

Sentidos e Representações em *Asa Branca*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO
SIMPÓSIO: ST-7. Música Popular e Interdisciplinaridade

Rodrigo Henrique M. M. Granja
Universidade Estadual de Campinas
r911150@dac.unicamp.br

José Roberto Zan
Universidade Estadual de Campinas
zan@unicamp.br

Resumo. O tema deste trabalho é a análise da canção *Asa Branca*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, gravada em três momentos distintos e por diferentes intérpretes, objetivando compreender como a performance pode produzir sentidos e ressignificar a canção. Na primeira gravação de 1952, realizada por Gonzaga e seu trio, em um momento de intensa migração de nordestinos para o sudeste do Brasil devido a estagnação econômica e as frequentes secas que afligiam o nordeste, tristeza, saudade e a esperança de retornar à terra são sentimentos mais evidentes. A segunda versão é de Geraldo Vandré no LP de 1965, intitulado *Hora de Lutar*. Nela, o cancionista se posiciona como artista-intelectual politicamente engajado e interpreta a canção como uma espécie de “aboio”, chamando o povo para a luta no momento em que o País vivia sob o regime ditatorial militar. Na condição de artista engajado, Vandré opera com representações produzidas pelo Centro Popular de Cultura da UNE que considera o povo brasileiro sujeito da revolução nacional popular e o sertão como espaço de lutas sociais. Por fim, a gravação de Caetano Veloso, no álbum de 1971 gravado em Londres, onde o artista se encontrava exilado por força do regime ditatorial vigente no País sob a forma mais violenta. Tristeza e melancolia são características desse LP e a canção *Asa Branca*, ao mesmo tempo que traduz esses sentimentos, alimenta a esperança de retorno ao País. Nessa interpretação, o sertão se transforma numa espécie de metáfora do Brasil. O embasamento teórico do trabalho é o conceito de performance musical contido em obras de Nicholas Cook e Ruth Finnegan.

Palavras-chave. Canção, Performance, *Asa Branca*.

Meanings and Representations in *Asa Branca*.

Abstract. The subject of this work is the analysis of the *Asa Branca*, composed by Humberto Teixeira and Luiz Gonzaga, recorded in three different moments and by different interpreters, aiming to understand how performance can produce meanings and resignify the song. In the first recording performed by Gonzaga and his trio in 1952, at a time of intense migration of northeasterners to the southeast of Brazil due to economic stagnation and the frequent droughts that afflict the northeast, sadness, nostalgia and the willing of returning home are more obvious feelings. The second version is Geraldo Vandré's 1965 performance, part of his LP entitled *Hora de Lutar*. The songwriter stands as a politically engaged intellectual-artist and interprets the song as a kind of “aboio”, calling people to fight at a time when the country was living under the military dictatorial regime. As a committed artist, Vandré operates with representations produced by the Centro Popular de Cultura of the UNE, which considers the Brazilian people as

subjects of the popular national revolution and the hinterland as a space for social struggles. Finally, a recording by Caetano Veloso, on his 1971 album recorded in London, where the artist was exiled by the force of the same dictatorial regime in the country in the most violent way. Sadness and melancholy are characteristics of this LP and the song *Asa Branca*, while translating these feelings, feeds the hope of returning to the country. In this interpretation, the hinterlands became a kind of metaphor for Brazil. The theoretical basis of the work is the concept of musical performance contained in the works of Nicholas Cook and Ruth Finnegan.

Keywords: Canção, Performance, *Asa Branca*.

O tema deste trabalho é a análise da canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em três gravações realizadas por três intérpretes diferentes: o próprio Luiz Gonzaga, Geraldo Vandré e Caetano Veloso. Pretende-se demonstrar que modo a performance pode significar e ressignificar a canção em momentos específicos e em contextos fonográficos distintos.

O referencial analítico adotado apoia-se na ideia de que a música se realiza enquanto performance. Como ressalta Nicholas Cook, compreender a música nessa perspectiva implica reconhecer seu caráter essencialmente social. Até mesmo as dúvidas e objeções que giram em torno da tese de Theodor Adorno de que as estruturas sociais e suas contradições estão inscritas no próprio material musical, parece se resolver quando consideramos a música como performance. Para tanto, diz o autor: “se ao invés de vermos as obras musicais como textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas, a víssemos como *scripts* em respostas aos quais as relações sociais são levadas a cabo: o objeto da análise tornar-se-ia presente e auto-evidente nas interações entre os *performers* e no traço acústico que eles deixam” (COOK, 2006).

Na música popular, o problema tem uma pertinência ainda maior. A ideia de obra musical na acepção do romantismo do século XIX, representada pelo texto musical expresso na partitura, que orienta ou induz a interpretação, praticamente inexistente. Vinculada tradicionalmente à oralidade, a música popular se beneficiou fortemente do advento da fonografia, o que permitiu a formação de um imenso acervo de gravações e a constituição de campos de interações entre performances. Apresentações ao vivo, fonogramas e registros em suportes audiovisuais são essenciais para a produção, criação e circulação/fruição da música popular.

Com relação à canção, a atenção se volta para a performance do intérprete cantor ou cantora. Nesse campo, o conceito de performance leva ao reconhecimento da centralidade da voz. Para Ruth Finnegan, “...o ponto central aqui é que a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana, explora um complexo conjunto de recursos auditivos” (FINNEGAN, 2008: 29). Portanto, através da voz, o intérprete é capaz de significar e ressignificar a obra cancional. “Uma canção, que em termos de sua letra e melodia escritas poderia parecer a ‘mesma’ pode ser realizada de diferentes maneiras em diferentes performances” (idem: 24).

Gonzaga e *Asa Branca*

Em *Asa Branca*, Luiz Gonzaga narra a saga do sertanejo que no período de seca prolongada migra para o litoral, ou para outras regiões do País, em busca de trabalho. Esse movimento é comparado pelo cancionista ao da pomba-asa-branca, uma ave migratória que marca o ciclo das chuvas a fim de cumprir suas funções de procriação na caatinga. Um dos centros migratórios dessas aves localiza-se próximo a Exú (PE)¹, a cidade natal de Gonzaga (Ferreira, 1986). Seu voo é sinal da aproximação da seca.

O migrante sente saudades da terra de origem e alimenta a esperança de um dia retornar à sua morada: o sertão nordestino. A canção *Asa Branca*, composta em parceria com Humberto Teixeira, representa o Nordeste como espaço da saudade e, ao mesmo tempo, a força do nordestino em suportá-la. Talvez Gonzaga, nativo do sertão, tenha sido empático ao narrar a canção na primeira pessoa. De acordo com Salles, a canção “já circulava no repertório dos cantadores sertanejos, de autoria desconhecida”, nas bandas de cabaçal e nas dos tocadores cegos². E que foram reinventadas no ritmo do baião na sanfona com, no mínimo, diferenças modais³ (Salles, 2019: 109).

A primeira gravação da peça foi realizada em março de 1947 nos estúdios da RCA Victor no Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga foi acompanhado por músicos que mais tarde viriam a formar o Regional do Canhoto (Canhoto do Cavaquinho), com sanfona, violão de seis cordas, violão de sete cordas e cavaquinho; portanto, sem percussão alguma. Essa versão, definida como toada, ainda não tinha o ritmo de baião, mas o de marcha junina⁴.

A gravação de 1952, realizada na RCA-Victor, que tornaria *Asa Branca* a canção emblemática que conhecemos, é definida como baião-toada, mantendo a melodia em Sol

¹ Avoantes completam ciclo no Ceará. Diário do Nordeste, Sucursal do Crato, 18 de maio de 2004. Disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/avoantes-completam-ciclo-no-ceara-1.650607> consultado em 26/04/2023.

² A representação de músicos cegos sempre esteve presente na temática de canções desde a Antiguidade. Existe certo predomínio do papel de cego músico que trabalha na marginalidade e vive de forma miserável legitimando a sua performance dentro da mendicância (Reily, 2008). Tamanha é a importância que será retomada mais adiante no texto por Caetano Veloso.

³ Segundo o autor, a versão dos cantadores está no modo lídio ao passo que a de Gonzaga está no modo mixolídio (Salles, 2019). Ambos, modos característicos da música nordestina.

⁴ Marcha Junina é um tipo de Música dentro do gênero Música Junina ou Canção junina. É dedicada aos festejos que ocorrem no mês de junho em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro. O gênero teve início na década de 1930 com as marchas Juninas (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em bit.ly/3Lhb1cW, consultado em 26 abril de 2023). A primeira delas que se tem conhecimento, "Cai, Cai, Balão" de 1933, de autoria do compositor baiano Assis Valente e gravada originalmente em dueto por Francisco Alves em parceria com a então desconhecida Aurora Miranda, foi lançada pela gravadora Odeon sob o número 11.018. (Lisboa Jr., 2006 p199-200).

mixolídio como na versão de 1947, mas, trazendo na formação instrumental um trio formado por zabumba, triângulo e agogô. Somados à sanfona, esta configuração instrumental viria a caracterizar e consolidar o gênero dali por diante como característica da música nordestina. Acrescido, ainda, dos violões de seis e de sete cordas, esta é a versão selecionada para esta análise. Nela, o drama apresentado em *Asa Branca* é atenuado pelo ritmo vivo, pulsante e alegre do acompanhamento instrumental. Gonzaga impõe conscientemente uma levada de 120 batidas por minuto (bpm) à versão. Nos primeiros 29 segundos o artista toca como refrão um verso da música sem voz e entra com a voz em anacruse.

*Quando oiei a terra ardendo
Qual 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*

Sanfona: Interlúdio com escala descendente (Sol mixolídio) iniciada no Fá natural.

*Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

*Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

Sanfona: Interlúdio.

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

*Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

Sanfona: Interlúdio.

*Hoje longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva caí de novo
Pra mim vortá pro meu sertão*

Espero a chuva caí de novo

Pra mim vortá pro meu sertão

Sanfona: Interúdio.

*Quando o verde dos teus óio
Se espaiaá na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração*

*Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração*

Sanfona: Interlúdio.

Termina em cadência plagal.

Na primeira estrofe, Gonzaga retrata o solo seco, e para isso usa comparações: “calor do sertão” com a “fogueira de São João”. Questiona Deus, o que reflete a religiosidade e fé do homem da Caatinga.

Na segunda, descreve os efeitos da estiagem, situação ingrata para o florescimento das plantas e a sobrevivência dos animais domésticos (faz referência à morte de um animal estimado e querido – “meu alazão”).

Na terceira estrofe, trata da seca como agente causador do processo migratório. Uma migração masculina. Homens que deixam seus lares e saem em busca de sustento, enquanto as mulheres, dedicadas ao trabalho doméstico, assumem a liderança do lar na ausência do marido. Os retirantes partem deixando tristeza, mas com a certeza de ter o seu coração com a mulher amada. Nutre a esperança de um dia reencontrar o seu amor.

Segue tratando da saudade na quarta e na quinta estrofes, mas resistente e mantém a esperança de voltar ao seu espaço de origem. Nos últimos versos, compara a cor dos olhos da amada ao verde das plantas que crescem com a chegada das chuvas e reafirma seu retorno.

Na gravação de 1952, Gonzaga opera, ao mesmo tempo, com duas características da canção, na acepção de Tatit (1996); a passionalização, exprimindo a dor, e a tematização, convidando o ouvinte/espectador à dança. A ação temática tensa de *Asa Branca* (que trata da migração forçada) está expressa em oito semitons de tessitura. A vitalidade da pulsação permanece por toda a canção. Ao mesmo tempo, a passionalização é representada pelo alongamento de vogais (“Quando olhei a **terra ardendo**”, “perguntei **a**”, “qual **fogueira de**”)

nas regiões mais agudas dos oito semitons da tessitura. Os diagramas das tensividades estão expostos na figura 1a e 1b.

Figura 1a - Tensão temática em *Asa Branca* presente em 8 semitons de tessitura.

			ia			a te			ra de
		te				lhei			guei
		gun			do o			fo	
	Eu per			Quan		qual			

Fonte: Tatit (1996) p. 153.

Figura 1b - Tensão cognitiva em *Asa Branca* presente nas regiões mais agudas da tessitura da canção.

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

Fonte: Tatit (1996) p. 153.

Vandré e *Asa Branca*

Em 1965, Geraldo Vandré gravou seu segundo LP, intitulado *Hora de lutar*, e nele incluiu “Asa Branca

Geraldo Vandré (Geraldo Pedrosa de Araújo Dias), nascido na Paraíba em 1935, é filho de médico e deputado constituinte de 1946 vinculado ao Partido Comunista Brasileiro. Com sua mãe pianista, teve os primeiros contatos com a música e conheceu um pouco da cultura popular do sertão quando cursou o ginásio em Nazareth da Mata – PB. No início dos anos de 1950, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde tentou carreira de cantor. Anos depois, ingressou na universidade, no curso de direito. Ao mesmo tempo, conviveu com músicos da bossa nova e foi parceiro em composições com Carlos Lyra e Baden Powell. Atuou junto a artistas vinculados ao Centro Popular de Cultura da UNE, o que contribuiu para a definição da perspectiva estética e ideológica que marca sua produção musical.

O objetivo do CPC, um órgão cultural ligado à União Nacional dos Estudantes criado em 1961, era a produção de arte popular revolucionária no Brasil destinada a levar consciência revolucionária às massas. O pressuposto do órgão era que somente uma revolução nacional e popular poderia fazer com que a nação brasileira superasse sua condição de subdesenvolvimento. O sujeito dessa revolução seria o povo brasileiro composto pelo

campesinato pobre, o operariado urbano e setores da classe média e da burguesia nacional com conflito de interesses em relação à dominação imperialista. O artista consciente do seu papel histórico deveria se tornar povo⁵, isto é, se integrar às classes populares e produzir obras a partir de formas da cultura popular, porém com conteúdo crítico e reflexivo que pudesse contribuir para a superação do estado de alienação das massas. Essa perspectiva orientou a produção de artistas ligados a vários campos da cultura brasileira como o cinema, o teatro, a poesia e a música popular.

Porém, os compositores populares não assumiram integralmente a orientação cepecista. Embora trouxessem para suas composições elementos de gêneros populares como toada, baião, ciranda, samba, incorporavam tanto nas composições como nos arranjos aspectos jazzísticos, aspectos reconhecidos naqueles anos como símbolo de modernidade musical. Trios com piano, baixo e bateria, quintetos e *big bands*, que no início dos anos de 1960 produziam obras identificadas como samba-jazz, eram mobilizados para acompanhar compositores e intérpretes de canções politicamente engajadas. Esteticamente o repertório produzido por esses artistas se diferenciava da bossa nova. Ao contrário da suavidade, da sutileza e da economia de elementos que caracterizava o estilo bossanovista, a canção engajada era marcada por arranjos compactos, com instrumentação mais densa e vibrante. O canto intimista de João Gilberto, que fora (e ainda é) uma das marcas mais evidentes da bossa nova, cedeu espaço para performances vocais mais intensas, extrovertidas e voltadas para grandes plateias. De certa forma, o lirismo que marcou o estilo bossanovista foi suplantado por performances que se aproximavam do épico.

O LP *Hora de lutar*, disco Continental – PPL-12.202, apresenta características estéticas e musicais compatíveis com o projeto do artista de produzir música popular politicamente engajada, seguindo, a seu modo, a perspectiva cepecista. A capa do disco traz um desenho em cores vivas de uma cena de capoeira. Gêneros populares diversos como baião, ladainha, maracatu, samba e batuque estão presentes nas 12 faixas que compõem o LP. Os arranjos assinados por Erlon Chaves foram escritos para instrumentalização de *big band*.

“Asa branca” é a sexta faixa do lado A desse LP e Vandré a interpreta acompanhado por banda de metais (trompetes e trombone), baixo, berimbau e percussão. O fonograma inicia com uma introdução com trompetes em surdina e percussão, resultando num som áspero e em alguns momentos indefinido, criando tensões. Sobre essa mesma base, Vandré inicia o canto

⁵ O conceito de povo usado pelo CPC foi o da obra de Sodré (1962).

em andamento lento com alguns prolongamentos vocálicos, apontando para certa passionalização da performance.

Com um salto ascendente de uma oitava, Vandré canta a segunda e a terceira estrofes acompanhado por metais, bateria e o baixo marcando o ritmo com uma espécie de variação do ritmo de baião tocada no contrabaixo. Por ser baseada no tresilho, tem uma sonoridade parecida com a de alguns ritmos cubanos, talvez nos remeta a *Rhumba*⁶ (figura 2).

Figura 2 – Melodia do Canto e célula rítmica da *Rhumba*⁷ feita pelo baixo e bateria.



O salto ascendente de uma oitava acompanhado pela intensidade do canto passa a impressão de um grito de protesto (como um “aboio⁸”) e o chamamento para a luta. Nesse ponto, o ritmo é alterado e Vandré substitui a variação pelo tresilho do baião propriamente dito (figura 3), marcando uma importante representação sonora do nordeste na performance.

Figura 3 – Melodia do Canto e célula rítmica do Baião feita pelo baixo e bateria.



Com um retorno à oitava original e nova lentificação do andamento, o canto dos dois primeiros versos da última estrofe é acompanhado por um coro em réquiem fazendo jus ao

⁶ Para Drake-Boyt (2011) a *Rhumba*, também conhecida como Rumba de Salão, é um gênero de música e dança de salão que surgiu na costa leste dos Estados Unidos durante a década de 1930. Combinava música de big band americana com ritmos afro-cubanos, principalmente o Son cubano, mas também a Conga e a Rumba. Assim, embora receba o nome desta última, a rumba de salão não é propriamente o ritmo cubano da Rumba, mas teve nele inspirada a sua criação. Consequentemente, os autores preferem a grafia americanizada da palavra (rumba) para então distingui-los.

⁷ Blatter, 2007

⁸ Termo usado pelo próprio Vandré em entrevista concedida a Ricardo Anísio para a Revista Ritmo Melodia, 1º fev. 2004. Disponível em: <http://www.ritimomelodia.mus.br/entrevistas/geraldo-vandre/> Acesso em: 2 ago 2023.

seu significado: descanso, após um momento de grande intensidade emotiva. A chuva volta a cair e é hora de voltar. Ou de lutar. A oitava volta a subir bem como o aumento da intensidade do canto dos dois últimos versos e o fechamento da canção, afirmando o retorno.

Vandré ainda retirou repetições de frases (ou refrãos) encontradas nas performances de Gonzaga, bem como omitiu sua quarta estrofe (“Hoje longe muitas léguas...”).

Ao final do canto, alongando a palavra “coração”, entram novamente os metais em uma alternância de acordes entre Si Maior e Fá sustenido menor (o quinto grau do modo), produzindo a sonoridade do mixolídio, somada à rítmica do baião. A peça é finalizada com uma pequena entrada de berimbau, numa espécie de toque de guerra.

Figura 4. Presença do modo Mixolídio no arranjo de metais na performance de Asa Branca de Geraldo Vandré



Caetano e Asa Branca

Caetano Veloso estava exilado em Londres em 1970 quando atendeu ao convite de um produtor da Philips para gravar um disco. Em junho desse ano, gravou o LP *Caetano Veloso*, contendo sete faixas, sendo cinco de sua autoria e uma em parceria com Gilberto Gil. Todas com letras em inglês. A última faixa (quarta do lado B) é “Asa Branca”, em que Caetano se acompanha ao violão numa performance de sete minutos e meio de duração. O disco foi lançado no ano seguinte na Inglaterra pelo selo Famus/GW e no Brasil pela Philips.

Caetano desacelera o andamento da canção, retira a batida do Baião e estabelece uma levada de média de 55 batidas por minuto (bpm), isto é, menos da metade da velocidade imposta por Gonzaga na versão de 1952, demonstrado profunda melancolia.

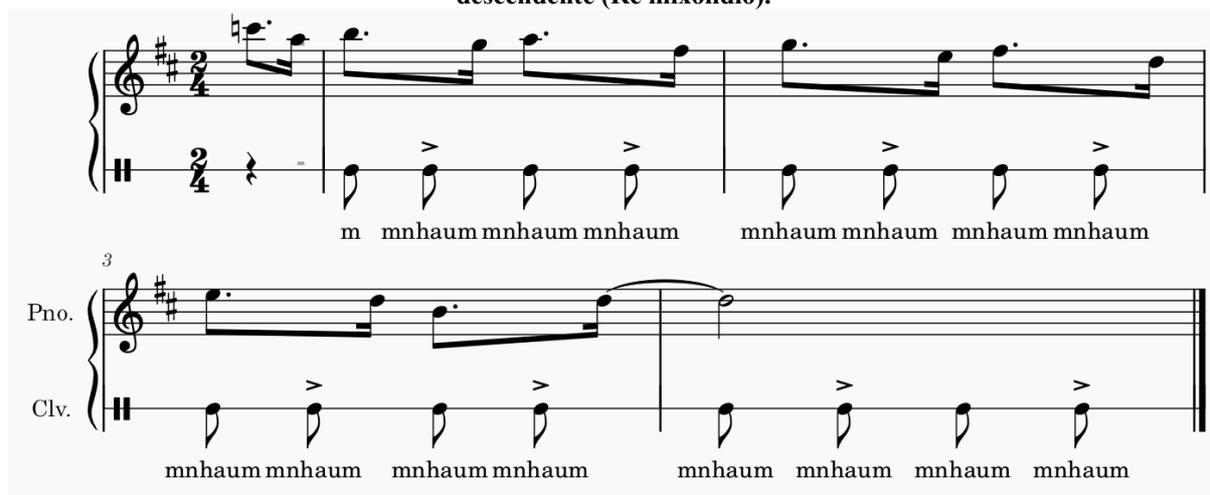
Além de desacelerar o andamento, uma prática recorrente de Caetano Veloso⁹, as vogais, sílabas e palavras se esticam com sons mais longos, ocupam o espaço expandido do

⁹ Encontramos outros exemplos de desacelerações promovidas por Caetano em : *Mora na filosofia*” (de Monsueto Menezes, no álbum *Transa*, 1972), *“Felicidade”* (Lupicínio Rodrigues, no *Temporada de Verão*,

tempo e deixam a canção com seus elementos mínimos de significação expostos. Chega à essência. Sua dicção, articulação e prolongamentos ressaltados passam por um “pente fino” no mapa melódico e redefinem os fraseados. Somado ainda a pequenos atrasos de tempo no canto, colaboram com a redefinição do sentido da canção. Ao prolongar a expressão do “Quando oiei”, por exemplo, no começo da canção, Caetano reforça a carga emocional da interpretação.

A relação de gemidos contidos na performance com a seca e com a paisagem árida é potente, especialmente nos cantos soprados de aboio que finalizam em uma longa nota em trêmolo. No final da canção, Caetano Veloso produz uma entoação que parece “mastigar” as vogais, fornecendo as prerrogativas necessárias para qualificar a voz como um instrumento musical (Fraguas, 2022). São os trêmulos, os melismas, gerados pelas gemedeadas e as mastigações: os “mnhaum”. Em um primeiro momento estes melismas pontuam no estribilho, outrora feito pela sanfona, na descida da escala que se inicia na nota característica do mixolídio (neste caso, o Dó natural). O do-lá do início em anacruse. As colcheias, todas iguais, possuem um acento na segunda e quarta de cada compasso. Após o termino da escala, Caetano segue vocalizando o “m-nhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum-mnhaum”, marcando o ritmo do baião. Um esquema destas passagens se encontra nas figuras 5a e 5b.

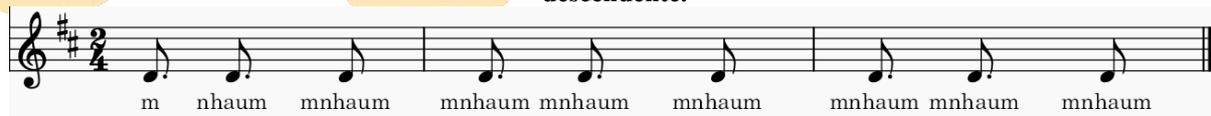
Figura 5a - Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “mnhaum” de Caetano Veloso na escala descendente (Ré mixolídio).



The musical score for Figure 5a is presented in three systems. The first system shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line consists of a descending scale starting on D4, with the syllable 'mnhaum' repeated under each note. The piano accompaniment features a bass line with accents on the second and fourth notes of each measure. The second system shows a piano accompaniment for the Pno. (Piano) in the treble clef and Clv. (Clavichord) in the bass clef. The Pno. part features a descending scale starting on D4, with the syllable 'mnhaum' repeated under each note. The Clv. part features a bass line with accents on the second and fourth notes of each measure. The third system shows a piano accompaniment for the Pno. in the treble clef and Clv. in the bass clef. The Pno. part features a descending scale starting on D4, with the syllable 'mnhaum' repeated under each note. The Clv. part features a bass line with accents on the second and fourth notes of each measure.

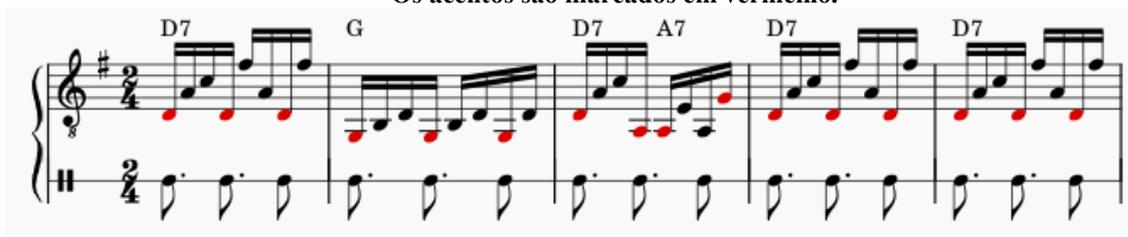
1974), “Help” (Lennon e McCartney, no Jóia, 1974) e “Eleanor Rigby” (Lennon e McCartney, no Qualquer Coisa, 1975) (Salles, 2019).

Figura 5b - Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “*mnhaum*” de Caetano Veloso após a escala descendente.



Talvez o “*mnhaum*” substitua a sanfona e o resfolego. Ao invés de abrir e fechar o fole rapidamente, o baiano produz o mesmo abrir-e-fechar abrupto, só que na boca, produzindo timbres diferentes. No âmbito do tempo-ritmo, na versão de Caetano, ainda que o pulsar da narrativa de *Asa Branca* seja outro, situa-se, se bem que menos aparente, quase totalmente dentro do ritmo nordestino. O artista delega ainda ao bordão de seu violão, nos arpejos¹⁰, algumas acentuações que nos remete a marcação da zabumba do baião. Um esquema destas acentuações é demonstrado na figura 6:

Figura 6 - Exemplo das acentuações nos arpejos aproximados de Caetano na sua execução de *Asa Branca*. Os acentos são marcados em vermelho.



Assim, é no estribilho “*mnhaum*”, cantado de forma lenta, representando um arrastar árido e sofrido, que Caetano consegue na gêmeadeira, somada às acentuações do bordão do seu violão, caracterizar o ritmo do gênero nordestino mais evidente na versão precursora de 1952.

Por fim, com sua performance em *Asa Branca*, Caetano joga com representações da nordestinidade contidas na canção e, como bem acentuou Salles (2019), transformou o sertão em metáfora do Brasil.

Conclusões

Amparado pelos referenciais teóricos de Nicholas Cook e Ruth Finnegan, evidenciamos em três interpretações distintas da canção “*Asa Branca*” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, exemplos de como a performance, apoiada em vários componentes

¹⁰ Na execução dos arpejos, Caetano insere algumas “*appoggiaturas*” do quarto grau para o terceiro do modo. Dá talvez um leve toque “beatles” à música, fato este perfeitamente justificável devido ao ambiente em que o artista estava inserido naquele momento.

literomusicais¹¹, sobretudo na flexibilidade da voz humana, tida também como instrumento, consegue atribuir ressignificados a uma mesma canção, dependendo do momento e modo como foram realizadas.

O Próprio Luiz Gonzaga, em sua versão de 1952 de “Asa Branca” opera em duas dimensões da canção e através de tensionamentos vocais consegue exprimir a dor da seca, da saudade, e convidar o ouvinte a dança, apoiado em uma levada rítmica acelerada. Geraldo Vandré em 1965, apoiado por uma instrumentação densa que nos remete a uma big band, segue parcialmente as recomendações do Centro Popular de Cultura, mas não deixa de gritar os saltos de oitavas cantados neutralizando a sutileza ao chamar o povo brasileiro a lutar pelo desenvolvimento do país como nação independente, longe do domínio imperialista e contra a ditadura cívico-militar instaurada no Brasil. Já Caetano Veloso, em 1972 desacelera significativamente o andamento de sua performance de “Asa Branca”, adiciona um ar de tristeza maior ao drama de sua narrativa de exilado e ainda explora extensivamente os elementos timbrísticos e entoativos de sua voz para talvez manter viva a representação da sanfona nordestina dentro do seu script. Aliás, todos os intérpretes têm presentes representações da canção nordestina em seus scripts para talvez servir como base para suas performances diferentemente orientadas, sendo a célula rítmica do baião e o modalismo (mixolídio) presentes nas três performances. Ora mais evidentes, ou de forma mais discreta.

Referências

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Caetano Veloso (Intérprete, violão e voz). Brasil: Phillips, 1971. LP Caetano Veloso Phillips - 6349 007. 1971. Disponível em ([bit.ly/42BYrw8](https://www.discogs.com/pt_BR/release/1057929-Caetano-Veloso-Caetano-Veloso)). https://www.discogs.com/pt_BR/release/1057929-Caetano-Veloso-Caetano-Veloso. Acesso em 23 abr 2023.

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Luiz Gonzaga com acompanhamento (Intérprete, sanfona e voz). Brasil: Victor, 1952, LP 78 rpm RCA-Victor 800510-B. 1952. Disponível em (<https://bit.ly/3LWw6JQ>).

¹¹ O conceito de literomusicalidade é definido por Costa (2001). É composto pela indissociabilidade entre dois tipos de materialidade: o verbal e o musical.

https://www.discogs.com/pt_BR/release/11248151-Luiz-Gonzaga-Para%C3%ADba-Asa-Branca . Acesso em 23 abr 2023.

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Geraldo Vandré com acompanhamento (Intérprete, voz). Brasil: Continental, 1965. LP Hora de Lutar. Continental PPL-12.202. 1965. Disponível em ([bit.ly/3OHsVIV](https://www.discogs.com/pt_BR/release/9329663-Geraldo-Vandr%C3%A9-Hora-De-Lutar)) .

https://www.discogs.com/pt_BR/release/9329663-Geraldo-Vandr%C3%A9-Hora-De-Lutar . Acesso em 23 de abril de 2023.

BLATTER, Alfred. Revisiting music theory: a guide to the practice. Nova Iorque. Taylor and Francis. 2007.p. 28.

COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música enquanto performance”. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n. 14, jul-dez, 2008.

COSTA, Nelson Barros da. *Produção do Discurso Litero-Musical Brasileiro*. São Paulo, 2001. 486 p. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

Disponível em

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19852/1/2001_tese_nbcosta.PDF Acesso em 15 abr 2020.

DRAKE-BOYT, Elizabeth. (2011). *Rhumba. Latin Dance*. Santa Barbara. Greenwood. 2011. 161 p.

FERREIRA José de Jesus. *Luiz Gonzaga o Rei do Baião: Sua Vida, Seus Amigos, Suas Canções*. São Paulo: Editora Ática, 1986. 142 p.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*: Rio de Janeiro, 7letras, 2008. Pp. 44-54.

FRAGUAS, Marcia Cristina. *It's a Long Way*: Poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972). São Paulo, 2021. 122 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2022. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13052022-173719/publico/2022_MarciaCristinaFraguas_VCorrigida.pdf. Acesso em 25 de maio de 2023.

LISBOA Jr., Luiz Américo. *Compositores e Intérpretes Baianos*: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi. Ilhéus: Editus, 2006. 276 p.

REILY, Lucia. Músicos Cegos ou Cegos Músicos: Representações de Composição Sensorial na História da Arte. *Cadernos Cedex*. v. 28 n. 75 (245-266). 2008.

SALLES, Pedro Paulo. “Asa Branca” no tempo e na voz de Caetano: a ditadura militar e o exílio como lugares de escuta. *Eutomia*. Recife, v.25 n.1 100-124. 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1962. 60 p.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista*: Composições de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996. 323 p.

VANDRÉ, Geraldo. Entrevista concedida a Ricardo Anísio. Revista Ritmo Melodia, 1º fev. 2004. Disponível em:

<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/geraldo-vandre/> Acesso em: 2 ago 2023.