melody and lyrics as well, found in the internal nature of the song. For this matter, the theoretical reference used was "The Semiotics of Song", a descriptive practice created by Luiz Tatit. Hereupon, a heedful listening of two phonograms was done and, an analysis of each interpretation was accomplished aiming to understand how the elucidation of the feelings inscribed in the song happens through each performer. In this purpose, it was employed the "Semiotic Analysis of Popular Song", an analytical practice developed by Regina Machado hinged on studies about Musical Semiotics regarding the studies of voice elements..*

Keywords: *song; vocal performance; song semiotics*

Como citar este artigo

Machado, Regina; Abreu, Clenio de Moura.
Análise semiótica do comportamento vocal em duas gravações de "Sonhos". *Estudos Semióticos*. [on-line]. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/esse>). Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José América Bezerra Saraiva. Volume 12, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2016, p. 29-37. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento: 16/02/2016

Data de aprovação: 25/05/2016
