



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

GUSTAVO INFANTE SILVEIRA

**Vela ao vento - o violão de Caymmi nas
canções praieiras**

Campinas
2017

GUSTAVO INFANTE SILVEIRA

Vela ao vento - o violão de Caymmi nas canções praieiras

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

Orientador: Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO GUSTAVO INFANTE SILVEIRA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO.

**Campinas
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES - 0

FICHA CATALOGRÁFICA

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

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

Si39v Silveira, Gustavo Infante, 1989-
Vela ao vento - o violão de Caymmi nas canções praieiras / Gustavo Infante
Silveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Caymmi, Dorival, 1914-2008. 2. Violão - Instrução e estudo. 3.
Acompanhamento musical. I. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Candle to the wind - Caymmi's guitar in beach songs

Palavras-chave em inglês:

Caymmi, Dorival, 1914-2008

Guitar - Instruction and study

Musical accompaniment

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento

Ivan Vilela Pinto

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Data de defesa: 22-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

GUSTAVO INFANTE SILVEIRA

ORIENTADOR - PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

2. PROF. DR. IVAN VILELA PINTO

3. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em MÚSICA do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

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

Campinas, 22 Agosto de 2017.

“Há poucas coisas nesse mundo melhores
do que as canções de Dorival Caymmi
em sua própria voz por sobre seu tempestuoso violão”. (Caetano Veloso)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família - Cristina, Djair e Guilherme, por fazer tudo ser possível e pelo amor incondicional.

Agradeço, imensamente, ao meu orientador Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento, que tornou possível este trabalho e, sobretudo, por me ensinar e estimular.

À Letícia Rodrigues, por todo nosso amor, carinho e poesia.

À Maria Rita e ao André “Boca”, por serem minha família campineira.

À Livia Carolina, por todo o nosso ‘transe’ musical e pela amizade mais que verdadeira e rica.

Ao André Batiston, pela amizade mineira e por ter conferido trechos das transcrições com cuidado e carinho.

Agradeço, imensamente, ao Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto e ao Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho, pelas contribuições riquíssimas da qualificação/defesa e por me mostrarem muitos outros caminhos a seguir.

À Profa. Dra. Regina Machado, por ter me instigado várias questões quando cursei sua disciplina como aluno especial da pós-graduação.

Aos membros suplentes das bandas de qualificação e defesa Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto, Profa. Dra. Regina Machado e Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné.

Aos professores Luiz Conrado Muniz e Denise Navarro, por todo o meu começo musical e pelos ensinamentos valiosos.

Aos pesquisadores Vítor Queiroz e André Domingues, pelas conversas caymmianas.

Ao ‘Tunico’, por todo companheirismo e amor.

Ao colecionador Pedro Mendes, por disponibilizar materiais de grande importância para a pesquisa.

À Maria Elisa Pompeu e Raquel Machado Pereira, pelas amizades mineiras.

Aos companheiros de república ao longo dessa jornada, Jonas Pellizzari, Arthur Endo, André Pereira de Almeida, Lucas Negri, Samuel Baptista, Felipe Venancio, Fernando Gregório, Ricardo Yokoya, Susana Mieko, Henrique Suguilhura, Mariana Maia, Marcel Moro, Thiago Bonelle, Carolina Matos, por fazer tudo ser mais leve.

Aos meus companheiros musicais da vida Victor Negri, Guilherme Fernandes, Cristiano Figueiredo, Vinícius Bastos, Carol Ladeira, Raul Rodrigues, Pedro Abrantes, Tadeu Zafani, Thiago Reimberg, Thomaz Souza, Júlio Melo, Guitinho, Betinho, Marileide, Daniel Bueno, Theo de Blasis, Paulo Ohana, Sergito Machado, Ravi Landim, entre muitos outros, por contribuírem musicalmente com a minha formação musical e humana.

Aos meus amigos de Poços de Caldas e ao Coletivo Corrente Cultural - Pedro Lumbriga, Renan Moreira, Diego Ávila, Sandra Ribeiro, entre outros, pelo grande apoio e amizade.

À Vera Lúcia, pelas deliciosas conversas.

À Tiana Bandeira e ao Samuel Butzen, pela amizade.

Aos funcionários do Instituto de Artes, por manter todas as estruturas acadêmicas possíveis.

Por fim, agradeço ao apoio financeiro da CAPES, viabilizando as condições necessárias para a dedicação integral à pesquisa.

A todos, meu eterno muito obrigado.

RESUMO

Autor de clássicos da música popular brasileira, Dorival Caymmi é também um intérprete peculiar, ainda pouco discutido como tal. Algumas de suas “Canções praieiras” foram gravadas apenas com voz e violão, muito antes desse formato se tornar recorrente na MPB. A presente pesquisa objetivou compreender e descrever recursos técnicos do seu violão de acompanhamento tendo como material de estudo o LP *Caymmi e seu violão* (ODEON, 1959), gravado com o formato solo. Para isso, foi realizada a transcrição integral do álbum, disponível no anexo II, a fim de identificar os recursos musicais e de interpretação do acompanhamento de que Caymmi lança mão. De maneira a sumarizar o que foi observado, traçamos alguns perfis de comportamento do violão de acompanhamento de Dorival Caymmi no LP *Caymmi e Seu Violão*. Um primeiro perfil é o de caráter imagético, onde podemos relacionar os recursos do acompanhamento com a produção de imagens poéticas no seu enlace com o canto, de maneira a projetar o que é expresso verbalmente. A canção "O Vento" foi o principal exemplo desse tipo de acompanhamento. Um segundo perfil do violão é o de cunho rítmico, no qual o samba ou certos padrões que valorizam esse aspecto são explorados. Esse comportamento muitas vezes é obtido pelo toque da “raspada só” da mão direita – uma maneira particular de Caymmi ferir o instrumento com a mão direita. A canção "2 de Fevereiro" e vários dos trechos do LP que são executados assim foram apontados. Um último perfil de acompanhamento é aquele composto de elementos de arranjo em sua composição, geralmente ocorrendo uma levada em específico – esta com possível correlação com os gêneros choro-canção ou samba-canção. Nesse tipo de acompanhamento Caymmi usa o bloco indicador, médio e anelar da mão direita. Identificamos este terceiro perfil em um terço do repertório estudado.

Palavras-chave: Dorival Caymmi. Canções praieiras. Acompanhamento de violão.

ABSTRACT

Author of classics of Brazilian popular music, Dorival Caymmi is also a peculiar interpreter, still little discussed as such. Some of his “Beach songs” were recorded only with voice and (Brazilian acoustic) guitar, long before this style became recurrent in Brazilian Popular Music. The present study aimed at understanding and describing the technical resources of his accompaniment guitar, using as research material the LP *Caymmi e seu violão* (Caymmi and his guitar - ODEON, 1959) recorded with the solo format. For this purpose, we conducted a complete transcription of the album, available in Annex II, so as to identify the musical and interpretation resources of the accompaniment used by Caymmi. In order to summarize the study’s findings, we have outlined some behavioral profiles of Dorival Caymmi’s accompaniment guitar in the aforementioned LP. A first profile concerns an imagery feature, where we can relate the accompaniment’s resources with the production of poetic images in its bond with singing to project what is verbally expressed. The song “*O Vento*” was the main example of this kind of accompaniment. A second behavioral profile concerns the rhythmic, in which the samba or certain patterns that enhance this aspect are explored. This behavior is often obtained by the touch of the “*raspada só*” (“lone strumming”) – a particular way used by Caymmi to strike the instrument with the right hand. The song “2 de Fevereiro” and various passages of the LP that are performed this way were mentioned. A last behavior pattern of Caymmi’s accompaniment concerns arrangement elements in his composition, generally using a specific guitar beat – with a possible relation with the genres *choro-canção* or *samba-canção*. In this type of accompaniment Caymmi uses a three-finger (index, middle, and ring) block with the right hand. We identified this third profile in as much as one third of the studied repertoire.

Keywords: Dorival Caymmi. Beach songs. Guitar accompaniment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Contracapa do compacto duplo "Cantiga" - "Sodade Matadêra"/"A Lenda do Abaeté" - "Saudade de Itapuã"	22
Figura 2 - Capa e contracapa do LP <i>Caymmi e Seu Violão</i> (ODEON, 1959).....	35
Figura 3 – Capa e contracapa da reedição do LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	36
Figura 4 - Pontos exatos da afinação da quinta corda do violão de Caymmi no LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	38
Figura 5 - Ponto da afinação do violão de Caymmi em 1985 em “Sargaço Mar”	38
Figura 6 - Transcrição da introdução de "Sargaço Mar" de 1985 em 00':00" – 00':06"	38
Figura 7 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00':00" – 00':15"	42
Figura 8 - Figurações melódicas da voz superior do violão na abertura de "O Vento" de 1959.....	42
Figura 9 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'15" – 00'24"	43
Figura 10 - Segunda figura melódica da voz superior da introdução e figura melódica da voz superior sobre o acorde de Lá menor com sexta maior sobre o verso <i>vamos chamar o vento</i> /	44
Figura 11 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'24" – 00'32"	45
Figura 12 - Primeiro trecho da introdução e trecho após o primeiro assovio de "O Vento" de 1959	45
Figura 13 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'32" – 00'39"	46
Figura 14 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'39" – 00'49"	46
Figura 15 - Segundo trecho da introdução e trecho após o segundo assovio de "O Vento" de 1959	47
Figura 16 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'49" – 01'04"	49
Figura 17 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'04" – 01'14"	50
Figura 18 - Padrão rítmico que antecede a modulação de "O Vento" de 1959 em 01'12" – 01'14"	50
Figura 19 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'14" – 01'23"	52
Figura 20 - Destaque da voz superior do violão no trecho <i>curimã ê, curimã lambaio</i> /.....	52
Figura 21 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'22" – 01'32"	53
Figura 22 - Primeiro trecho da introdução e trecho de quando volta a tonalidade de Mi menor de "O Vento" de 1959.....	54
Figura 23 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'32" – 01'41"	55

Figura 24 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'41"– 01'50"	55
Figura 25 - Segundo trecho da introdução e trecho depois do terceiro assovio de "O Vento" de 1959.....	56
Figura 26 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'51"– 01'57"	57
Figura 27 - Variações da voz superior do dedilhado sobre o verso <i>vamos chamar o vento/</i> de 1959	58
Figura 28 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'57"– 02'07"	59
Figura 29 - Segundo trecho da introdução e trecho depois do quarto assovio de "O Vento" de 1959	59
Figura 30 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'07"– 02'22"	60
Figura 31 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'21" – 02'31"	61
Figura 32 - Padrão rítmico que antecede a modulação de "O Vento" de 1959 em 02'29" – 02'31"	61
Figura 33 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'32" – 02'40"	62
Figura 34 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'40" – 02'45"	62
Figura 35 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'45" – 02'54"	63
Figura 36 - Transcrição do fonograma "O Vento" em 02'55" – 03'03"	64
Figura 37 - Primeiro trecho da introdução e trecho depois do quinto assovio de "O Vento" de 1959	64
Figura 38 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 03'04" – 03'26"	65
Figura 39 - Comparação das figuras melódicas da voz superior da introdução com a melodia da linha superior do fim de "O Vento" de 1959.....	66
Figura 40 - Extensão da voz, assovio e violão no fonograma "O Vento" de 1959	67
Figura 41 - Forma da canção "O Vento" no fonograma de 1959	67
Figura 42 - Transcrição do fonograma "A Lenda do Abaeté" de 1959 em 00'28" – 00'34"	68
Figura 43 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de "O Vento" em uma breve ponte de "A Lenda do Abaeté" de 1959	69
Figura 44 - Transcrição do fonograma "Noite de Temporal" de 1959 em 00'44" – 00'52" (Primeira ponte entre refrão-estrofe)	70
Figura 45 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de "O Vento" na primeira ponte entre refrão-estrofe de "Noite de Temporal" de 1959	70

Figura 46 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 02'06" – 02'12" (Segunda ponte entre refrão-estrofe)	71
Figura 47 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de “O Vento” na segunda ponte entre refrão-estrofe de “Noite de Temporal” de 1959	71
Figura 48 - Estrofes da canção “Noite de Temporal”. Indicamos com setas os momentos das citações diretas da abertura de “O Vento”	72
Figura 49 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 00'57" – 01'04"	72
Figura 50 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do terceiro verso da primeira estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 00'57" – 01'04"	73
Figura 51 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do quarto verso da primeira estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 01'06" – 01'12"	73
Figura 52 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do terceiro verso da segunda estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 02'17" – 02'23"	74
Figura 53 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do quarto verso da segunda estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 02'25" – 02'30"	74
Figura 54 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 00'13" – 00'28"	76
Figura 55 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 02'03" – 02'16"	77
Figura 56 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” em 00'45" – 00'53"	77
Figura 57 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01'05" – 01'17"	78
Figura 58 - Segunda volta da modulação de “O Vento” e final das duas estrofes de “A Lenda do Abaeté de 1959”	78
Figura 59 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01'46" – 01'52"	79
Figura 60 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 00'59" – 01'04"	80
Figura 61 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 02'20" – 02'25"	80
Figura 62 - Transcrição da introdução de "O Vento" de 1949 em 00'00" – 00'09"	82
Figura 63 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'09" – 00'17"	83
Figura 64 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'17" – 00'25"	84
Figura 65 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'40" – 00'56"	85
Figura 66 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957 e 1959 de “O Vento”	90
Figura 67 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1957 em 00' 00" – 00'16"	91
Figura 68 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1957 em 00'33" – 00'39"	92

Figura 69 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1957 em 01'42" – 01'48"	92
Figura 70 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957, 1959 e 1965 de “O Vento”	93
Figura 71 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1965 (00' 00" – 00'13")	94
Figura 72 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 00'13" – 00'22"	94
Figura 73 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 00'22" – 00'27"	95
Figura 74 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 01'07" – 01'17"	95
Figura 75 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 02'42" – 02'49"	96
Figura 76 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957, 1959, 1965 e 1984 de “O Vento”	97
Figura 77 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1984 em 06'40" – 06'50"	98
Figura 78 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1984 em 08'49" – 08'57"	99
Figura 79 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1941 em 00'00" – 00'11"	100
Figura 80 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1954 em 00'00" – 00'09"	100
Figura 81 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1959 em 00'00" – 00'10"	101
Figura 82 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1984 em 00'00' – 00'15"	101
Figura 83 - Transcrição de "A Lenda do Abaeté" de 1959 em 00'00" – 00'13"	102
Figura 84 – Forma do acorde menor com o intervalo de sexta maior da introdução de “O Mar”	106
Figura 85 - Transcrição da introdução de "O Mar" de 1959 em 00'00" – 00'25"	106
Figura 86 - Transcrição da introdução de "O Mar" de 1954 em 00'00" – 00'22"	107
Figura 87 - Forma da canção "2 de Fevereiro" no fonograma de 1959	111
Figura 88 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'00" – 00'10"	113
Figura 89 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'10" – 00'19"	115
Figura 90 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'19" – 00'26"	116
Figura 91 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'25" – 00'42"	118
Figura 92 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'41" – 00'54"	120
Figura 93 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'54" – 01'10"	123
Figura 94 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'09" – 01'25"	125
Figura 95 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'25" – 01'41"	127
Figura 96 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'41" – 01'49"	129
Figura 97 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'48" – 02'01"	130
Figura 98 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 02'00" – 02'16"	132

Figura 99 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 02'15" – 02'33"	134
Figura 100 – Extensão da voz e do violão no fonograma “2 de Fevereiro” de 1959	135
Figura 101 – Digitação da mão direita no padrão rítmico da “raspada só”	137
Figura 102 – Possíveis variações do padrão rítmico - uma semínima (baixo) seguida de três semicolcheias (preenchimento)	137
Figura 103 – Transcrição do fonograma “Canoeiro” de 1959 em 00'00" – 00'19"	139
Figura 104 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1954 e 1959 de “O Canoeiro”	140
Figura 105 – Transcrição do fonograma “Canoeiro” de 1954 em 00'00" – 00'19"	141
Figura 106 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1959 em 00'47" – 01'05"	144
Figura 107 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1959 em 02'14" – 02'32"	146
Figura 108 - Afinação do violão de Caymmi no fonograma de 1941 de “A Jangada Voltou Só”	147
Figura 109 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1941 em 00'42" – 01'06"	148
Figura 110 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1941 em 02'03" – 02'25"	149
Figura 111 - Afinação do violão de Caymmi no fonograma de 1941, 1954 e 1959 de “A Jangada Voltou Só”	150
Figura 112 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'26" – 01'45"	152
Figura 113 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'45" – 01'56"	153
Figura 114 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'56" – 02'06"	154
Figura 115 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 02'06" – 02'17"	155
Figura 116 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 02'17" – 02'30"	156
Figura 117 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1954 em 01'30" – 01'39"	157
Figura 118 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1954 em 01'52" – 02'00"	158
Figura 119 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 00'40" – 00'46"	159
Figura 120 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01'00" – 01'05"	160
Figura 121 – Padrão rítmico do violão sobre o refrão de “Promessa de Pescador”	161
Figura 122 – Lista de variações do padrão rítmico do violão sobre as aparições do refrão de “Promessa de Pescador” de 1959	162
Figura 123 - Padrão rítmico do violão sobre o refrão de “Noite de Temporal”	163
Figura 124 - Padrão rítmico da capoeira retirado da apostila "Ritmos brasileiros e alguns instrumentos de percussão" de Ari Colares	163
Figura 125 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 00'05" – 00'18"	164

Figura 126 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 01'29" – 01'43"	164
Figura 127 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 02'42" – 03'00"	165
Figura 128 – Levada recorrente em 1/3 do repertório do LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	166
Figura 129 - Transcrição do fonograma “É Doce Morrer no Mar” de 1959 em 02'50"– 03'14" ...	168
Figura 130 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 00'10" – 03'14"	170
Figura 131 - Transcrição do fonograma “O Bem do Mar” de 1959 em 00'21" – 00'49"	172
Figura 132 - Transcrição do fonograma “Quem Vem Pra Beira do Mar” de 1959 em 00'25" – 00'48"	174
Figura 133 – Partitura de Marco Pereira dedicada ao gênero samba-canção presente no seu livro “Ritmos Brasileiros”, página 21	176
Figura 134 - Partitura de Marco Pereira dedicada ao gênero choro-canção presente no seu livro “Ritmos Brasileiros”, página 37	177
Figura 135 - Extensão da voz, violão e assovio no LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	180

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Lançamentos das praieiras de Dorival Caymmi (Intérprete) até 1959.....	30
Quando 2 - Primeiras gravações das canções praieiras de Dorival Caymmi (Intérprete) após 1959	31
Quadro 3 - Repertório do LP <i>Caymmi e seu Violão</i> (ODEON, 1959).....	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
O desaguar das praieiras.....	23
Um capricho de Caymmi?.....	32
Afinação do violão de Dorival Caymmi	37
1. AS CORDAS CAYMMIANAS DE “O VENTO”	40
1.1. Análise do acompanhamento de “O Vento” no LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	40
1.2. A introdução de “O Vento” tecida em outras canções	68
1.3. Vento que dá na vela – o acorde de Mi menor com o cromatismo na voz superior	75
1.4. Outros ventos: os fonogramas antes e depois de 1959	81
1.4.1. O trio Caymmi, Dino Sete Cordas e Meira (1949)	81
1.4.2. <i>Caymmi e o Mar</i> (1957).....	89
1.4.3. <i>Caymmi (Kai-ee-me) and The Girls From Bahia</i> (1965).....	93
1.4.4. <i>Setenta Anos – Caymmi</i> (1984).....	97
1.5. O violão que chama o vento: o enlace entre voz e violão	103
2. O SAMBA DAS CANÇÕES PRAIEIRAS	111
2.1. Análise do acompanhamento de “2 de Fevereiro” no LP <i>Caymmi e Seu Violão</i>	111
2.2. O toque da “raspada só” de Caymmi	136
2.2.1. O padrão rítmico de “Canoeiro”	137
2.2.2. O samba em “A Jangada Voltou Só”	142
2.2.3. O samba em “O Mar”	151
2.2.4. O batucajé	158
2.2.5. O padrão rítmico da capoeira em “Promessa de Pescador” e “Noite de Temporal”	161
3. UM PADRÃO DE LEVADA DO SEU ACOMPANHAMENTO.....	166
3.1. “É Doce Morrer no Mar”	167
3.2. “Coqueiro de Itapuã”	169
3.3. “O Bem do Mar”	171
3.4. “Quem Vem Pra Beira do Mar”	173
3.5. Possíveis correlações da levada de Caymmi	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
ANEXO I Discografia de Dorival Caymmi	185
ANEXO II Transcrição integral do LP <i>Caymmi e Seu Violão</i> (ODEON, 1959)	196
Faixa 01 – Canoeiro	197
Faixa 02 – A Jangada Voltou Só	204
Faixa 03 – 2 de Fevereiro	211
Faixa 04 – É Doce Morrer no Mar.....	221
Faixa 05 – Coqueiro de Itapuã	228
Faixa 06 – O Mar	237
Faixa 07 – O Vento	245
Faixa 08 – O “Bem” do Mar.....	251
Faixa 09 – Quem Vem Pra Beira do Mar.....	256
Faixa 10 – A Lenda do Abaeté	264
Faixa 11 – Promessa de Pescador	269
Faixa 12 – Noite de Temporal	280

INTRODUÇÃO

Baiano de Salvador, Dorival Caymmi nasceu no dia 30 de abril de 1914, na rua do Bângala, 77 – atualmente rua Luiz Gama. No final dos anos 20, escutava música erudita (principalmente Debussy, Ravel e Bach) nos pianos da família e discos de jazz e blues (Jelly Roll Morton, Fats Waller, Louis Armstrong, entre outros) na casa de amigos¹. O primeiro contato com o violão foi de forma autodidata, praticando escondido no violão do pai, além de receber orientações musicais do seu tio Alcides Soares que tocava choro em saraus e de estudar sozinho o método de violão escrito pelo Canhoto – Américo Jacomino. Seu primeiro cachê como músico foi na Rádio Sociedade de Salvador, em 1935, como violonista do conjunto Três e Meio, com o qual tocava o repertório de Francisco Alves, Carmen e Aurora Miranda, Noel Rosa, entre outros. Em 1936 ganhou um concurso de sambas e marchas de carnaval promovido pelo jornal O Imparcial e pela rádio Comercial com a canção “A Bahia também dá”. Sem possibilidade em vista de conseguir um bom emprego em Salvador e depois de algumas tentativas de trabalho em jornais e como vendedor, Caymmi decide ir morar na capital Rio de Janeiro, na perspectiva de conseguir melhores oportunidades profissionais - seu desejo era trabalhar na imprensa local.

A pretensão de Caymmi trabalhar como desenhista ou caricaturista na imprensa carioca não foi concretizada, porém, o grande sucesso midiático de seu primeiro trabalho musical com a cantora Carmen Miranda o fez começar uma carreira artística profissional no mesmo ano de sua mudança, em abril de 1938. Caymmi se torna aos poucos um reconhecido compositor e intérprete de clássicos da música popular brasileira, sendo revisitado por gerações de músicos brasileiros – Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Gal Costa, Rosa Passos, entre tantos outros. Caymmi teve sua figura vinculada com o mar, costumes e graças da Bahia, imagem essa reiterada pela sua estreita relação com o escritor Jorge Amado.

A obra de Dorival Caymmi tem um alcance que a torna uma importante referência no cancionário popular do Brasil. De vários ângulos, Caymmi é um nome que traz uma forte marca pessoal, como compositor e também intérprete, e em suas canções convivem o simples e o singular, o enérgico e o lento, o doce e o mar. Da Bahia a um Brasil particular e também carioca, sua obra percorre cenários que se projetam vivos tanto em “uma utopia de lugar” (RISÉRIO, 1993) quanto na perspectiva de um artista supra-territorial, atemporal. Sua produção tem sido apontada

¹ Cf.: Caymmi, S.: *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*, p.59.

(DOMINGUES, 2009, p. 25) em três vertentes principais, sendo elas: os sambas baianos, os sambas-canção e as canções praieiras.

Quando Caymmi chegou de Salvador ao Rio de Janeiro encontrou um ambiente de música popular em plena expansão, e um padrão fonográfico de sonoridade já bem delineado, de conjuntos e orquestras atuando em arranjos e gravações, com instrumentistas e maestros a cargo da elaboração e execução do acompanhamento em vários gêneros de canções. Em uma das três principais vertentes da obra caymmiana, denominada de “canções praieiras” (QUEIROZ, 2015, p. 73), identificamos uma preocupação estética, autoral, traduzida no fato de o compositor querer gravá-las com a instrumentação de voz e violão, formato solo que rompia com o habitual praticado.

Caymmi é um intérprete peculiar e ainda pouco discutido como tal. Sua figura, desde o início de sua carreira, foi associada ao seu violão² de acompanhamento, que também se mostra muito particular, com recursos musicais e de interpretação próprios. Uma discussão sobre seu estilo violonístico, um estudo minucioso desse acompanhamento, através de transcrições das canções praieiras, se mostra necessário para uma melhor compreensão do desenvolvimento da música popular brasileira, tanto em um panorama histórico quanto artístico-cultural, a fim de enfatizar a

² Encontramos várias menções feitas em jornais da época a Caymmi e seu formato solo, retiradas dos trabalhos de sua biógrafa Stella Caymmi: “(...) Dorival Caymmi, um jovem talentoso, nascido na Bahia, desde a infância viveu abismado ante a atracção incomparável de Neptuno, escutando-lhe o rumorejar das ondas, auscultando-lhe as queixas e compreendendo seus murmúrios inconstantes. Dorival Caymmi, músico e poeta, que hoje à noite será revelado ao Brasil através do microphone (...). Dentro do folk-lore, pode-se dizer que Dorival fez uma obra tão importante quanto Jorge Amado no romance, escrevendo ‘Mar Morto’. Acresce ainda que o compositor e observador dos temas marinhos possui voz cálida e tropical, apresentando suas criações ao violão manejado dextramente para interpretar novas cadências. (...) Esse raro artista da sensibilidade nacional constituirá a grande revelação da Tupi nos últimos tempos. Estreará às 22 horas, cantando, também, às 22h45.” - *O Jornal* (19.07.1938). Cf.: Caymmi, S.; *Caymmi e a Bossa*, p.39. “Caymmi é a figura mais interessante da música popular brasileira. É certo que suas composições têm mais um caráter típico nordestino. Mas não vamos muito nisso de regionalismo exclusivista: a alma brasileira é idêntica em todas as fronteiras; Caymmi é, antes, um cantor da alma brasileira nativa. E como as suas composições são diferentes! E como ‘pegam’, santo Deus!”(...) “O que reflete o prestígio da música caymmiana é a divulgação e aceitação que encontra no seio das massas. E nós, que nos temos batido por uma melhoria nos versos de nossas melodias populares, suplicamos a todos, inclusive aos compositores: reparem na letra de qualquer música de Dorival. Atendem para a delicadeza de sentimento, a perfeição de forma, a originalidade de idéias, a absoluta lisura moral, a singeleza adorável e incisiva, sem linhas sinuosas, sem oportunidade de interpretação maliciosa. Aliás, Dorival Caymmi é um artista. É autor publicado. É um intelectual. ‘O Mar’, ‘Dora’, ‘Marina’... E a ‘Jangada Voltou Só’, ‘Lá Vem a Baiana’, são exemplos de perfeição musical e literária populares. O moço Caymmi, entre os nossos cantores de grande cartaz, é um dos poucos que, sem acompanhamento de orquestra, se impõem ainda assim como dignos de serem ouvidos. Com efeito, acompanhando-se a si mesmo ao violão, que prazer é ouvi-lo!” - *Diário da Noite* (20.01.1949). Cf.: Caymmi, S.; *Caymmi e a Bossa*, p.72. “No jornal *Folha Carioca*, Almeida Rego o exalta por ser um dos poucos artistas que podiam prescindir de orquestra ou qualquer outro acompanhamento. “A sua orquestra vem dependurada ao pescoço. É o seu violão” – afirma o jornalista, em sua coluna Ondas Radiofônicas.” – Início da década de 50. (CAYMMI, S., 2001, p. 313). Esse último recorte mostra o aporte sonoro orquestral como uma necessidade estética do período, principalmente do samba-canção. O acompanhamento das orquestras é influência direta advinda do cinema e cultura estadunidense dos anos de 1930 a 1950. Dorival rompe com tal padrão em gravar e se apresentar com o formato solo suas canções praieiras.

importância de Caymmi em, a seu modo, desestabilizar um padrão musical de sua época e instaurar uma maneira peculiar e singular de compor e interpretar. Também é relevante citar, a partir desta perspectiva, que Caymmi abriu caminho³ para o que temos hoje como algo habitual na MPB, particularmente nos cantautores.

Dessa forma, também buscamos ampliar o alcance analítico da pesquisa da canção popular, que quase sempre se limita ao biônimo melodia/letra, sem dar a importância necessária ao que cerca o canto – acompanhamento, arranjo, harmonia, timbre, instrumentação, entre outros recursos. Assim, será discutida ao longo da pesquisa a matéria musical do violão do compositor e intérprete Dorival Caymmi em suas canções praieiras⁴, um estudo que ainda se mostra escasso até o momento.

Embora caiba uma reflexão aprofundada ao que viesse ser um sentido mais preciso para o termo “canções praieiras” – o que não é o centro de nosso trabalho – consideramos aqui as canções praieiras como um grupo de canções da mesma maneira como o próprio compositor as classificou, ao lado de Jorge Amado, no livro *Cancioneiro da Bahia*:

“Todos os anos estava eu na praia de Itapuã junto aos pescadores saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo as histórias de Iemanjá. Como as ouvia, também nos mercados e feiras, no Porto da Lenha, na beira do cais. Os negros e mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar tem sido a minha mais permanente inspiração. Não sei de drama mais poderoso que o das mulheres que esperam a volta, sempre incerta, dos maridos que partem todas as manhãs para o mar no bojo dos leves saveiros ou das milagrosas jangadas. E não sei de lendas mais belas que as da “Rainha do Mar”, a Inacê dos negros baianos. Grande parte de minha obra musical reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas. Dessas composições, as mais importantes são O MAR, HISTÓRIA DE PESCADORES, A JANGADA VOLTOU SÓ, NOITE DE TEMPORAL, PESCARIA, O VENTO, PROMESSA DE PESCADOR.” (CAYMMI, 1978, p.10)

³ A redução do acompanhamento instrumental da canção popular brasileira com suas constantes gravações com o formato voz e violão; a concentração de todas as atividades de compositor, arranjador e intérprete para sua figura, sendo o primeiro caso de ‘cantautor’ na música popular brasileira; a relação de proximidade com a cultura popular da Bahia – samba de roda, canto de trabalho, candomblé - na elaboração de sua música, de maneira a se apropriar dessas manifestações culturais e dar a elas um novo tratamento estético.

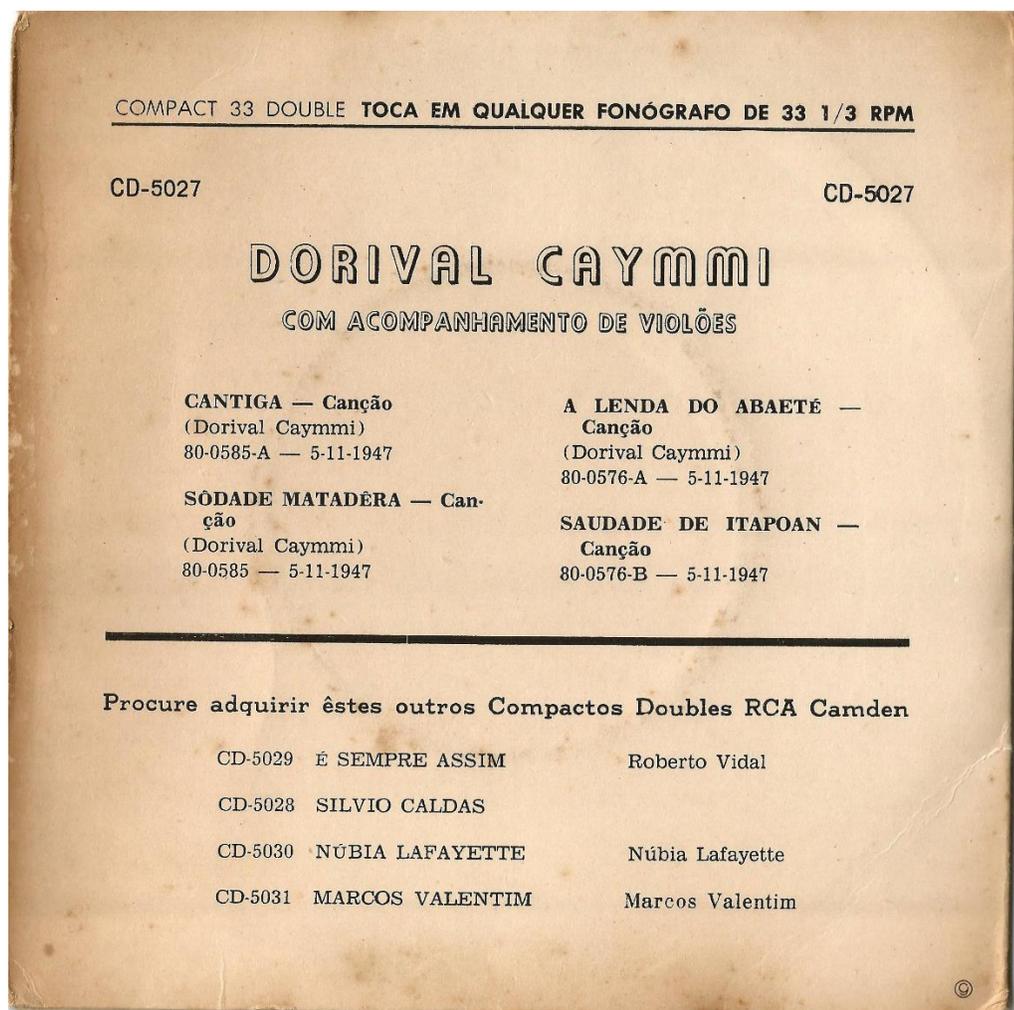


Figura 1 - Contracapa do compacto duplo "Cantiga" - "Sodade Matadêra"/"A Lenda do Abaeté" - "Saudade de Itapuã"

⁵ O fato de existir alguns 78 rpm trazendo a notificação "com acompanhamento de violões" também nos mostra a constante vinculação da imagem de Caymmi com o instrumento violão.

O desaguar das praieiras

O primeiro lançamento de uma canção praieira foi em setembro de 1939, com as canções “Rainha do Mar” e “Promessa de Pescador”, pela gravadora Odeon, e também o primeiro que Caymmi assina apenas com o seu nome. Ambas as canções foram acompanhadas do Conjunto Regional de Laurindo de Almeida e Garoto. Isso ocorreu no mesmo ano de três lançamentos inaugurais de Caymmi na indústria fonográfica, com outras vertentes de sua obra, por Carmen Miranda, com participação do compositor nas gravações. Dessa parceria “O Que é Que a Baiana Tem?” obteve grande impacto midiático ao ser integrante do filme *Banana da Terra* do produtor e diretor americano Wallace Downey de 1938. Assim, Caymmi deu seus primeiros passos na indústria carioca do final dos anos 30.

O segundo lançamento praieiro foi o 78 rpm de “Noite de Temporal”⁶, lado B do disco, a primeira canção praieira lançada sem o acompanhamento dos conjuntos regionais, em maio de 1940, pela Odeon, com três violonistas Rogério Guimarães, Laurindo de Almeida, Dilermando Reis e coro. Muitas características musicais da performance dos violões são revisitadas nas futuras gravações solo de Caymmi como será mais adiante abordado. O lado A do 78 rpm é da composição “Navio Negreiro”, dos compositores Sá Roris, J. Piedade e Alcir Pires Vermelho, fato não rotineiro na carreira de Caymmi que optou, quase sempre, por cantar e tocar sua própria obra. A canção é acompanhada por um conjunto de formato próximo ao do regional do choro.⁷

Os primeiros lançamentos praieiros não atingiram o mesmo sucesso que os lançamentos de Dorival com Carmen Miranda. O compositor e intérprete teve o contrato anulado com a gravadora. “Nunca mais eu fiz contrato com ninguém.” (CAYMMI, S., 2001, p. 163).

Os próximos 78 rpm de Caymmi foram lançamentos da Columbia. “Logo depois consegui fazer dois discos avulsos pela Columbia - continua” (CAYMMI, S., 2001, p. 163), que tinha Braguinha como diretor-artístico, não exigindo contratos de Dorival. Em dezembro de 1940, lança “O Mar”, dividida em duas partes, cada uma de um lado do disco, com acompanhamento de orquestra e arranjo/regência de Radamés Gnattali. Esta parceria vinha do programa *Arranjos Modernos de Radamés* com “O Mar” em maio de 1940, quando Caymmi estreou na Rádio Nacional, vindo da Rádio Mayrink Veiga. “Quando a Nacional começou a se desfazer do seu elenco musical,

⁶ Primeira canção praieira composta por Caymmi ainda na Bahia.

privilegiando na sua programação as radionovelas, Caymmi retornou à Tupi, mas logo depois preferiu trabalhar avulso, com ele mesmo gosta de dizer.” (CAYMMI, S., 2001, p. 183).

No ano seguinte, em outubro de 1941, após três anos de sua chegada ao Rio, é lançado pela Columbia, o primeiro 78 rpm com Caymmi acompanhando-se solo. As canções praieiras gravadas foram “É Doce Morrer no Mar”, lado A, e “A Jangada Voltou Só”, lado B.

“É Doce Morrer no Mar” tem parceira de Jorge Amado – é a única⁸ canção praieira que possui colaboração na composição.

“Sua criação partiu de um refrão feito a partir de dois versos repetidos insistentemente no romance *Mar Morto* (1936), de Amado – “*É doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar*” -, ao qual se acrescentaram três estrofes narrativas de quatro versos cada, sendo a primeira com três versos de Amado e um de Caymmi, a segunda toda de Amado, mas com pequenas adaptações de Caymmi, e a final só de Caymmi.” (DOMINGUES, 2014, p. 53).

Entre 1942 e 1947 há um hiato na produção das canções praieiras, período em que os lançamentos foram dedicados às outras vertentes, principalmente os sambas baianos e sambas-canção. Apenas a praieira “Pescaria” é lançada, mas não por Caymmi. Primeiramente gravada pelo Trio de Ouro em junho de 1944, pela Odeon, em ritmo de marcha de carnaval, apesar do 78 rpm vir rotulado com o gênero canção praieira. Dez anos mais tarde Caymmi a grava.

Apesar disso, o período foi de muita efervescência na carreira de Caymmi, com muitos lançamentos por outros intérpretes – principalmente pelos Anjos do Inferno –, a participação de Caymmi como ator no curta-metragem baseado na canção “A Jangada Voltou Só”, a publicação da primeira edição do *Cancioneiro da Bahia* em 1947 – livro que dividia sua obra por temática escrito por Jorge Amado e Dorival Caymmi – entre outros muitos acontecimentos. Com a Columbia se transformando na Continental, os dois 78 rpm das praieiras feitos pela empresa são relançados em 1943.

Os próximos lançamentos praieiros foram de “A Lenda do Abaeté” e “Saudade de Itapuã” em abril de 1948, pela RCA Victor. Ambas são acompanhadas por outros músicos, mas o lado B do 78 rpm, “Saudade de Itapuã”, foi contra seu desejo de gravá-la solo. O lado A possui elementos do violão que estão presentes nas próximas gravações solo de Caymmi da canção, o que será especificado mais adiante, assim como, acontece no próximo lançamento, em julho de 1949,

⁸ “Caminhos do Mar” é uma canção praieira que possui parceria entre Dorival, Danilo Caymmi e Dudu Falcão. Lançada como trilha sonora da novela *Porto dos Milagres* da Rede Globo por Gal Costa, em 2001, nunca foi registrada pelo compositor. Considerada aqui como um caso periférico de sua obra praieira.

com “O Vento” e “Festa de Rua”, acompanhado apenas dos violonistas Dino Sete Cordas e Meira, lançamento da RCA Victor. Entre 1950 e 1953 não é lançada nenhuma praieira.

Com a chegada dos long-plays no Brasil, comercialmente em 1951, Caymmi lança, pela Odeon, seu primeiro trabalho no novo suporte de dez polegadas. O LP *Canções Praieiras*, de 1954, possui oito faixas gravadas apenas por voz e violão, nas quais duas eram inéditas dentro do repertório das praieiras, “O Bem do Mar” e “Quem Vem Pra Beira do Mar”, e uma ainda não gravada por Caymmi, “Pescaria”, lançada pela Trio de Ouro, como já relatado. Assim, o long-play estabeleceu um caráter programático, imprimindo uma unidade ao repertório das canções praieiras. Três 78 rpm são lançados com os mesmos fonogramas constituintes do LP pela mesma gravadora. Dois lançados no mesmo ano do LP com as canções “Quem Vem Pra Beira do Mar” - “Pescaria”, em Setembro e “A Jangada Voltou Só - “É Doce Morrer no Mar”, em Novembro e um lançado, em Março de 1956, com “Saudade de Itapuã – “A Lenda do Abaeté”.

O próximo trabalho de Caymmi das praieiras foi o LP *Caymmi e o Mar*, de 1957, pela gravadora Odeon, onde traz o seu repertório dividido entre o compositor e intérprete gravando com o formato solo e outras faixas com arranjos orquestrais e regência de Léo Peracchi. São inéditas as faixas “Dois de Fevereiro” e “História de Pescadores”⁹ - suas canções constituintes são “Canção da Partida”; “Adeus da Esposa”; “Temporal”; “Cantiga da Noiva”; “Velório”; “Na Manhã Seguinte”. Dessas canções, “Adeus da Esposa”, não foi estreada por Caymmi. O primeiro fonograma de “História de Pescadores II” – como também é conhecida a canção - foi interpretada instrumentalmente por Henrique Simonetti Orquestra e Conjunto no LP *Páginas Brasileiras*, em 1956, pela Polydor, quase que concomitantemente ao álbum de Dorival. Um 78 rpm é lançado com os mesmos fonogramas que constituem o LP de 1957 com as canções “Dois de Fevereiro” e “Saudade de Itapuã”, em Dezembro do mesmo ano e pela mesma gravadora.

Em 1959 é lançado, pela Odeon, o LP *Caymmi e Seu Violão*. O álbum possui quase todo o repertório praieiro produzido até o momento. As três únicas praieiras não presentes são “Rainha do Mar”, “Festa de Rua” e “História de Pescadores” - se considerarmos esta como uma única canção, como foi seu lançamento. O long-play é executado por voz e violão em sua totalidade de doze faixas. Nenhuma canção é estreada no álbum, apenas enquanto ao uso da instrumentação solo, como é o caso de “Dois de Fevereiro”, ainda não gravada no formato. As outras já haviam sido registradas

⁹ Ou “Suíte dos Pescadores”. Este apelido foi dado por Aloysio de Oliveira. Caymmi não gostava do título por achar pretensioso demais. Cf.: Caymmi, S.: *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*, p.366.

apenas pelo canto e violão de Caymmi – duas estreadas pela instrumentação solo no 78 rpm de 1941 – “É Doce Morrer no Mar” e “A Jangada Voltou Só”, seis estreadas solo no LP *Canções Praieiras* de 1954 – “Quem Vem Pra Beira do Mar”, “O Bem do Mar”, “O Mar”, “Pescaria”, “A Lenda do Abaeté” e “Saudade de Itapuã” e três estreadas solo no LP *Caymmi e o Mar* de 1957 - “Promessa de Pescador”, “O Vento” “Noite de Temporal”.

Cinco anos se passam sem nenhum lançamento das canções praieiras. A próxima canção, “Morena do Mar”, foi lançada por Nara Leão, uma das principais intérpretes da geração bossa-novista, no LP *Vento de Maio*, de 1965, pela Philips, com arranjos e regência do Maestro Gaya e Dori Caymmi, sendo o último filho do compositor.

O lançamento da praieira “Juliana”¹⁰ foi pelo Quarteto em Cy, em 1968, no LP *Quarteto em Cy em Cy Maior*, pela Elenco, isso logo após os dois anteriores trabalhos do compositor com o quarteto vocal nos LPs de 1965: *Vinícius e Caymmi no Zum Zum com o Quarteto em Cy e o Conjunto Oscar Castro Neves*, pela Elenco, e no LP *Caymmi (Kai-ee-me) And The Girls From Bahia* – lançado primeiro no mercado americano, pela Warner, em 1965, e depois no Brasil, em 1967, pela Odeon, com o nome de *Caymmi*. Este último LP citado tem as canções “Temporal” e “O Vento” gravadas apenas pelo canto e violão de Caymmi, sendo a primeira mencionada, também conhecida como “História de Pescadores III”. “Canção da Noiva” ou “História de Pescador IV” também foi gravada só por violão e voz, porém, de Dori Caymmi e Stella Caymmi, no LP de 1964, da Elenco, *Caymmi Visita Tom e Leva Seus Filhos Nana, Dori e Danilo*.

Após seis anos sem nenhum lançamento, chega ao mercado o LP *Caymmi* de 1972, da Odeon. “Morena do Mar” e “Vou Vê Juliana” são gravadas pela primeira vez por Caymmi enquanto intérprete e teve como instrumentação voz, violão, percussão e coro, após os anteriores lançamentos de Nara e do Quarteto em Cy, respectivamente, já relatados. “Itapuã” é lançada no long-play com a instrumentação camerística de voz, violão e cordas com arranjo e regência do Maestro Gaya. Outras canções praieiras são regravadas no álbum.

Em 1977 é lançado a praieira “Milagre” no LP *Nana*, de sua filha Nana Caymmi, com participação especial do canto do pai na faixa, pela gravadora RCA-Victor. A canção foi contemplada com arranjo de Dori Caymmi. Após sete anos sai o registro de Dorival da sua composição, no formato solo, no LP *Setenta Anos – Caymmi*, de 1984, gravado ao vivo no Teatro

¹⁰ O lançamento do Quarteto em Cy traz o título de “Juliana”. Já a gravação de Caymmi, de 1972, vem com o nome de “Vou Ver Juliana”.

Castro Alves, pela gravadora Funarte, em Salvador, em 1979. O show foi dirigido por Hermínio Bello de Carvalho.

“Sargaço Mar” e “A Mãe d’Água e a Menina” são duas canções praieiras lançadas por Caymmi na caixa *Caymmi, Som, Imagem, Magia*¹¹, de 1985. O projeto teve arranjos e regência de Radamés Gnattali, que também compôs, especialmente para a ocasião, a música “Caymmiana”. A praieira “Sargaço Mar” possuía arranjo de Gnattali, porém Caymmi preferiu e escolheu a opção de gravar no formato solo, voz e violão, dispensando o arranjo já confeccionado. Apesar de ter feito sua vontade, ele não ficou totalmente satisfeito com sua performance no fonograma¹². “A Mãe d’Água e a Menina” foi gravada com arranjo de Gnattali para orquestra.

Também no LP presente na caixa *Caymmi, Som, Imagem, Magia* temos a gravação da “Canção da Partida” da “História de Pescadores” apenas por voz e violão. “Temporal” e “Canção da Partida” são as únicas canções da “Suíte dos Pescadores” registradas com o formato solo.

A canção praieira “Caminhos do Mar” é uma parceria entre Dorival, Danilo Caymmi e Dudu Falcão feita exclusivamente para a trilha sonora da novela televisiva *Porto dos Milagres* da Rede Globo, sendo a música de sua abertura. Foi lançada no LP *Tantos amores* de Gal Costa, em 2001, pela BMG Brasil, e nunca foi lançada por Caymmi.

Há uma outra canção praieira que não foi gravada pelo compositor, mas editada no livro *Cancioneiro da Bahia*, é a canção praieira “Sereia”. Lançada em 2014 no CD *Nana, Dori e Danilo*, pela Som Livre, para a celebração do centenário de nascimento de Dorival. Os arranjos e direção musical do álbum foram assinados por Dori Caymmi.

Deste modo o total de canções praieiras editadas, lançadas ou publicadas são de vinte e oito. Seguindo cronologicamente seus lançamentos (primeira gravação), em 78 rpm, long-plays ou CDs, por Caymmi ou outros intérpretes, temos o seguinte caminho praieiro: “Rainha do Mar” (1939); “Promessa de Pescador” (1939); “Noite de Temporal” (1940); “O Mar” (1940); “É Doce Morrer no Mar” (1941); “A Jangada Voltou Só” (1941); “Pescaria” (1944); “A Lenda do Abaeté” (1948); “Saudade de Itapuã” (1948); “O Vento” (1949); “Festa de Rua” (1949); “O Bem do Mar” (1954); “Quem Vem Pra Beira do Mar” (1954); “Dois de Fevereiro” (1957); “História de Pescadores” - “Canção da Partida” (1957), “Adeus da Esposa” (1956), “Temporal” (1957), “Cantiga da Noiva” (1957), “Velório” (1957), “Na Manhã Seguinte” (1957) - “Morena do Mar” (1965); “Vou

¹¹ Produto comemorativo dos 70 anos de idade do compositor, patrocinada pela Fundação Emílio Odebrecht. A caixa é composta por um LP duplo e uma biografia do baiano.

¹² Cf.: Caymmi, S.: *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*, p. 497.

Vê Juliana” (1968); “Itapuã” (1972); “Milagre” (1977); “Sargaço Mar” (1985); “A Mãe d’Água e a Menina” (1985); “Caminhos do Mar” (2001) e “Sereia” (2014).

Entre 1938 e 1959, do total de quinze canções¹³ praieiras lançadas¹⁴, sete delas – “Noite de Temporal” (1940), “A Jangada Voltou Só” (1941), “É Doce Morrer No Mar” (1941), “O Vento” (1949), “Festa de Rua” (1949), “O Bem do Mar” (1954), “Quem Vem Pra Beira do Mar” (1954) - sejam seus lançamentos por meio de 78 rpm ou LP, se deram com canto e violão (ou violões, como são os casos de “O Vento” e “Festa de Rua” com os violonistas Dino Sete Cordas e Meira e “Noite de temporal” com três violonistas, Rogério Guimarães, Laurindo de Almeida e Dilermando Reis).

O uso de tal instrumentação é ainda mais nítido quando os long-plays de Caymmi são lançados a partir de 1954. Dois dos três LPs dedicados às canções praieiras, *Canções Praieiras e Caymmi e Seu Violão*, são registrados em sua totalidade nesse formato. O outro LP praieiro, *Caymmi e o Mar*, tem em seu repertório três das oito canções executadas por voz e violão e uma quarta faixa – “Festa de Rua” - em que a primeira seção é exposta por esse mesmo meio fônico. O arranjador do álbum, Léo Peracchi, compreende a propriedade estreita do repertório com o canto e o violão, evidenciando essa sonoridade por meio do uso de cordas nos seus arranjos¹⁵.

Das oito canções praieiras lançadas após 1959, duas nunca foram gravadas por Caymmi - “Caminhos do Mar” e “Sereia”. Das seis que Caymmi gravou, três não foram lançadas por ele - “Morena do Mar”, “Vou Vê Juliana” e “Milagre”. Das outras três lançadas por Caymmi, uma - “Sargaço Mar” - foi gravada apenas por voz e violão, e outra, “Itapuã”, traz o formato solo bastante destacado no arranjo que se utiliza da sonoridade de cordas. Fato similar ocorre quando Caymmi grava “Morena do Mar” e “Vou Vê Juliana” que tem como instrumentação voz, violão, percussão e coro. Já a primeira gravação de “Milagre” por Caymmi foi só com violão e canto.

De todas as praieiras gravadas por Caymmi ao longo de sua discografia - vinte e seis canções¹⁶, apenas oito não foram gravadas nenhuma vez por Caymmi no formato solo, ou seja, 30,8% do total: quatro das seis canções que integram a “História de Pescadores” - “Adeus da Esposa”, “Cantiga da Noiva”, “Velório”, “Na Manhã Seguinte” - “Morena do Mar”; “Vou Vê Juliana”; “Itapuã”; “A Mãe d’Água e a Menina”.

¹³ Contabilizando a canção “História de Pescadores” como uma única canção – como foi seu lançamento.

¹⁴ “É importante ressaltar que a primeira gravação de uma canção era cercada de muita expectativa do autor, de sua editora e da gravadora envolvida. Dessa forma, mais do que um simples privilégio de ineditismo para um intérprete, era parte central da estratégia de divulgação e comercialização das mesmas.” (DOMINGUES, 2009, p. 134).

¹⁵ Cf.: Domingues, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 139.

¹⁶ Contabilizando as canções constituintes de “História de Pescadores” – seis canções.

Assim, observa-se na vertente caymmiana designada pelo nome de canções praieiras, que a instrumentação de voz e violão se estabelece como um elemento de arranjo característico - um padrão de instrumentação¹⁷ - nesse conjunto de canções.

A opção de se confeccionar os quadros abaixo com o recorte temporal de 1938 até 1959 deve-se ao fato que:

“[...] é preciso reparar que foi entre 1938 e 1959 que Dorival Caymmi consolidou sua carreira artística e criou a maior parte do seu repertório (das 109 canções que compôs e gravou ou editou durante a vida toda, 69 vieram a público até 1959, isto é 63,3% do total).” (DOMINGUES, 2009, p. 25).

Por meio dos dados reunidos, podemos visualizar, cronologicamente, as muitas aparições da instrumentação voz e violão nos lançamentos praieiros de Caymmi (intérprete):

¹⁷ “Trata-se, pois, do padrão de arranjo que vai caracterizar as canções praieiras: voz e violão (ou violões). Esse padrão traz a reminiscência longínqua dos rapsodos gregos, que reportavam com sua voz e sua lira os acontecimentos para uma certa comunidade funcionando como os narradores tradicionais – figura que Caymmi incorpora ao discurso das canções praieiras, como indica sua evocação do narrador em “Noite de Temporal” -, mas também traz a figura ainda muito presente e importante do seresteiro (ou de seu correlato rural, o cantador), figura marcante na música brasileira desde o tempo das modinhas coloniais.” (DOMINGUES, 2009, p.62-63)

Quadro 1: Lançamentos das praieiras de Dorival Caymmi (Intérprete) até 1959.

Data de Lançamento	Data de Gravação	Título	Gênero	Gravadora	Número	Tipo	Instrumentação
1939-04	27/06/1939	Rainha do Mar	Cantiga de Pescadores	Odeon	11.760-a	78 rpm	Regional
1939-04	27/06/1939	Promessa de Pescador	Canção Praieira	Odeon	11.760-b	78 rpm	Regional
1940-05	04/03/1940	Noite de Temporal	Canção Praieira	Odeon	11.850-b	78 rpm	Voz e Violões
1940-12	07/11/1940	O Mar (I) e O Mar (II)	Canção	Columbia	55.247-a e b	78 rpm	Orquestra
1941-10	03/10/1941	É Doce Morrer No Mar	Toada	Columbia	55.304-a	78 rpm	Voz e Violão
1941-10	03/10/1941	A Jangada Voltou Só	Canção Praieira	Columbia	55.304-b	78 rpm	Voz e Violão
1948-04	05/11/1947	A Lenda do Abaeté	Canção	RCA Victor	80-0576-a	78 rpm	Regional
1948-04	05/11/1947	Saudade de Itapoã	Canção	RCA Victor	80-0576-b	78 rpm	Regional
1949-07	18/04/1949	O Vento	Canção Praieira	RCA Victor	80-0596-a	78 rpm	Voz e Violões
1949-07	18/04/1949	Festa de Rua	Cena Baiana	RCA Victor	80-0596-b	78 rpm	Voz e Violões
1954	1954	O “Bem” do Mar	Canção Praieira	Odeon	LDS-3004	LP	Voz e Violão
1954-09	25/06/1954	Quem Vem Pra Beira do Mar	Toada	Odeon	13.707-a	78 rpm	Voz e Violão
1954-09	25/06/1954	Pescaria (Canoeiro)	Canção Praieira	Odeon	13.707-b	78 rpm	Voz e Violão
1957-12	01/09/1957	Dois de Fevereiro	Samba	Odeon	14.286	78 rpm	Orquestra
1957	1957	História de Pescadores ¹⁸	Canção Praieira	Odeon	MOFB-3011	LP	Orquestra

FONTE: Quadro organizado pelo autor por meio de dados retirados dos livros *O Mar e o Tempo* de Stella Caymmi e *Compositores e Intérpretes Baianos – De Xisto Bahia a Dorival Caymmi* de Luiz Americo Lisboa Junior.

¹⁸ As canções constituintes da História de Pescadores são “Canção da Partida”; “Adeus da Esposa”; “Temporal”; “Cantiga da Noiva”; “Velório”; “Na Manhã Seguinte”.

Quadro 2: Primeiras gravações das canções praieiras de Dorival Caymmi (Intérprete) após 1959.

Data de Lançamento	Data de Gravação	Título	Gênero	Gravadora	Número	Tipo	Instrumentação
1972	1972	Morena do Mar	Canção Praieira	Odeon	SMOAB-6007	LP	Voz, Violão, Cordas
1972	1972	Vou Ver Juliana	Canção Praieira	Odeon	SMOAB-6007	LP	Voz, Violão, Percussão
1972	1972	Itapuã	Canção Praieira	Odeon	SMOAB-6007	LP	Voz, Violão, Percussão e Coro
1984	1979	Milagre	Canção Praieira	Funarte/F.Emílio Odebrecht	EE-84003	LP	Voz e Violão
1985	1985	Sergaço Mar	Canção Praieira	Sergaço	1	LP	Voz e Violão
1985	1985	A Mãe D'Água e a Menina	Canção Praieira	Sergaço	1	LP	Orquestra

FONTE: Quadro organizado pelo autor por meio de dados retirados do livro *O Mar e o Tempo* de Stella Caymmi.

Um capricho de Caymmi?

Esse padrão instrumental das canções praieiras advém de um esforço pessoal do próprio Caymmi. Várias circunstâncias detalhadas de sua biografia nos dão exemplos do seu desejo e empenho em gravar com a instrumentação solo. A primeira delas é a gravação de “Saudade de Itapuã” (1948). “Contra sua vontade, que desejava se acompanhar na faixa, teve que se submeter ao acompanhamento de dois violões em ritmo de samba-canção. Ficou bom, mas Caymmi estava seguro de que sozinho ao violão faria melhor.” (CAYMMI, S., 2001, p. 266). Mesmo tendo em a disposição violonistas e outros instrumentistas de grande renome no cenário musical da época, com qualidade artística/técnica e até virtuosística, como Garoto, Laurindo de Almeida, Jacob do Bandolim, Meira, Dino Sete Cordas, Rogério Guimarães, Dilermando Reis – que participaram de várias de suas gravações – Caymmi se posicionou a favor de gravar sem a participação de ninguém. Caymmi já havia realizado esse projeto em 1941, ano do lançamento de suas duas primeiras gravações solo, inaugurais do formato no período.

Outra situação que também revela sua vontade de gravar apenas com canto e violão, mesmo havendo grandes músicos à sua disposição, é sua desavença com gravadoras para registrar o LP de 1954 *Canções Praieiras*, primeiro long-play executado na sua totalidade apenas por voz e violão no Brasil. “Briguei muito para fazer um disco só de canto e violão, as fábricas não deixavam. Diziam: ‘Canto e violão puro fica muito vazio.’”¹⁹ (CAYMMI, S., 2001, p. 385). Há ainda o relato de Caymmi dispensar um arranjo feito por Radamés Gnattali para a canção “Sargaço Mar”²⁰, em 1985, para lançar a canção no formato solo, o que nos registra sua disposição para investir em gravações dispondo apenas do canto e do seu violão.

Um fato que de alguma maneira corrobora as informações acima é a preferência de Caymmi em ser o intérprete que primeiro grava as suas canções praieiras, ou seja, as lança, diferentemente das outras principais vertentes – sambas baianos e sambas-canção²¹. Até 1959, dos

¹⁹ Declaração de Dorival Caymmi feita em relação ao LP *Canções Praieiras* (1954). Cf.: Domingues, A.: *Caymmi sem folclore*, p.143.

²⁰ Cf.: Caymmi, S.: *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*, p. 497.

²¹ “Já os sambas baianos, tiveram uma marcante participação da estrela Carmen Miranda (que, aliás, lançou o primeiro, “O Que É Que a Baiana Tem?”, em 1938, no filme *Banana da Terra*) e do famoso conjunto Anjos do inferno. Juntos, Carmen (com quatro sambas, tendo dividido o microfone com Caymmi em três) e os Anjos do Inferno (com seis lançamentos) lançaram mais da metade dos sambas baianos. Além deles, o Bando da Lua e o astro francês Jean Sablon lançaram um samba cada, fazendo com que a proporção de canções desse estilo gravadas pela primeira vez por outros intérpretes que não o próprio autor seja de 50% (ou de 33,3%, se considerar-se as gravações feitas com Carmen como

vinte lançamentos²² praieiros, apenas dois foram registrados por outros intérpretes antes que Caymmi – “Pescaria” e “História de Pescadores II” – sendo o segundo lançamento quase que concomitante à gravação de Caymmi.

Desse modo, Caymmi se empenhou pessoalmente em realizar seus fonogramas no formato solo, em uma vertente de sua música da qual o mesmo teve preferência por ser o primeiro intérprete. Podemos supor muitas razões para tal desejo, como:

- A intenção de Caymmi em dotar a canção de toda sua dramaticidade inata, já que as canções praieiras trabalham com *rubato*, trechos *ad libitum*, entre outras características musicais e poéticas que a instrumentação solo privilegia.
- Talvez um certo caráter visionário do compositor quanto ao formato solo, antecipando que a canção poderia ser comunicada de forma efetiva apenas com voz e violão.
- Uma possível constatação de Caymmi em notar que não havia outro intérprete (e compositor) se aventurando no formato solo, na indústria fonográfica de sua época.
- A possibilidade de insatisfação artística de Caymmi com o tipo de sonoridade de acompanhamento realizado pelas orquestras ou conjuntos regionais de sua época.

São muitas as possíveis motivações e suposições de sua aspiração quanto ao uso do instrumental solo no universo praieiro.

O formato destacado aqui é um fato muito relevante para o desenvolvimento da moderna canção brasileira, visto que é um dos primeiros casos em que um intérprete grava e interpreta sua própria obra no formato solo, sem o envolvimento de instrumentistas e arranjadores, acontecimento embrionário na herança voz e violão de João Gilberto nos cantautores surgidos na década de 60 e 70. Assim um estudo do violão de acompanhamento de Dorival Caymmi, a fim de identificar e compreender os recursos musicais e de interpretação se mostra necessário e oportuno. Para comunicar tal investigação escolhemos o LP *Caymmi e Seu Violão*, de 1959, lançado pela Odeon,

lançamentos dela, fundamentalmente). Os Sambas-canção, por sua vez, têm a menor porcentagem de lançamentos por Caymmi: 26,7% (ou seja, quatro de 15).” (DOMINGUES, 2009, p. 28).

²² O pesquisador André Domingues considera dezenove lançamentos praieiros no período (cf. DOMINGUES, 2009), pois categoriza a canção “Festa de Rua” na vertente dos Sambas Baianos. Porém, neste trabalho, ela se posicionará nas praieiras, devido ao seu mesmo lugar no *Cancioneiro da Bahia* e por ser lançada em um LP dedicado às canções praieiras – *Caymmi e o Mar*.

no qual traz quase todo repertório praieiro produzido até o seu lançamento (80%²³ das canções praieiras do período estão presente neste álbum), assim como, todas as oito canções presentes no repertório do seu primeiro LP solo, *Canções Praieiras*, de 1954. Também se faz necessário observar que a carreira de Dorival e as suas canções praieiras já estavam muito consolidadas em 1959, com 20 anos de intensa atuação.

Além disso, o long-play carrega um interessante aspecto simbólico por ser lançado concomitante ao LP *Chega de Saudade*, primeiro álbum de João Gilberto – intérprete que fixa na bossa nova uma concepção musical que parte da instrumentação voz e violão – álbum que traz em sua contracapa, um texto de Tom Jobim que ao enaltecer o intérprete João abre alas para a valorização daquilo que o próprio Caymmi já vinha fazendo, como algo já moderno e prontamente cooptado pela bossa-nova:

“Ele (João Gilberto) acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora a primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.”

Jobim encerra o seu texto com o seguinte *post scriptum* - “P.S.: Caymmi também acha!”; não nos esqueçamos que o disco tem em seu repertório a canção “Rosa Morena” de Dorival Caymmi.

Este aspecto simbólico do LP *Caymmi e Seu Violão* ganha força na fala de Caetano Veloso no artigo “O Que Não Sei Dizer”, presente no livro *Acontece que Ele é Baiano*, onde é relatado que João Gilberto partiu de Caymmi para a criação do violão da bossa-nova:

“Em pouco tempo, ele tinha se transformado num autor-cantor de renome e os sambas-canções urbanos traziam o impressionismo das ondas dos mares das canções praieiras para a composição de baladas modernas, a anos luz do que os brasileiros costumemente ouviam. Não é por acaso que João Gilberto o tomou como base da criação do violão da bossa nova. Essa invenção essencial para a nossa música e para o nosso país teve (nas palavras do próprio João Gilberto) no estilo de Caymmi seu núcleo.” (VELOSO, 2013, p.131)

²³ Contabilizando a canção “História de Pescadores” como uma única canção.



Figura 2 - Capa e contracapa do LP Caymmi e Seu Violão (ODEON, 1959)

Existiu uma reedição do LP *Caymmi e Seu Violão*, lançado na década de 70, com uma nova cor compondo o fundo da capa e contracapa como podemos observar na imagem a seguir, além de não constar o texto²⁴ presente na contracapa da primeira edição.

²⁴ Texto presente na contracapa do LP *Caymmi e Seu Violão* (ODEON, 1959): “Ninguém amou tanto o mar quanto ele. Ninguém captou o lirismo no mar tão bem quanto ele. Ninguém cantou com tanta emoção as belezas do mar...Mar, berço de Iemanjá, onde é tão doce morrer...Mar, de onde a jangada voltou só, sem Chico Ferreira e Bento...Mar de Itapoan, que deixa saudades no coração da gente...Mar de ondas verdes, que é tão bonito quando quebra na praia...Mar, onde o canoero cerca o peixe, bate o remo, puxa a corda e colhe a rede...Mar que é a eterna inspiração de Dorival Caymmi. Sua voz dramática, pura, natural, conta histórias sem fim da beira da praia, das praias baianas cheias de pescadores, heróicos desbravadores do desconhecido que, sem saber se voltam, lançam-se ao mar, no afã de colher o alimento de cada dia. E foi entre esses rijos homens que viveu Caymmi desde menino. Foi com esses homens que aprendeu as pungentes histórias que nos conta com seu violão, com sua voz profunda. E são essas Canções Praieiras, já suas conhecidas, que estão colecionadas neste belo disco Odeon, feito para a sua sensibilidade. A maravilha da alta fidelidade torna ainda mais fiel a reprodução da voz, do violão, e da vibrante interpretação de Dorival Caymmi. Nesta nova geração das canções praieiras, Caymmi se supera. Ele que é hoje o violeiro consagrado em todos os rincões do país, ele mora no coração de todos, ele que é o grande Dorival Caymmi, não perdeu entretanto, sua irresistível atração pelo mar e pelas coisas do mar. Assim é que, cada vez melhor, cada vez mais sensível, cada vez mais pungente, Dorival Caymmi torna a contar-nos a história do mar...do mar de ondas verdes, que é tão bonito quando quebra na praia...”

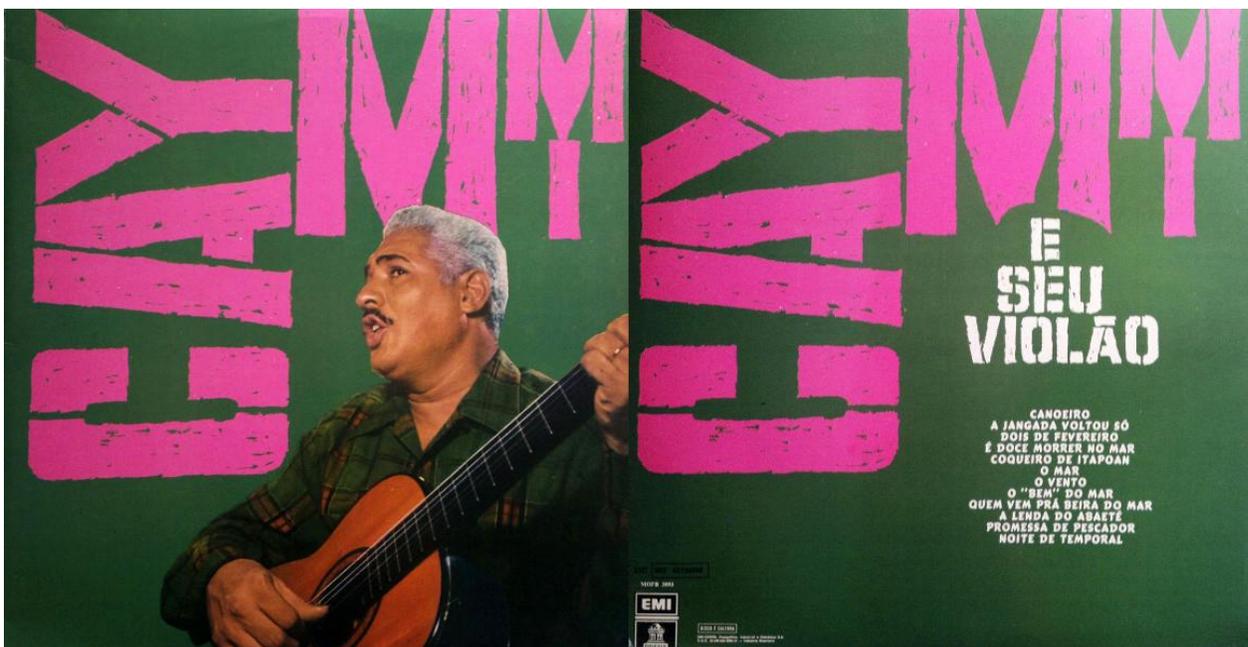


Figura 3 – Capa e contracapa da reedição do LP *Caymmi e Seu Violão*

Ficha Técnica do LP *Caymmi e Seu Violão*

Gravadora: Odeon-EMI

Direção artística: Aloysio de Oliveira

Layout: César G. Vilela

Fotografia: Francisco Pereira

Afinação do violão de Dorival Caymmi

O violão de Caymmi nos fonogramas que são analisados ao decorrer das próximas páginas²⁵ é transcrito em alguns trechos, de forma bem específica, a fim de compatibilizar a compreensão harmônica com a da técnica violonística, dadas as características e limites do instrumento. Isso porque o violão de Caymmi no LP *Caymmi e Seu Violão* soa abaixo da afinação²⁶ 440Hz: a sexta corda solta, por exemplo, que habitualmente produz a nota Mi, soa a nota Mi bemol, ainda um pouco mais baixa, até mais próxima da nota Ré. Apesar do acompanhamento²⁷ da canção estar transcrito nas partituras, por exemplo, em Mi menor, no fonograma, ela soa “quase” Ré menor. A escolha de transcrever de tal forma se deve ao fato que a execução de Caymmi, fisicamente, ao instrumento, foi dessa maneira concebida, utilizando-se de cordas soltas e outras disposições violonísticas características, cruciais para a montagem dos acordes e seus encaixes técnicos.

Podemos supor algumas razões para a sua escolha dessa afinação mais grave: o uso de uma região mais confortável para a sua voz sem perder o uso das cordas soltas do instrumento, de maneira a privilegiar sua tessitura²⁸ vocal; a busca de conseguir efeitos harmônicos desejados que podem estar a serviço da invocação das imagens poéticas dessa vertente; a preferência de uma timbragem mais escura do violão; um modo de se valer do instrumento a favor de uma “assinatura” ou a procura de um jeito próprio de utilização do violão; entre outras possíveis suposições.

No próprio repertório do LP *Caymmi e Seu Violão* encontramos três variações do ponto exato da afinação do seu violão. Uma maneira que encontramos para mostrar com exatidão esses pontos da afinação do acompanhamento foi o uso de imagens de afinadores digitais com a quinta corda soando, com o referencial de afinação 440Hz. O traço que vem no meio da figura é o ponto em que o afinador acusa ao tocamos a quinta corda solta com os fonogramas. A nota ao lado do número 5 (número da corda) das figuras é a altura do som que está soando a quinta corda – neste caso a nota Lá^b um pouco mais baixa.

²⁵ E também na transcrição integral do LP *Caymmi e Seu Violão* presente no Anexo II do presente trabalho.

²⁶ “Afinação: O ajuste da altura dos sons de um instrumento, ou os conjuntos de alturas nos quais os componentes desses instrumentos (cordas, tubos, etc.) pode sem afinados. (...) Os instrumentos de cordas são normalmente afinados através do ajuste da tensão, ou às vezes da extensão de vibração sonora, de cada corda.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 9)

²⁷ “Acompanhamento: As partes secundárias (subordinadas) em uma textura musical. Também, o ato de acompanhar um solista, vocal ou instrumental.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 5)

²⁸ “Tessitura: termo usado para descrever a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que se desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito à parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 942)

01-Canoeiro	03-2 de Fevereiro	04-É Doce Morrer no Mar
02-A Jangada Voltou Só	07-O Vento	06-O Mar
05-Coqueiro de Itapuã	08-O Bem do Mar	09-Quem Vem Pra Beira do Mar
12-Noite de Temporal	11-Promessa de Pescador	10-A Lenda do Abaeté

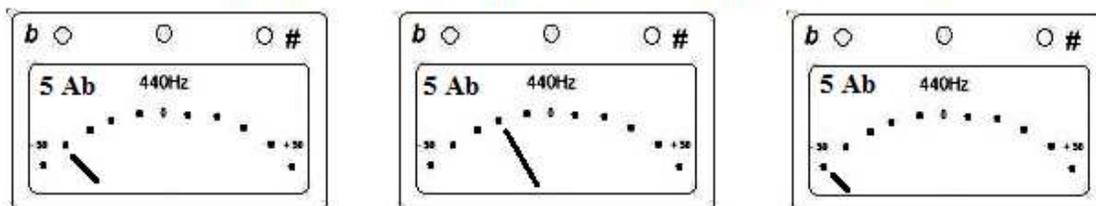


Figura 4 - Pontos exatos da afinação da quinta corda do violão de Caymmi no LP *Caymmi e Seu Violão*

Vimos que ao longo de sua discografia Caymmi se vale de uma afinação sempre mais baixa da 440Hz nas gravações com o formato solo, mesmo se considerarmos as possíveis alterações na rotação das fitas. Outro exemplo de seu uso de afinação mais baixa é o fonograma de “Sargaço Mar”, de 1985, no qual o violão está soando uma terça maior abaixo da afinação 440Hz.

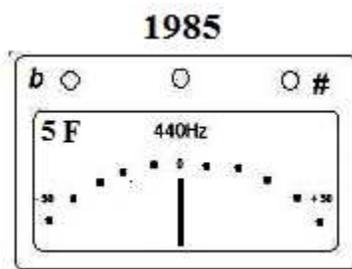


Figura 5 - Ponto da afinação do violão de Caymmi em 1985 em “Sargaço Mar”

Figura 6 - Transcrição da introdução de "Sargaço Mar" de 1985 em 00':00" – 00':06"

Quadro 3: Repertório do LP *Caymmi e seu Violão* (ODEON, 1959).

Título da canção (como consta na contracapa do LP)	Número da faixa	Tonalidade	Métrica	Assovio	Composição
Canoeiro	01	Lá maior	2/4		Caymmi
A Jangada Voltou Só	02	Lá menor	2/4		Caymmi
2 de Fevereiro	03	Ré maior	2/4		Caymmi
É Doce Morrer no Mar	04	Ré menor	2/4		Caymmi/Amado
Coqueiro de Itapoan	05	Ré maior	2/4		Caymmi
O Mar	06	Mi maior	2/4		Caymmi
O Vento	07	Mi menor	2/4	X	Caymmi
O "Bem" do Mar	08	Lá menor	2/2	X	Caymmi
Quem Vem Prá Beira do Mar	09	Lá maior	2/2	X	Caymmi
A Lenda do Abaeté	10	Mi menor	2/4		Caymmi
Promessa de Pescador	11	Lá maior	2/4		Caymmi
Noite de Temporal	12	Mi menor	2/4		Caymmi

Quadro organizado pelo autor.

1. AS CORDAS CAYMMIANAS DE “O VENTO”

1.1. Análise do acompanhamento de “O Vento” no LP *Caymmi e Seu Violão*

“O Vento” é uma canção de métrica binária na tonalidade de Mi menor. A primeira ocorrência do fonograma de 1959 é uma introdução com o violão. O dedilhado que se inicia é composto por uma melodia em sua voz superior que é executada na segunda corda²⁹ – notas Si e Dó – e na primeira corda - notas Fá# e Mi – do violão. Essa abertura da canção pode ser dividida em dois pequenos trechos, um que vai até o compasso 4 da transcrição a seguir com o desfecho melódico na nota Si por um *rallentando*³⁰ e outro trecho que começa igual ao primeiro, porém a terceira figura melódica³¹ da voz superior (Si-Fá#-Dó) é reiterada três vezes até que ocorre a mesma redução gradual de andamento³² com o fim na nota Si. Os dois trechos possuem andamentos diferentes até as entradas dos *rallentandos*, o primeiro com a semínima valendo 110 bpm e o segundo com 117 bpm. A melodia mais aguda do dedilhado é dobrada durante toda a introdução em *bocca chiusa*³³ por Caymmi.

A linha do baixo dessa introdução é composta pela nota Mi – sexta corda solta – e pela nota Si - localizada na segunda casa da quinta corda. Não existe uma ordem exata dessas notas, porém a nota Mi é tocada simultaneamente com a nota Si ou Dó da voz superior e a nota Si com a nota Fá# da voz superior. As durações de tempo dessa linha grave são mais longas no primeiro trecho da introdução (semínima e mínima) e as notas se movimentam pouco entre si – a nota Si grave aparece apenas uma vez. O segundo trecho do dedilhado começa no compasso 5 com as duas notas graves sendo tocadas simultaneamente originando um intervalo harmônico³⁴ de quinta justa e

²⁹ O violão é composto de seis cordas que são enumeradas partindo da corda mais aguda (primeira corda solta – nota Mi) para a mais grave (sexta corda solta – nota Mi). As cordas do violão de Caymmi no LP *Caymmi e Seu Violão* são de aço.

³⁰ “Rallentando (It.): Reduzindo a velocidade, tornando-se mais lento.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 762).

³¹ Na página 3 há uma partitura (figura 2) com as três figurações melódicas em questão, a fim de facilitar algumas explicações sobre o violão.

³² “Andamento: Indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada. (...)” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 28)

³³ O fonograma de “O Vento” de 1959 é o único da sua discografia que traz essa dobra da melodia superior do dedilhado. “Bocca chiusa (It., “boca fechada”): Canto sem palavras e com a boca fechada; sussurro, murmúrio.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 116)

³⁴ “Intervalo é a distância entre duas notas. (...) São chamados intervalos harmônicos aqueles que têm suas notas ouvidas simultaneamente.” (PEREIRA, 2011, p.14)

há mais movimento entre as duas notas, principalmente, nos compassos 7 e 8 com elas acompanhando ritmicamente a voz superior.

Ainda neste dedilhado de abertura há um preenchimento harmônico e rítmico que se dá na segunda colcheia de cada tempo com as notas Sol - terceira corda solta - e Mi – segunda casa da quarta corda – tocadas simultaneamente. Esse preenchimento se mostra diferente quando a melodia superior está na nota Fá#, nos compassos 2 e 6, com as notas Dó – primeira casa da segunda corda - e Sol - terceira corda solta - tocadas ao mesmo tempo. Outras mudanças ocorrem nos preenchimentos do compasso 3 por silêncio e nos compassos 8 e 9 com duas e três semicolcheias dedilhadas, respectivamente, com as notas Sol-Mi e Sol-Mi-Si, no ponto em que a melodia superior está na nota Dó caminhando para a conclusão do dedilhado em *rallentando*.

Uma sugestão de digitação da mão direita para a execução da introdução é o uso do dedo polegar para os baixos, o dedo anelar para a melodia da voz superior e os dedos indicador e médico para o preenchimento harmônico/rítmico. Para a mão esquerda sugerimos o uso do dedo 4 com a nota Fá# da segunda casa da primeira corda; o dedo 1 com a nota Dó da primeira casa da segunda corda; o dedo 3 com a nota Mi da segunda casa da quarta corda; e o dedo 2 com a nota Si da segunda casa da quinta corda.

O acorde de Mi menor (primeiro grau menor) com sexta menor³⁵ e nona maior que compõe a harmonia da introdução possui um caráter de instabilidade acentuado pelas passagens do intervalo de sexta menor para o de quinta justa – o que ocorre na segunda corda do violão - e do intervalo de nona maior para o de fundamental do acorde – primeira corda do violão.

A transcrição do fonograma será sempre apresentada como na figura abaixo com a pauta da voz (ou assovio) seguida da pauta do violão.

³⁵ O acorde menor com sexta menor é considerado, geralmente, como um acorde maior de sétima maior em primeira inversão, como sustenta o pesquisador Carlos Almada (Cf.: Almada, C.: *Harmonia Funcional*, p.50). Neste trabalho esse acorde é compreendido como primeiro grau menor: Mi menor com uma sexta menor adicionada, como o defende também o pesquisador Júlio Caliman Smarçaro, em estudo sobre Dori Caymmi; e “de acordo com esta abordagem, ele estaria atribuído de características modais, no caso do modo eólio, devido à presença da sexta menor (e não quinta aumentada).” (SMARÇARO, 2006, p. 114).

The image shows a musical score for the song "O Vento" from 1959. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão). The vocal line starts with a tempo marking of 110 and ends with 117. The guitar line has markings for "rall." and "a tempo". The second system also has a vocal line and a guitar line, both starting with a measure number '6'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Figura 7 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00':00" – 00':15"

Para uma melhor explicação de alguns trechos do acompanhamento de Caymmi e também como meio para facilitar a comparação entre algumas passagens do violão, fragmentamos a voz superior do dedilhado do primeiro trecho da introdução em três figuras melódicas como nos mostra a partitura abaixo.

The image shows three melodic figures from the guitar introduction of "O Vento" (1959). Each figure is circled and labeled: "Figura melódica 1", "Figura melódica 2", and "Figura melódica 3". The figures are shown on a single staff with a key signature of one sharp (F#).

Figura 8 - Figurações melódicas da voz superior do violão na abertura de "O Vento" de 1959

Com o silêncio do fim do trecho introdutório (00':00'' – 00':15''), entra o canto entoando o verso *vamos chamar o ventol* em tempo *rubato*³⁶. Ao final desse primeiro verso com o canto da palavra 'vento' a harmonia caminha para o quarto grau menor, com sexta³⁷ maior, intervalo

³⁶ "Rubato (It., "roubado"): Diz-se do andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim, retardado, prolongado ou ampliado". (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 805)

³⁷ Explicação de Carlos Almada sobre o uso do intervalo de sexta na formação dos acordes: "Formado por fundamental, terça, quinta e sexta, este acorde também sugere uma subversão ao princípio da superposição de terças (o último intervalo é uma segunda), porém há aqui novamente uma variação, por substituição, de uma estrutura harmônica

presente na primeira corda do violão, movimentando-se para a quinta justa, primeira corda solta, compondo uma melodia nesta parte superior do dedilhado, em andamento de 43 bpm (semínima). Com a repetição do mesmo verso, simultaneamente ao canto da palavra ‘vamos’, a harmonia volta para o acorde do primeiro grau menor – Mi menor - em um arpejo descendente e outro ascendente com as três primeiras cordas soltas com aumento de andamento (57 bpm). O trecho segue com o canto da palavra ‘vento’ no qual o violão caminha novamente para o acorde de Lá menor com sexta maior com o mesmo dedilhado realizado em sua primeira aparição no compasso 12, porém agora com um novo andamento (53 bpm). As indicações de variações de andamento foram uma maneira que encontramos para mostrar como Caymmi maneja o tempo de forma bastante livre. Colocando o metrônomo no início de cada compasso, como indicado nas partituras transcritas, percebemos tais oscilações.

The image shows a musical score for the song "O Vento". It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked "rubato" and has a tempo marking of 43 bpm. The second measure is marked "a tempo" and has a tempo marking of 57 bpm. The third and fourth measures have a tempo marking of 53 bpm. The lyrics are: "va mos cha mar o ven to" in the first measure and "va mos cha mar o ven to" in the second measure. The guitar line features arpeggiated chords and melodic lines that correspond to the tempo changes.

Figura 9 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'15" – 00'24"

A voz superior do dedilhado sobre o acorde de Lá menor com sexta maior possui uma melodia quase idêntica a segunda figura melódica superior do violão da introdução. A última nota é o único ponto de divergência entre as melodias: a figura da introdução com desfecho melódico descendente na nota Dó pelo intervalo melódico³⁸ de terça maior (primeiro compasso da transcrição abaixo) e a figura sobre o acorde de Lá menor com desfecho ascendente na nota Fá# pelo intervalo melódico de segunda maior (terceiro compasso da transcrição abaixo); como podemos observar na seguinte partitura com o destaque da voz em questão.

tradicional. Neste caso, é a sétima da téttrade que dá lugar à sexta. A substituição pode ser feita em acordes maiores com sétima maior e menores com sétima, *sempre* pela sexta maior. (ALMADA, 2009, p.49)

³⁸ “Quando as notas dos intervalos são ouvidas em sequência, estes são chamados de intervalos melódicos.” (PEREIRA, 2011, p.14)

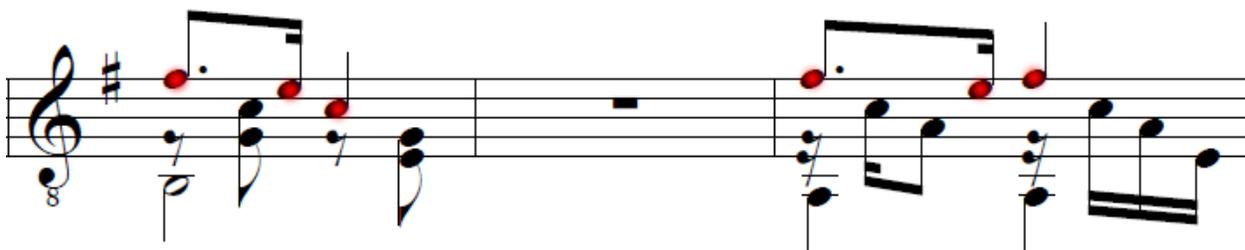


Figura 10 - Segunda figura melódica da voz superior da introdução e figura melódica da voz superior sobre o acorde de Lá menor com sexta maior sobre o verso *vamos chamar o vento!*

A entrada do assovio³⁹ em tempo *rubato* – um intervalo melódico de quinta justa descendente (Si – Mi) onde a segunda nota é repetida algumas vezes até o seu desfecho por meio de um *glissando*⁴⁰ ascendente⁴¹ – é um elemento que será reiterado ao decorrer da canção. Primeiramente o violão acompanha o novo timbre tocando a nota Mi em oitava – primeira corda e sexta corda soltas – e repetindo o Mi mais agudo. No momento em que o assovio faz uma figura tercinada, o andamento passa a ser de 100 bpm (mínima) e a harmonia caminha para o acorde de Lá menor por duas colcheias e volta para o acorde de Mi menor. Com esse último acorde acontece a reexposição do primeiro trecho introdução da canção, identificada principalmente pela melodia superior do dedilhado – destacada na transcrição abaixo pela cor vermelha - e pelo *rallentando*, porém esse novo trecho difere do da abertura pelas diferentes figuras rítmicas dos preenchimentos – agora com arpejos ou apenas com uma nota – e das figuras rítmicas da linha do baixo.

³⁹ Curiosamente as três canções que tem a presença do assovio no LP *Caymmi e Seu Violão* aparecem em sequência na ordem do álbum: “O Vento”, “O Bem do Mar” e “Quem Vem Pra Beira do Mar” – faixas 7, 8 e 9, respectivamente.

⁴⁰ “Glissando: Um efeito deslizante; a palavra, pseudoitaliana, vem do francês *glisser*, “deslizar”. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota individual seja articulada, não importando a rapidez do “deslizamento”). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura (como no PORTAMENTO), mas um autêntico glissando, em que cada nota seja distinguível, também é possível”. (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 373)

⁴¹ A última nota do assovio não é identificada de forma exata, pois é realizada por um *glissando* ascendente no qual Caymmi “solta” a nota. Colocamos a nota Sol na partitura como uma aproximação do que escutamos.

The image shows a musical score for the song "O Vento" (1959). It consists of two staves: "Assovio" (Vocal) and "Violão" (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The vocal line starts at measure 15 with an octave marking (8va) and includes markings for "rubato" and "rall.". The guitar accompaniment includes triplets and "rall." markings.

Figura 11 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'24" – 00'32"

Destacamos o primeiro trecho da introdução (primeira pauta abaixo) e o trecho após o fim do primeiro assovio (segunda pauta abaixo) – colocando esse último no primeiro tempo do compasso - para facilitar a visualização e comparação destacando a melodia da voz superior do dedilhado com a cor vermelha.

The image shows two staves of musical notation. The first staff has a tempo marking of quarter note = 110 and includes a "rall." marking. The second staff has a tempo marking of quarter note = 100 and includes a "rall." marking. Red dots are placed on specific notes in both staves to highlight the melody.

Figura 12 - Primeiro trecho da introdução e trecho após o primeiro assovio de "O Vento" de 1959

O trecho correspondente ao verso *vamos chamar o vento!* é repetido agora com andamentos mais rápidos. Como podemos observar no trecho anterior e no atual desse verso (00'15" a 00'24" e 00'32" a 00'39") o andamento aumenta do primeiro para o segundo compasso com a entrada do violão e depois desacelera novamente (ver os compassos 12, 13 e 14; 22, 23 e 24). Duas pequenas diferenças aparecem no dedilhado, a primeira acontece no acorde de Mi menor agora com apenas um arpejo descendente e a segunda é o uso da nota Dó simultaneamente com a segunda nota da melodia da voz superior, no compasso 24, sobre o acorde de Lá menor com o intervalo de sexta maior.

Figura 13 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'32" – 00'39"

O assovio é repetido de forma bastante parecida com a sua primeira aparição. Apenas uma pequena variação logo no início com o surgimento de uma nota de passagem com a nota Dó voltando para a nota Si que inicia o trecho. Neste começo o violão toca a nota Mi em oitava como da primeira vez com as mesmas cordas, porém no lugar do Mi agudo ser repetido é tocada a terceira corda solta – nota Sol. Outra mudança é o silêncio do violão sobre a figura tercinada do assovio em vez do acorde do quarto grau menor.

Sobre a última nota assoviada antes do *glissando*, o violão entra novamente reiterando elementos da introdução como a melodia da voz superior - destacados pela cor vermelha na transcrição abaixo - seguida de *rallentando* e a linha do baixo. O andamento do trecho é de 60 bpm (mínima). Como da última vez, o dedilhado é preenchido de forma diferente da introdução e com a omissão da primeira nota da melodia da voz superior (nota Si) – da primeira figura melódica (Si-Dó). Também há disparidades da abertura com o aparecimento da nota Sol acompanhando a nota Dó da melodia superior no compasso 28 e a linha do baixo que agora acontece com uma nota a mais – a nota Mi da segunda casa da quarta corda do violão – no compasso 27.

Figura 14 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'39" – 00'49"

Outro ponto observado é que dessa vez a terceira figura melódica da voz superior (Si-Fá#-Dó) da introdução é reiterada duas vezes nessa reexposição da abertura da canção. Como o segundo trecho da introdução repete essa mesma figura três vezes, conseguimos comparar as duas passagens com mais clareza como nos mostra a partitura abaixo com o destaque da voz superior que é comum aos trechos em vermelho – lembramos que a terceira figura melódica é reiterada uma vez a mais no segundo trecho da introdução (primeira pauta abaixo) e a nota Si é omitida da primeira figura melódica da passagem após o segundo assovio (segunda pauta abaixo).

The image shows two staves of musical notation for the song "O Vento". The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 117. It features a melodic line with red dots on the notes Si, Fá#, and Dó, and a bass line. A "rall." instruction is placed below the staff. The second staff is also in treble clef with a key signature of one sharp and a tempo marking of 60. It features a melodic line with red dots on the notes Si, Fá#, and Dó, and a bass line. It includes triplet markings and a "rall." instruction.

Figura 15 - Segundo trecho da introdução e trecho após o segundo assovio de "O Vento" de 1959

Com o silêncio do último trecho entra a estrofe *vento que dá na vela vela que leva o barcol barco que leva a gentel gente que leva o peixel peixe que dá dinheiro, curimã*⁴²/ com um andamento de 112 bpm (mínima). De início entra só o canto em tempo *rubato* e o violão surge *a tempo* sobre o canto da primeira aparição da palavra 'vela'. O acompanhamento traz um movimento ascendente e descendente com intervalos de quinta justa, sexta menor (quinta aumentada), sexta maior em sua melodia superior, na segunda corda do violão, sobre o acorde de Mi menor. O caminho cromático, Si-Dó-Dó#-Dó-Si, possui uma qualidade pendular, disposta pelo seu trajeto de ascender e descender de meio-tom em meio-tom, partindo da mesma nota, que corrobora o modo de construção da letra, sendo a última palavra de cada verso, a primeira do próximo (vento-vela-barco-gente-peixe).

⁴² Significado de Curimã: Peixe fluvial, espécie de tainha de cerca de 60 a 80 cm de comprimento. Cf.: Sacconi, L.: *Minidicionário Sacconi da língua portuguesa*, p.217

Essa melodia cromática e a linha do baixo – apenas com a nota Mi na sexta corda solta – são executadas simultaneamente nas semínimas de cada tempo do compasso dois por quatro e há um preenchimento harmônico/rítmico na segunda colcheia de cada tempo com as notas Mi e Sol (intervalo harmônico de terça menor) como na introdução da canção.

A partir do compasso 35, com o canto da palavra ‘barco’, o andamento vai acelerando gradualmente até o segundo tempo do compasso 39, com o canto da palavra ‘dinheiro’, no qual o andamento diminui bruscamente para a mínima valendo 64 bpm. No mesmo momento dessa queda de velocidade, o acompanhamento passa a ter um novo preenchimento harmônico/rítmico com as mesmas duas notas (Sol e Mi), porém não tocadas concomitantemente. Isso é mostrado na partitura abaixo no compasso 39, no segundo tempo, com a nota Sol acompanhando a sílaba ‘di’ e a nota Mi a sílaba ‘nhei’ do canto da palavra ‘dinheiro’. Depois desse evento, o preenchimento passa a ser nas duas últimas semicolcheias de cada tempo com a entrada do *rallentando*, no compasso 39, até o desfecho do dedilhado com a nota Mi na linha do baixo e a nota Si na voz superior – sexta e segunda cordas soltas – para a entrada de uma nova sessão.

31 $\text{♩} = 112$
rubato *a tempo*

31 ven to que dá na ve la ve la que le vao bar co

35 *accel.*

35 bar co que le vaa gen te gen te que le vao pei xe

39 $\text{♩} = 64$
a tempo *rall.*

39 pei xe que dá di nhei ro Cu ri mã Cu ri mã ê

Figura 16 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 00'49" – 01'04"

*Curimã ê, curimã lambaio*⁴³ é o verso que será reiterado seis vezes nessa nova sessão – três vezes na tonalidade que segue a canção e três vezes em uma modulação de meio-tom acima (Fá) – a terceira e sexta repetição do verso acontece apenas com a palavra ‘curimã’.

O trecho começa só com o canto da palavra ‘curimã’ com o andamento fixo de 68 bpm (mínima). O violão entra sobre a sílaba cantada ‘ê’ no início do compasso (43) com o acorde de Mi menor com o intervalo de sexta maior (Dó#) e com a tensão de nona maior (Fá#) em sua voz superior, com a duração de uma mínima de forma a valorizar o acorde soando. O mesmo ocorre no

⁴³ “Originário do grupo linguístico kwa, lamba significa chicote, verga.” Cf.: Domingues, A.: *Caymmi sem folclore*, p.137 e Cf.: *Falares africanos na Bahia (Um vocabulário afro-brasileiro)*, p.263

próximo compasso (44) com ataque do similar acorde menor agora sem a tensão. Esses dois acordes são executados nas seis cordas do violão, provavelmente o polegar da mão direita ataca as três últimas cordas do instrumento com um único toque e as três primeiras cordas são atacadas apenas com um único toque do dedo indicador ou com o bloco indicador, médio, anelar.

A alternância desse acorde menor com e sem tensão sucede nos próximos dois compassos e também com um ataque na última colcheia (compassos 45 e 46): na primeira vez com as seis cordas do violão com o intervalo de sexta maior e com a tensão de nona e na segunda apenas com as notas Si e Mi (intervalo harmônico de quarta justa) - nas duas primeiras cordas soltas. Esse toque sobre as duas notas acontece também no compasso 47 com a figura rítmica de duas colcheias com a segunda ligada em uma semicolcheia seguida de colcheia pontuada (essa última apenas com a nota Si). Concomitantemente a linha do baixo toca a nota Mi – sexta corda solta - com uma semínima pontuada seguida de uma colcheia. Essa figura rítmica é tocada em *rallentando* e anuncia a entrada da modulação que segue a canção.

42 $\bullet = 68$
a tempo *rall.*

Cu ri mã ê... Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê... Cu ri mã lam bai o Cu ri mã...

Figura 17 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'04" – 01'14"

Temos o seguinte padrão rítmico ao agrupar o ritmo da linha do baixo com o das duas primeiras cordas soltas precedendo a segunda parte da passagem *Curimã ê, curimã lambaiol*, momento exato pré-modulação:

Figura 18 - Padrão rítmico que antecede a modulação de "O Vento" de 1959 em 01'12" – 01'14"

A canção segue com a modulação de meio tom acima. Essa transferência de polaridade harmônica de Mi menor para Fá menor traz apenas a nota Sol em comum, terça menor da primeira escala, está presente na segunda como tensão de nona maior.

O que se dá na nova tonalidade é parecido com o que acontece nas três primeiras aparições do verso *curimã ê, curimã lambaiol* do trecho anterior, porém agora com algumas diferenças no acompanhamento. O violão é que inicia a modulação com o baixo na nota Fá seguido do acorde de Fá menor com sexta maior (nota Ré) na segunda colcheia do tempo com duração de semínima, e com o mesmo acorde sem o intervalo de sexta na última colcheia do compasso. O andamento desse trecho modulado é sutilmente mais rápido que o anterior com 3 bpm (mínima) mais rápido.

Sobre a sílaba cantada ‘ê’ entra a linha de baixo na nota Fá tocada simultaneamente com a nota Sol – tensão de nona maior – na primeira corda do violão seguida de um preenchimento harmônico/rítmico de uma semínima com as notas Lá e Dó (intervalo harmônico de terça maior). Na última colcheia do compasso (49) é tocada a tríade menor de Fá sem a tensão de nona maior – a nota Sol que vinha agora é substituída pela fundamental. O violão segue com o mesmo acorde menor sem tensão executado por cinco notas – figura de colcheia pontuada – sem a primeira corda ser tocada e depois com as seis cordas – figura de colcheia.

O mesmo trecho com a tensão de nona maior (compasso 49) é repetido agora (compasso 51), contudo a linha do baixo traz uma nota a mais - nota Dó – originando o intervalo harmônico de quinta justa e com o acorde de Fá menor sendo executado nas seis cordas na última colcheia do compasso no lugar das três primeiras cordas.

No compasso 52 o acorde de Fá menor é tocado com cinco notas, sem a primeira corda, simultaneamente com sílaba cantada ‘bai’ e logo depois o violão é silenciado com o início do canto da palavra ‘curimã’ em um *rallentando* da voz.

Figura 19 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'14" – 01'23"

A melodia da voz superior do violão das seis repetições de *curimã ê, curimã lambaio!* compõe um contracanto⁴⁴ sobre a melodia da voz de Caymmi. As três primeiras vezes é com o destaque do intervalo harmônico de quarta justa com as duas notas mais agudas do acompanhamento e as três últimas somente com a linha mais aguda como podemos observar através da escuta e da transcrição abaixo.

Figura 20 - Destaque da voz superior do violão no trecho *curimã ê, curimã lambaio!*

⁴⁴ “Contracanto: Melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 217)

Logo após o *rallentando* do canto com o silêncio do violão, estabelece-se o andamento de 77 bpm (mínima) e a canção volta ao tom original com o acompanhamento reiterando novamente os elementos da introdução, repetindo duas vezes a terceira figura melódica da voz superior da abertura – destacado em vermelho na transcrição abaixo - até o mesmo desfecho melódico na nota Si acompanhada da linha do baixo na nota Mi.

The image shows a musical transcription for the song "O Vento". It consists of two staves. The top staff is a vocal line starting at measure 53, with a tempo marking of 77 bpm and "a tempo". The bottom staff is a guitar accompaniment starting at measure 53, marked "rall.". The guitar part features a melodic line with notes highlighted in red, corresponding to the vocal line's melody. The key signature is one sharp (F#).

Figura 21 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'22" – 01'32"

Esse último trecho de quando volta a tonalidade de Mi menor – segunda pauta abaixo – é muito parecido com o primeiro trecho da introdução – primeira pauta abaixo, apesar de a terceira figura melódica ser reiterada duas vezes no lugar de uma da abertura. As diferenças são a linha do baixo que agora apresenta mais movimento entre as duas notas Mi e Si em figuras de mínimas e o intervalo harmônico de quinta justa no primeiro compasso do trecho. Também há disparidades no preenchimento harmônico/rítmico que é tocado, algumas vezes, concomitante com a voz superior do dedilhado, e outras vezes não: no terceiro e quarto compasso do trecho com uma nota – segunda colcheia do primeiro tempo - ou com duas notas – duas últimas semicolcheias do segundo tempo.

Figura 22 - Primeiro trecho da introdução e trecho de quando volta a tonalidade de Mi menor de "O Vento" de 1959

A canção em seu curso, a partir deste ponto, repete sua estrutura formal semelhante ao que foi enumerado até aqui: duas vezes a repetição do verso *vamos chamar o ventol* seguido do assvio com elementos da introdução; a estrofe *vento que dá na vela/ vela que leva o barcol barco que leva a gentel gente que leva o peixel peixe que dá dinheiro, curimã/;* o trecho *curimã ê, curimã lambaiol* (ocorre seis vezes o verso com as três últimas na tonalidade de Fá menor); volta da tonalidade original com um trecho do violão similar ao da estrofe *vento que dá na vela.../* – essa última volta para a tonalidade de Mi menor é única mudança na forma da estrutura da repetição que ocorrerá agora, pois na primeira ocorrência da volta da tonalidade de Mi menor se evidenciou um trecho quase idêntico ao da abertura.

Assim seguimos com a reapresentação do verso *vamos chamar o ventol* na sequência com algumas novidades no acompanhamento que começa com o andamento de 48 (bpm). O preenchimento harmônico/rítmico da aparição do acorde de Lá menor com sexta maior desse trecho é apresentado com três semicolcheias tercinadas, com as notas da tríade menor, no lugar de duas notas. O arpejo sobre o acorde de Mi menor que segue o verso é realizado por uma quiáltera de cinco notas com a tensão de nona maior na linha mais aguda seguido por uma tercina com as notas Mi – primeira corda solta, Si – segunda corda solta e Fá# - quarta casa da quarta corda. Essa tensão de nona maior é apresentada nessa altura de som pela primeira vez, sendo que nas aparições anteriores se deram na oitava acima – segunda casa da primeira corda. O trecho segue com o aumento do andamento para 53 bpm (mínima) com a volta do acorde de Lá menor com sexta maior. Nesse momento o preenchimento é novamente tercinado com uma nova nota iniciando a melodia da voz superior do acompanhamento nesse ponto: a nota Mi – primeira corda solta – em vez da nota

Fá#; e a segunda nota da voz superior é tocada simultaneamente com mais duas notas do acorde (tríade de Lá menor).

58 *rubato* $\text{♩} = 48$ *a tempo* $\text{♩} = 53$

va mos cha mar o ven to va mos cha mar o ven to

Figura 23 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'32" – 01'41"

O assovio entra de forma bastante parecida com a sua segunda aparição no começo da canção com a nota de passagem Dó voltando para a nota Si que inicia a sua melodia com o andamento de 90 bpm (mínima). Junto com o começo do assovio, o violão toca o acorde de Mi menor em um arpejo descendente e sobre a figura tercinada do assovio o acorde do quarto grau menor em uma tercina de colcheias. O trecho é sucedido mais uma vez por outro similar ao da introdução da canção.

Assovio $\text{♩} = 90$ 8^{va}

Violão *a tempo* *rall.* *a tempo* *rall.*

Figura 24 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'41"– 01'50"

Essa passagem com elementos da introdução reitera duas vezes a segunda figura melódica da voz superior da abertura da canção. Enquanto novidade o trecho traz um manejo novo do andamento com um *rallentando*, no compasso 64, durante a primeira figura melódica da linha superior, e logo depois volta *a tempo* por um compasso (65), prosseguindo para um outro *rallentando* com o desfecho melódica na nota Si – segunda corda solta. Outro ponto observado é

que esse trecho traz um preenchimento com mais movimento entre as notas, pois as complementares notas da linha superior são em sua maioria das vezes dedilhadas por figuras de semicolcheias; como podemos visualizar na figura abaixo com a comparação do trecho em questão – segunda pauta – com o segundo trecho da introdução – primeira pauta a seguir. Lembramos que este último reitera três vezes a segunda figura melódica da voz superior do acompanhamento.

The image displays two musical staves for guitar accompaniment. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 117 bpm. It features a melodic line in the upper voice with eighth notes and a bass line with chords. A 'rall.' (ritardando) marking is present above the staff. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 90 bpm. It includes triplet markings (indicated by a '3' over groups of notes) and alternating 'rall.' and 'a tempo' markings. The bass line consists of chords and moving lines.

Figura 25 - Segundo trecho da introdução e trecho depois do terceiro assovio de "O Vento" de 1959

O trecho *vamos chamar o ventol* agora acontece com o andamento mais rápido da passagem desde o começo da canção: os dois primeiros compassos com 81 bpm (mínima) e os dois restantes com 84 bpm (mínima). Na primeira aparição do acorde de Lá menor com sexta maior, a linha do baixo dobra o ritmo da voz da linha superior do dedilhado com a fundamental do acorde – nota Lá - e o primeiro preenchimento se dá com o par de notas tocadas juntas – Dó e Lá – seguido da nota Mi. O acorde de Mi menor dá sequência com um arpejo descendente em semicolcheias seguido de outro arpejo com uma pausa na primeira semicolcheia na região aguda do dedilhado – originando uma síncopa⁴⁵ nessa ponta - e sem a presença da nota Mi da quarta corda, na qual é substituída pela nota Fá# da mesma corda na última semicolcheia (compasso 70). A linha do baixo toca em mínimas a nota Mi e depois a nota Si.

Ainda nesse trecho, no compasso 71, há mais uma novidade. A voz superior do dedilhado silencia a primeira semicolcheia no acorde de Lá menor com sexta maior, resultando

⁴⁵ “Síncope: O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso”. (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 868)

numa outra síncopa nessa extremidade aguda do acompanhamento. Esse silêncio altera o padrão rítmico que sempre acontecia nesse ponto: colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia e mínima. Também por causa dessa pausa, o preenchimento passa a ser apenas por uma colcheia no lugar de uma semicolcheia seguida de colcheia ou três semicolcheias tercinadas – o que foi que ocorreu em todos os preenchimentos das aparições desse trecho até aqui. A linha do baixo toca o mesmo ritmo do último compasso do acorde em questão (compasso 69) com a fundamental.

The image shows a musical score for the song "O Vento". It consists of two systems of music. The top system is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 68 with a tempo marking of "a tempo" and a metronome marking of 81. The lyrics are "va mos cha mar o ven to". The second system is the piano accompaniment, also in treble clef with a key signature of one sharp. It starts at measure 68 and continues with the same tempo marking of 84. The accompaniment features a bass line in the lower register, with a circled note in the second measure of the second system.

Figura 26 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'51"– 01'57"

A melodia da voz superior do dedilhado sobre o verso *vamos chamar o vento!* forma uma melodia que pode ser compreendida como um contracanto da voz de Caymmi do trecho. Essa linha melódica – composto apenas pelas notas Mi e Fá# - é apresentada abaixo com todas suas variações: o contracanto que é primeiro exposto nas duas primeiras ocorrências do trecho na canção – na primeira pauta a seguir - e também na segunda e terceira pauta abaixo onde temos respectivamente suas duas últimas passagens com variações.

Assinalamos com um círculo as duas principais variações do contracanto realizadas. Essas variações são melódicas nos compassos 3 e 4 da segunda pauta com a nota Fá# caminhando descendentemente para a nota Mi e com repetição dessa última nota caminhando de volta, ascendentemente, para a mesma nota Fá#. Na terceira pauta destacamos as variações rítmicas com uma pausa na primeira semicolcheia no segundo tempo do compasso 3 e no primeiro tempo do compasso 4.

The image displays three systems of musical notation for the song "Vamos chamar o vento". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The lyrics are "va mos cha mar o ven to" repeated. The first system shows the original melody. The second system highlights two variations in the guitar line with ovals. The third system highlights two variations in the guitar line with ovals.

Figura 27 - Variações da voz superior do dedilhado sobre o verso *vamos chamar o vento*/ de 1959

A passagem do assvio da seqüência é realizada com andamento de 89 bpm (mínima). A única novidade do trecho é que na segunda figura melódica da voz superior é omitida a sua segunda nota (nota Mi), sendo executada apenas com duas (notas Fá# e Dó). Como da última repetição da passagem, a segunda figura melódica é reitera duas vezes e traz o preenchimento dessa melodia com semicolcheias (tercinadas ou não) ou colcheias (tercinadas ou não, e pontuada em um momento).

Figura 28 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 01'57"– 02'07"

A passagem pode ser comparada com o segundo trecho da introdução - primeira pauta a seguir - no qual indicamos com um círculo a segunda figura melódica da voz superior do violão. Também assinalamos com uma seta o local exato da omissão da segunda nota do atual trecho – segunda pauta a seguir. Recordamos que a terceira figura melódica é reiterada uma vez a mais no fragmento da abertura.

Figura 29 - Segundo trecho da introdução e trecho depois do quarto assovio de "O Vento" de 1959

Segue o trecho da estrofe *vento que dá na vela/ vela que leva o barcol/ barco que leva a gentel gente que leva o peixel/ peixe que dá dinheiro, curimã/* de uma maneira muito parecida como ocorreu em sua primeira exposição, quase idêntica. As diferenças são as trocas das palavras ‘vela’ e ‘leva’ do segundo verso por ‘vento’ e ‘vira’, respectivamente, ocorrendo da seguinte maneira: *vento que vira o barcol/*; o canto já inicia o trecho *a tempo* com o mesmo andamento de 112 (bpm); e o acompanhamento entra sobre o canto da sílaba ‘dá’ e não sobre o da palavra ‘vela’.

O acelerando da velocidade também ocorre sobre a palavra ‘barco’, no final do compasso 80, e para bruscamente com o soar do canto da sílaba ‘nhei’, restabelecendo um outro andamento de 60 bpm, no compasso 87, com a nota Dó# na ponta do acompanhamento. Essa redução de andamento dura apenas pelo compasso 87 *a tempo*, onde segue em um *rallentando* com o desfecho da melodia cromática da ponta, na mesma nota Si. O preenchimento harmônico/rítmico com a queda da velocidade da canção passa a ser por duas semicolcheias (notas Sol e Mi) ou três semicolcheias tercinadas (notas Sol, Mi e Si).

The image displays a musical score for the song "O Vento". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 78-81): The tempo is marked $\text{♩} = 112$ *a tempo*. The lyrics are: "ven to que dá na ve____ la____ ven to que vi rao bar ____ co____". The tempo marking *accel.* appears above the final measure of this system.

System 2 (Measures 82-85): The lyrics are: "bar co que le vaa gen ____ te gen te que le vao pei ____ xe".

System 3 (Measures 86-89): The tempo is marked $\text{♩} = 60$ *a tempo*. The lyrics are: "pei xe que dá di nhei ____ ro Cu ri mã ____ Cu ri mã ê ____". The tempo marking *rall.* appears above the final measure of this system. The piano accompaniment in this system includes a triplet of eighth notes (Sol, Mi, Si) in measure 87.

Figura 30 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'07"- 02'22"

As três primeiras repetições de *curimã ê, curimã lambaio/* que seguem a canção com o andamento de 66 bpm (mínima) são realizadas quase sem alteração de sua primeira ocorrência. As mudanças são a aparição da tensão de nona maior na quarta casa da quarta corda do violão, no compasso 91, no lugar do acorde menor sem tensão; a troca das duas notas agudas em colcheia do penúltimo compasso do trecho por uma colcheia da linha do baixo com a nota Mi; e o aparecimento da nota Sol – terceira corda solta – no primeiro tempo do último compasso da passagem.

Figura 31 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'21" – 02'31"

Sintetizando novamente o padrão rítmico da linha do baixo com o das notas da voz superior do violão no último compasso do trecho, obtemos a seguinte rítmica que anuncia a modulação com uma semicolcheia a mais na segunda colcheia do primeiro tempo em relação ao padrão rítmico que aconteceu na primeira ocorrência do fragmento (01'12" - 01'14") – anteriormente o primeiro tempo foi de duas colcheias e agora com uma colcheia seguida de duas semicolcheias.

Figura 32 - Padrão rítmico que antecede a modulação de "O Vento" de 1959 em 02'29" – 02'31"

A canção segue em seu breve trecho na tonalidade de Fá menor com pouca discrepância do que se evidenciou em sua primeira ocorrência. As variações que devem ser consideradas são um sutil silêncio depois do primeiro toque do acorde de Fá menor com sexta maior (compasso 95); a falta do preenchimento no segundo compasso abaixo; o último toque do compasso 96 com o intervalo harmônico de quinta justa na linha do baixo concomitante ao silêncio da voz superior.

95 $\text{♩} = 70$
a tempo

Cu ri mã ê. Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê. Cu ri mã lam bai o Cu ri mã

rall.

95

Figura 33 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'32" – 02'40"

O contracanto formado pela voz superior do violão no atual trecho *curimã ê, curimã lambaio/* não possui alterações significativas de sua primeira aparição. O que há de novo é apenas a nota Sol – terceira corda solta – no momento do padrão rítmico que antecede a modulação como já detalhado acima e o silêncio da última colcheia do segundo tempo do terceiro compasso do trecho modulado (compasso 97) no lugar da nota Fá.

A canção volta de novo para a tonalidade original com o silêncio do violão e o *rallentando* do canto sobre a palavra ‘curimã’. Diferentemente da anterior volta para o tom de Mi menor na qual o violão tocou um trecho similar ao da abertura da canção, o acompanhamento agora realiza um breve dedilhado parecido com o da estrofe *vento que dá na vela/ vela que leva o barcol barco que leva a gente/ gente que leva o peixel peixe que dá dinheiro, curimã/*. A harmonia fixa-se em Mi menor e traz a voz superior do dedilhado compondo o caminho cromático com as notas Dó-Dó#-Dó-Si. O que difere do que se evidencia na estrofe é a ausência da nota Ré – intervalo de sétima menor - nessa melodia superior e o preenchimento do dedilhado que é feito por colcheias tercinadas ou semicolcheias no lugar de ser pausa de colcheia seguida de colcheia com um par de notas tocadas simultaneamente – notas Sol e Mi.

100 $\text{♩} = 61$
a tempo

rall.

100

Figura 34 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'40" – 02'45"

Com o final do curto trecho do caminho cromático na voz superior do acorde de Mi menor temos a última passagem do verso *vamos chamar o vento!*. Inicialmente é exposta apenas a voz em tempo *rubato*. O acompanhamento entra ao mesmo tempo do canto da palavra ‘vento’ com o acorde de Lá menor com sexta maior com o andamento de 45 bpm (mínima). Aqui o dedilhado apresenta a mesma melodia da voz superior que sempre apresentou nesse ponto até aqui, porém o acorde é tocado com cinco notas logo no primeiro toque que dura uma colcheia pontuada sem preenchimento. Essa figura é seguida de uma semicolcheia que é tocada com a linha do baixo na nota Lá e com o preenchimento na nota Dó simultaneamente com a nota Mi da voz superior.

Segue a canção com as notas longas Mi da linha do baixo e a tensão de nona maior na região aguda do violão sucedidas do preenchimento com as notas Si e Sol que são dedilhadas logo após a uma pausa de semicolcheia. Caymmi traz um novo manejo da velocidade da canção no derradeiro verso *vamos chamar o vento!* com um acelerando que se inicia ao mesmo tempo do canto da palavra ‘vamos’ e termina com a entrada do violão sobre o acorde de Lá menor com sexta maior com um novo andamento de 57 bpm (mínima) - 12 bpm mais rápido do que o do início da passagem. Nesse acorde há o uso de duas notas – Dó e Lá - tocadas simultaneamente com a segunda e terceira nota da linha da voz superior.

A duração da nota Fá# em mínima no compasso 105 é a única variação do contracanto composto pela linha mais aguda do violão dessa passagem em relação ao canto de Caymmi.

The image shows a musical score for the song "O Vento". It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 103. The vocal line begins with the lyrics "va mos cha mar o ven to" and is marked "rubato". At measure 104, the tempo changes to "a tempo" with a tempo marking of 45 bpm. At measure 105, there is an "accel." marking, and the tempo changes to "a tempo" with a tempo marking of 57 bpm. The lyrics for measure 105 are "va mos cha mar o ven to". The guitar part is shown with a capo on the 8th fret. It features a complex accompaniment with chords and melodic lines that mirror the vocal melody.

Figura 35 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 02'45" – 02'54"

O assovio segue a canção com o andamento de 74 bpm *a tempo*. O trecho acontece pela primeira vez com a tensão de nona maior na região aguda do acorde de Mi menor seguido de seu arpejo descendente. Como em outras vezes, simultaneamente a figura tercinada do assovio a harmonia caminha para o quarto grau menor e volta para o primeiro grau onde apresenta novamente elementos da introdução partindo de um *rallentando* (segundo tempo do compasso 108).

The image shows a musical score for two instruments: Assovio and Violão. The Assovio part is written in a high register, marked '8va' and '74'. It begins with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The Violão part is written in a lower register, marked '107'. It features a complex accompaniment with various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and is marked with tempo changes: 'a tempo', 'rall.', 'a tempo', and 'rall.'. The key signature is one sharp (F#).

Figura 36 - Transcrição do fonograma "O Vento" em 02'55" – 03'03"

A passagem traz uma unidade de cada figura melódica da voz superior do dedilhado da abertura e pode ser comparada com o seu primeiro trecho – primeira pauta a seguir. A única ocorrência nova é a aparição da nota Sol – terceira corda solta – finalizando o fragmento no lugar da nota Si que até o momento encerrou todas as outras ocorrências. O trecho não traz a nota Si na linha do baixo, apenas a nota Mi – sexta corda solta.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked '110' and 'rall.'. It features a melodic line with slurs and a final note on a whole rest. The bottom staff is marked '74', 'rall.', 'a tempo', and 'rall.'. It features a complex accompaniment with various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and is marked with tempo changes: 'rall.', 'a tempo', and 'rall.'. The key signature is one sharp (F#).

Figura 37 - Primeiro trecho da introdução e trecho depois do quinto assovio de "O Vento" de 1959

Após o último trecho acontecer esperava-se a entrada do verso *vamos chamar o ventol* como se evidenciou em toda a canção, porém o assovio que é reiterado com bastante espaçamento, enfatizando os silêncios em tempo *rubato*. Esse é o derradeiro assovio da canção. O violão entra no momento da figura tercinada, sobre a segunda nota Mi assoviada, com o acorde em bloco de Lá menor com sexta maior com o andamento a 85 bpm (mínima) ainda em tempo *rubato*. Com o soar da última nota do assovio, o acompanhamento caminha para o acorde de Mi menor com a tensão de nona maior com as seis cordas tangidas simultaneamente. O violão volta para o acorde de Lá menor

pela última vez onde apresenta o quarto grau menor apenas em sua tríade e depois com o intervalo de sexta maior seguido de um toque sobre as duas últimas cordas com as notas Fá# e Dó na última colcheia (compasso 116) – ponto onde é silenciado o assovio – sucedido de sua tríade novamente. Nessa última repetição do acorde de Lá menor, um *rallentando* é iniciado gradativamente, num movimento de desacelerando, até o fim da canção com a valorização dos acordes soando.

O acompanhamento retorna para o acorde de Mi menor no qual apresenta as cinco últimas cordas tangidas ao mesmo tempo com a duração de uma colcheia pontuada seguida de uma colcheia com as duas primeiras cordas soltas. O mesmo acorde é tocado com as cinco cordas agora com o intervalo de sexta menor com a duração de uma semínima. O que ocorreu no penúltimo acorde do primeiro grau menor (compasso 118) é revisto, contudo aqui com a tensão de nona maior na região aguda na última colcheia (compasso 120). Os dois últimos toques são sobre o acorde de Mi menor, primeiro com o intervalo de sexta menor nas cinco últimas cordas e depois só com as notas de sua tríade – acorde tocado pelas seis cordas concomitantemente - soando em *fade out* até o fim do fonograma.

The image displays a musical score for two instruments: Assovio (flute) and Violão (guitar). The score is divided into three systems of staves.

- System 1 (Measures 112-117):**
 - Assovio:** Starts at measure 112 with a *rubato* marking. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 113, followed by a dotted quarter note, and then a series of half notes and quarter notes. A tempo marking of $\text{♩} = 85$ is present.
 - Violão:** Starts at measure 112 with a *rall.* marking. It consists of a series of chords, including a dotted quarter note followed by an eighth note, and then several half notes.
- System 2 (Measures 118-120):**
 - Assovio:** Shows rests for measures 118, 119, and 120.
 - Violão:** Continues with chords in measures 118, 119, and 120, ending with a double bar line.

Figura 38 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1959 em 03'04" – 03'26"

A melodia da voz superior dos acordes que terminam a canção pode ser comparada com as figuras melódicas da introdução como nos mostra a partitura a seguir. Assinalamos com uma seta

as pequenas diferenças. Interessante notar que as durações do trecho da introdução valem metade das durações da nota de agora e que na introdução a passagem é realizada apenas pelo acorde do primeiro grau menor e aqui também com a presença do quarto grau menor (nos compassos 115 e 116). Outros pontos observados são a oposição do preenchimento rítmico da melodia da introdução com o soar dos acordes em *rallentando* e o final melódico na fundamental do acorde com a primeira corda solta do violão – fim ainda não apresentado em nenhum dos trechos que trazem os elementos da abertura da canção.

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into two rows. The first row shows measures 113 and 114. Above measure 114, 'Figura melódica 1' is circled, showing a quarter note G4 and a quarter note A4. Below it, a box highlights the corresponding notes in the main melody. Above measure 115, 'Figura melódica 2' is circled, showing a quarter note G4 and a quarter note F#4. Below it, a box highlights the corresponding notes in the main melody. The second row shows measures 116 and 117. Above measure 116, 'Figura melódica 3' is circled, showing a quarter note G4 and a quarter note F#4. Below it, a box highlights the corresponding notes in the main melody. Above measure 117, another 'Figura melódica 3' is circled, showing a quarter note G4 and a quarter note F#4. Below it, a box highlights the corresponding notes in the main melody. Arrows point from the circled figures down to the boxes in the main melody.

Figura 39 - Comparação das figuras melódicas da voz superior da introdução com a melodia da linha superior do fim de "O Vento" de 1959

O violão, voz e assovio na canção “O Vento”, no fonograma analisado, possuem as seguintes extensões⁴⁶.

⁴⁶ “Extensão: O âmbito de um instrumento ou voz, ou de uma peça musical, da nota mais baixa à mais aguda; o intervalo entre essas duas notas.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 306)

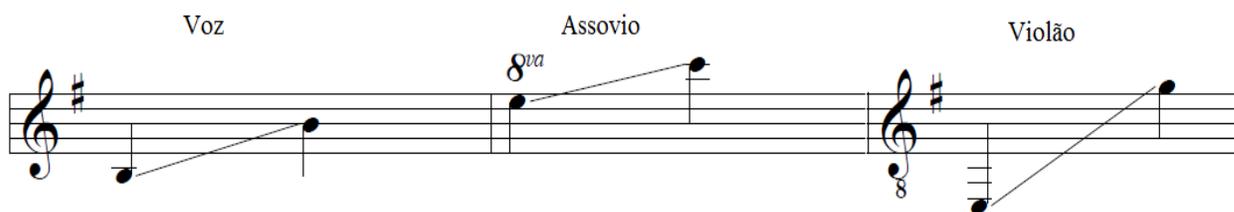
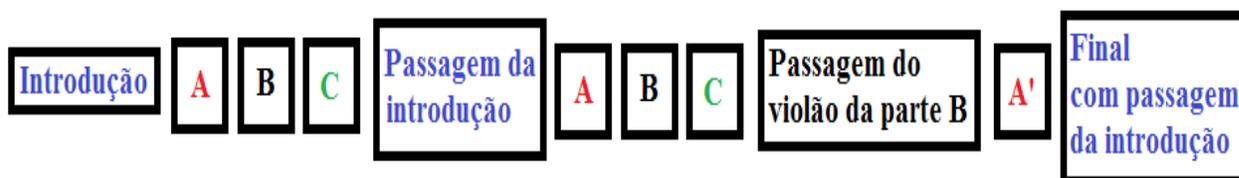


Figura 40 - Extensão da voz, assovio e violão no fonograma "O Vento" de 1959

A forma⁴⁷ da canção pode ser arquitetada da maneira que apresentamos abaixo, dividida em três partes nomeadas com as letras A, B e C.



A = 2x a repetição do verso *Vamos chamar o vento!* seguido do assovio com elementos da introdução

B = A estrofe *Vento que dá na vela! Vela que leva o barco! Barco que leva a gente! Gente que leva o peixe! Peixe que dá dinheiro, Curimã!*

C = 6x o verso *Curimã ê, curimã lambaio!* (as três últimas em Fá menor)

A' = 1x o verso *Vamos chamar o vento!* seguido de dois assovios

Figura 41 - Forma da canção "O Vento" no fonograma de 1959

⁴⁷ “Forma: Estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte, que pode ser capaz de reconhecer, p.ex., um tema ouvido antes na mesma peça, ou uma mudança de tonalidade que estabelece laços entre as duas partes de uma composição. (...)” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 337)

1.2. A introdução de “O Vento” tecida em outras canções

Seguindo a ordem das canções no LP *Caymmi e Seu Violão*, “O Vento” é a sétima faixa. Curiosamente a sua introdução é citada em mais duas canções no álbum: na faixa 10 com “A Lenda do Abaeté” – mesmo que de forma sutil e breve - e na última faixa, número 12, com “Noite de Temporal⁴⁸” – citada de modo bem direto em duas passagens.

A canção “A Lenda do Abaeté” está na tonalidade de Mi menor. O trecho inicial de “O Vento” é citado ou simplesmente sugerido pela audição em uma única ligeira ocasião do fonograma. O acontecimento é visto sobre o acorde de Mi menor depois da repetição do verso *ô de areia branca* como ponte para a entrada da estrofe *de manhã cedo/ se uma lavadeira/.../*, com o andamento de 93 bpm (mínima) *a tempo*, sucedido de *rallentando* no final.

Figura 42 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 00'28" – 00'34"

O que nos faz perceber a presença do trecho da introdução de “O Vento” nessa passagem de “A Lenda do Abaeté” são as figuras melódicas da voz superior do violão, apesar de serem realizadas com pequenas diferenças melódicas e com outro padrão rítmico. As divergências se evidenciam na primeira figura melódica com a omissão da segunda nota – Dó – e a troca da terceira nota da segunda figura melódica - nota Dó pela nota Si - que é reiterada duas vezes. Podemos observar as similaridade e diferenças a seguir, onde destacamos a cor vermelha (figura melódica 1) e a cor azul (figura melódica 2) e marcamos com uma seta o ponto da troca da nota da segunda figura.

⁴⁸ No LP gravado ao vivo com o formato solo *Caymmi – Setenta Anos*, lançado em 1984, a canção “Noite de Temporal” é seguida da canção “O Vento”. O repertório do álbum é dividido em temáticas que abarcam a obra de Caymmi. O bloco que segue as duas canções no álbum é nomeado de “a força dos elementos”. Em um especial da TV Tupi chamado “Mais cor em sua vida”, de 1972, Caymmi canta “O Vento” seguido de “Noite de Temporal” com a citação do dedilhado da abertura de “O Vento”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IKKo-sUGuVs>> Acesso em abril de 2017.

The image displays three melodic figures and a full musical staff. The first figure, labeled 'Figura melódica 1', shows a sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The second and third figures, both labeled 'Figura melódica 2', show a similar sequence of notes. Below these, a full musical staff is shown with arrows pointing from the figures to the corresponding notes in the staff. The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 8/8. The notes in the staff correspond to the figures above, with some notes highlighted in red and others in blue. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Figura 43 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de “O Vento” em uma breve ponte de “A Lenda do Abaeté” de 1959

“Noite de Temporal” também está na tonalidade de Mi menor. A citação da abertura de “O Vento” sobre o acorde do primeiro grau ocorre em três ocorrências que são repetidas no fonograma, o que será detalhado a seguir de forma mais clara. A referência da abertura de “O Vento” é muito explícita nos segundos e terceiros pontos, sendo de tal maneira que podemos afirmar e sustentar que esses casos são uma citação direta da abertura de “O Vento”, e não uma mera sugestão do dedilhado, como pode ser encarado o primeiro caso dessa última faixa do LP e a passagem já vista de “A Lenda do Abaeté”.

A forma da canção “Noite de Temporal” é constituída de duas partes: o refrão (*é noite/ é noite/ é lamba ê/ é lambaio/*) e uma estrofe que é apresentada duas vezes, cada momento com uma letra diferente sobre os mesmos elementos musicais. A primeira ocorrência da citação de “O Vento” acontece nas duas pontes entre o refrão (*é lamba ê/ é lambaio/*) e a estrofe que segue primeiro com o verso *pescador, não vá pra pesca/* e depois com o *pescador, se vai pra pesca/*. Relembramos que essa citação é mais sutil.

Sobre essas duas pontes para as entradas das estrofes de “Noite de Temporal” são citadas as duas primeiras figuras melódicas da linha superior do dedilhado com algumas modificações. Na primeira figura melódica a ordem das notas é invertida e com a nota Dó elevada de meio-tom – sexta maior –, assim temos Dó#-Si no lugar de Si-Dó. Na segunda figura melódica a única diferença é na nota Dó também com a alteração do sustenido. A maneira como o dedilhado é preenchido – semicolcheias e colcheias – é muito parecida com vários dos trechos do que aconteceu em “O Vento” de sua abertura com as mesmas notas (tríade de Mi menor). A própria linha do baixo auxilia nessa conexão entre as partes, principalmente com a nota Si da região grave tocada

concomitantemente com a nota Fá# aguda (primeira nota da segunda figura melódica). A seguir temos a transcrição das duas pontes e da comparação dessas com as figuras melódicas com o destaque das cores vermelha (figura melódica 1) e azul (figura melódica 2) e setas indicando as convergências.

50 $\text{♩} = 87$
a tempo *rubato*

ê É lam bai o pes ca

50 *rall.* 3 3

Figura 44 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 00'44" – 00'52" (Primeira ponte entre refrão-estrofe)

Figura melódica 2

Figura melódica 1

8 3 3

Figura 45 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de “O Vento” na primeira ponte entre refrão-estrofe de “Noite de Temporal” de 1959

Figura 46 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 02’06” – 02’12” (Segunda ponte entre refrão-estrofe)

Figura 47 - Figuras melódicas da voz superior do violão da introdução de “O Vento” na segunda ponte entre refrão-estrofe de “Noite de Temporal” de 1959

As outras duas citações em “Noite de Temporal” são muito claras e diretas em relação ao trecho da abertura de “O Vento” e se dão nas duas estrofes da canção. Uma ocorrência é entre o segundo e terceiro verso das duas estrofes: depois de *pescador, não vá pescar/* da primeira estrofe e depois de *na noite de temporá/* da segunda estrofe. A última ocorrência é no final do quarto verso – *que é noite de temporá/* da primeira estrofe - e *esperando ele vortá/* da segunda estrofe - antes da entrada da repetição dos dois últimos versos. Indicamos com a seta a entrada das citações para uma melhor visualização.

ESTROFE 1	ESTROFE 2
Pescador, não vá pra pesca	Pescador, se vai pra pesca
Pescador, não vá pescar	Na noite de temporá
Pescador, não vá pra pesca	A mãe se senta na areia
Que é noite de temporá	Esperando ele vortá
bis	bis

Figura 48 - Estrofes da canção “Noite de Temporal”. Indicamos com setas os momentos das citações diretas da abertura de “O Vento”

A citação de “O Vento” no final do terceiro verso da primeira estrofe traz uma ocorrência de cada uma das três figuras melódicas da voz superior do violão. Os outros elementos do dedilhado são apresentados de forma quase idêntica como detalhamos em vários trechos da introdução de “O vento” na análise musical do acompanhamento. Uma novidade do trecho é a tercina de semicolcheias do primeiro tempo da segunda figura melódica, onde a nota Fá# que inicia o trecho é tocada e sucedida de uma ligadura da mão esquerda para nota Mi – primeira corda solta – e esta seguida para nota Dó – segunda corda.

60 $\text{♩} = 94$
a tempo
rubato
 pes ca dor não vá pra
 60
 3
 3
 3
rall.

Figura 49 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 00'57" – 01'04"

Destacamos com as cores vermelha (figura melódica 1), azul (figura melódica 2) e verde (figura melódica 3) a voz superior na partitura a seguir.

Figura melódica 1 Figura melódica 2 Figura melódica 3

Figura 50 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do terceiro verso da primeira estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 00'57" – 01'04"

A ocorrência do final do quarto verso da primeira estrofe também traz uma aparição de cada figura melódica da voz superior do violão – destacadas com as mesmas cores abaixo. Esse trecho traz uma novidade que não foi vista na canção “O Vento” que é o uso da tensão de nona maior na quarta casa da quarta corda no preenchimento harmônico/rítmico nesse dedilhado. Isso pode ser visualizado na transcrição a seguir, nos compassos 68 e 69, nas duas últimas semicolcheias, onde as notas são ligadas por uma ligadura da mão esquerda – assinalados com um círculo.

67 $\text{♩} = 100$
a tempo

po rá

67 *rubato*

Figura 51 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do quarto verso da primeira estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 01'06" – 01'12"

A citação do final do terceiro verso da segunda estrofe traz a tensão de nona maior no preenchimento com e sem a ligadura da mão esquerda. Já a citação do final do quarto verso da segunda estrofe não traz a terceira figura melódica da voz superior do violão. Não há mais nenhuma novidade nessas duas menções de “O Vento” em “Noite de Temporal”. As passagens seguem abaixo

nas partituras com a mesma maneira de destacar os elementos musicais mencionados nos outros exemplos acima.

135 $\text{♩} = 103$
a tempo

ral

rubato

3

a mãe se sen

135

3 3

rall.

Figura 52 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do terceiro verso da segunda estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 02'17" – 02'23"

141 $\text{♩} = 100$
a tempo

rubato

3

e le vor tá

a

141

3 3

Figura 53 - Citação direta do violão da introdução de “O Vento” no final do quarto verso da segunda estrofe de “Noite de Temporal” de 1959 em 02'25" – 02'30"

1.3. Vento que dá na vela – o acorde de Mi menor com o cromatismo na voz superior

O que ocorre no acompanhamento da parte B (*vento que dá na vela/.../*) de “O Vento” é revisto em mais duas canções do álbum *Caymmi e Seu Violão*. Uma delas é na faixa “A Lenda do Abaeté”. O dedilhado do acorde de Mi menor com o cromatismo na voz superior com o movimento ascendente e descendente com intervalos de quinta justa, sexta menor (quinta aumentada), sexta maior - realizados na segunda corda do violão – acontece com o aparecimento do intervalo de sétima menor⁴⁹ – nota Ré – e por conta do cromatismo o de sétima diminuta - nota Réb – compondo a melodia cromática: Si-Dó-Dó#-Ré-Réb-Dó-Si. O trecho é visto sobre as duas ocorrências da primeira estrofe (ou podemos chamar de refrão) da canção: *no Abaeté tem uma lagoa escura/ Arrodeada de areia branca/ Ô de areia branca/ Ô de areia branca/*. A única diferença do trecho em relação ao de “O Vento”, além do novo intervalo de sétima na melodia da voz superior, é o preenchimento rítmico/harmônico do dedilhado que é realizado por três semicolcheias com notas da tríade de Mi menor no lugar de uma pausa de colcheia seguida do intervalo harmônico de terça menor – Mi e Sol – na colcheia restante. Esse preenchimento não se mostra assim em apenas um compasso da segunda ocorrência do refrão no qual acontece uma quiáltera de cinco notas com três dessas notas na nota Mi da linha do baixo (compasso 85). Seguem as transcrições dos dois trechos mencionados de “A Lenda do Abaeté” com o destaque da melodia cromática em vermelho.

⁴⁹ Esse intervalo de sétima na melodia da voz superior do dedilhado ocorre no acompanhamento da parte B de “O Vento” em outros fonogramas de Caymmi como intérprete como ainda será detalhado neste capítulo.

12 $\text{♩} = 84$
a tempo *rall.* *a tempo*

noa ba e té temu ma la go aes cu — ra noa ba e té temu ma la go aes cu

16 — ra ar ro de a da de a rei a bran — ca ar ro de a da de a rei a bran ca

20 *rall.*

ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran — ca

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The key signature is one sharp (F#). The first system starts at measure 12 and includes tempo markings 'a tempo', 'rall.', and 'a tempo'. The lyrics are 'noa ba e té temu ma la go aes cu — ra noa ba e té temu ma la go aes cu'. The second system starts at measure 16 and includes the lyrics '— ra ar ro de a da de a rei a bran — ca ar ro de a da de a rei a bran ca'. The third system starts at measure 20 and includes the lyrics 'ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran — ca'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 54 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 00'13" – 00'28"

83 $\text{♩} = 68$ *a tempo* *rall.* $\text{♩} = 86$ *a tempo* *rall.*

ra noa ba e tẽ temu ma la go aes cu ra ar ro de a da de a rei a bran

87 *a tempo* *rubato*

ca ar ro de a da de a rei a bran ca ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran

Figura 55 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 02'03" – 02'16"

Essa passagem do caminho cromático da voz superior também ocorre em “A Lenda do Abaeté” brevemente no final do último verso da segunda e terceira estrofes da canção, respectivamente, depois dos versos *ô do batucajé-él* e *ô do Abaeté-él*. Nesse caso o cromatismo é evidenciado em apenas dois compassos do trecho com a melodia Dó-Dó#Dó-Si – a mesma da linha superior da parte B de “O Vento” – com o preenchimento das notas da tríade de Mi menor por semicolcheias ou colcheias tercinadas. A seguir temos a transcrição dos dois trechos da canção também com o destaque do cromatismo em vermelho.

36 $\text{♩} = 65$ *a tempo* *rubato* *a tempo* *rall.*

ra noa ba e tẽ temu ma la go aes cu ra ar ro de a da de a rei a bran ca ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran

Figura 56 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” em 00'45" – 00'53"

51 $\text{♩} = 54$
a tempo rubato rall. rubato

51 8

Figura 57 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01'05" – 01'17"

Essas duas últimas passagens acima também podem ser comparadas com a segunda volta da modulação de meio-tom de “O Vento”. A seguir temos as partituras dos trechos das duas canções com o de “A Lenda do Abaeté” na segunda pauta. Os trechos acontecem de maneira muito similar. As diferenças são no primeiro tempo – um trecho com o arpejo ascendente e outro com descendente –, nas trocas das figuras rítmicas do segundo tempo – um trecho com colcheia de tercinas seguida de semicolcheias e o outro com essas mesmas figuras, porém, invertidas –, e no desfecho melódico do dedilhado – um com a nota Si e outro com a nota Mi.

Figura 58 - Segunda volta da modulação de “O Vento” e final das duas estrofes de “A Lenda do Abaeté de 1959”

Essa passagem do acorde de Mi menor com o cromatismo em sua voz superior é ainda vista em uma última ocorrência de “A Lenda do Abaeté”, no final de uma terceira parte canção que se inicia com o verso *a noite tá que é um dia/*. O trecho acontece sobre o verso cantado *a lua se namorando/* com a melodia cromática começando da nota Dó e com uma diferença no final da linha: no lugar da nota Réb caminhar para a nota Dó, ela ascendentemente volta para a nota Ré e essa para

a nota Dó - já como terça menor do quarto grau menor. Dessa maneira a melodia composta é Dó-Dó#-Ré-Réb-Ré-Dó.

The image shows a musical score for the song "A Lenda do Abaeté". It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as "a tempo" with a metronome marking of 93. There is a "rall." marking with a metronome marking of 80. The lyrics are "a lu a se na mo ran do nas á guas doa ba e té". The guitar part features triplets and a "3" marking. A box highlights a section of the guitar part.

Figura 59 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01’46” – 01’52”

A outra faixa que traz o acompanhamento similar ao da parte B de “O Vento” é a quinta canção do LP *Caymmi e Seu Violão – Coqueiro de Itapuã*⁵⁰. O trecho acontece na estrofe que se inicia com o verso *o vento que faz cantigas/*. Essa sessão é apresentada duas vezes no fonograma e o dedilhado é exatamente sobre o verso *o vento que ondula as águas/* no qual traz o acorde de Mi menor com a melodia cromática na extremidade. Nesse caso o acorde é o segundo grau menor, pois a canção está na tonalidade de Ré maior.

É importante notarmos que os trechos são pontos particulares da canção, porque até eles acontecerem o acompanhamento da canção segue um padrão rítmico muito definido: a linha do baixo toca com a duração de uma mínima junto com um bloco composto de três notas dos acordes tocadas concomitantemente que se inicia com uma pausa de colcheia seguida de mínima e depois de colcheia.

Assim que o trecho sobre o acorde de Mi menor se inicia com o andamento de 120 bpm (mínima), o dedilhado rompe com o padrão rítmico detalhado acima e compõe em sua voz aguda a melodia cromática Dó-Dó#-Ré-Réb. Essas notas são tocadas simultaneamente com a nota Mi da linha do baixo que apresenta durações longas. Já o preenchimento dessa melodia é realizado por figuras de colcheias (tercinadas e não) e semicolcheias com notas da tríade de Mi menor. No ponto exato onde a melodia aguda está na nota Ré inicia-se um *rallentando*. Em seguida o padrão rítmico

⁵⁰ Na quinta edição do livro *Cancioneiro da Bahia*, a canção vem com um título diferente do LP aqui estudado: “Saudade de Itapuã”.

volta exatamente como evidenciado antes, mas agora com o andamento de 110 bpm (mínima) e com o toque da linha do baixo na última colcheia do tempo – nota Si.

Uma observação importante é que utilizamos na transcrição o compasso de um por quatro no momento exato onde a melodia da voz mais aguda do violão está na nota Ré em *rallentando*. A opção de usarmos essa fórmula de compasso deve-se ao fato que se mantivéssemos o compasso dois por quatro haveria uma fragmentação do padrão rítmico do violão entre o segundo tempo e o primeiro tempo dos compassos que seguem a canção nesse ponto, de maneira a perder a fluidez na leitura que vinha acontecendo desde seu início com a levada ritmicamente definida do violão. Segue abaixo a transcrição da primeira aparição.

45 $\bullet = 120$
a tempo

— quei — ral — o ven to — queon du la águas

45 $\bullet = 110$
a tempo

rall.

Figura 60 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 00'59" – 01'04"

A segunda aparição do verso *o vento que ondula as águas*/ ocorre sem diferenças significativas do que foi detalhado acima em sua primeira ocorrência.

112 $\bullet = 117$
a tempo

— o ven to queon du la guas

112 $\bullet = 110$
a tempo

rall.

Figura 61 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 02'20" – 02'25"

1.4. Outros ventos: os fonogramas antes e depois de 1959

1.4.1. O trio Caymmi, Dino Sete Cordas e Meira (1949)

O lançamento de “O Vento” – a primeira gravação – foi pela RCA Victor em julho de 1949. A canção é o lado A do 78 rpm que traz no outro lado do disco o também lançamento de “Festa de Rua”. Caymmi gravou voz e violão acompanhado de outros dois violonistas: Dino Sete Cordas e Meira, assim a instrumentação foi composta de voz e três violões.

Nesse primeiro fonograma de “O Vento” a afinação dos violões não é abaixo de 440 Hz como é visto no LP *Caymmi e Seu Violão* e em várias outras gravações de Caymmi no formato solo – nos LPs *Canções Praieiras* (1954), *Caymmi e o Mar* (1957), *Caymmi (Kai-ee-me) and The Girls From Bahia* (1964), e entre outros muitos exemplos de suas gravações apenas de voz e violão.

A forma da canção nessa gravação é muito parecida com a de 1959. As diferenças são muito sutis e acontecem praticamente nas pontes entre as partes: depois da primeira parte C (*curimã ê/*) acontece uma passagem do dedilhado da parte B; no segundo A os trechos que seguem o assovio ocorrem com o dedilhado da parte B; após a segunda parte C é realizado uma passagem do dedilhado da parte B sucedido de elementos da introdução; o que chamamos de A’ na figura 35 ocorre com apenas um assovio seguido de uma passagem do violão da parte B; e a música termina com o acorde de Mi menor com sexta maior.

Podemos notar no fonograma de estreia da canção depois de analisar o acompanhamento da gravação de 1959 que o violão de Caymmi 20 anos antes do LP *Caymmi e Seu Violão* já trazia consigo na primeira gravação elementos de arranjo que são fixados tanto nesse próprio acompanhamento como na composição em si: a introdução, o assovio, o dedilhado da parte B, a forma, a modulação de meio-tom, o uso da tensão de nona maior e do intervalo de sexta maior/menor, as melodias compostas pela voz superior dos dedilhados, o manejo do andamento da canção, entre outros detalhes. Nesse sentido podemos supor ao ouvirmos o fonograma que os outros dois violões são arranjados sobre o que acontece no próprio violão de Caymmi, de maneira a comentar melodicamente ou ritmicamente o que o se dá no acompanhamento do compositor/intérprete. Essa construção do arranjo dos dois violões sobre o de Caymmi pode ser comprovada pela similaridade entre um dos três violões dessa gravação (que é o do próprio Caymmi) com o que ocorre no acompanhamento da gravação analisada de 1959 (e também nas

gravações solo de “O Vento” de 1957, 1965 e 1984 que ainda serão detalhadas). Outra razão é que não encontramos nenhum acompanhamento em sua discografia solo em que Caymmi utiliza de elementos que esses violonistas lançam mão nessa gravação de 1949 – como frases melódicas executadas com figuras rítmicas rápidas e o uso da tessitura aguda do instrumento (por exemplo: a nota Mi da casa doze da primeira corda).

A baixa qualidade do fonograma talvez nos impeça de ouvir detalhes que ocorreram em algum dos violões na gravação, porém o que foi usado a seguir nas transcrições foi o que é possível de ser identificado através da escuta. Sendo assim, as transcrições a seguir são uma tentativa de identificar os elementos dos três violões.

O fonograma começa apenas com um dos violões tocando a introdução. Como o que se dá é o mesmo do primeiro trecho da introdução da gravação de 1959 podemos afirmar que é o violão de Caymmi que começa a canção sozinho dedilhando a abertura.



Figura 62 - Transcrição da introdução de "O Vento" de 1949 em 00'00" – 00'09"

Podemos destacar os comentários melódicos que os violões fazem sobre o acompanhamento de Caymmi. Por exemplo, em todo começo da parte A, com a entrada do acorde de Lá menor, um dos violões arpeja em quiáltera de sextina o acorde de Lá menor passando pela nona maior e deixando a última nota - nota Mi - soar. Como o que Caymmi toca tem em sua extremidade aguda a nota Fá# é originado um intervalo harmônico de segunda maior entre os dois violões que soa até a entrada da repetição do verso *vamos chamar o vento* durante o *rallentando* da passagem. Curiosamente nesse ponto surge um assovio com as notas Sol e Lá muito breve até a entrada dessa repetição do verso – provavelmente é realizado por algum dos violonistas, pois no começo do assovio ainda escutamos a voz de Caymmi. A canção segue com um comentário melódico no segundo tempo do compasso (terceiro da figura a seguir) com as notas Dó-Mi sobre o acorde de Mi menor. A volta do acorde de Lá menor traz os mesmos elementos da sua primeira aparição, porém um dos violões toca a tríade de Lá menor seguida da nota Dó na região aguda – oitava casa da primeira corda. Importante destacarmos que na última aparição da parte A na canção

esse violão toca as notas Si e Mi – sétima e décima segunda casa da primeira corda - se utilizando de um *glissando* que é realizado por meio de um arraste do dedo da mão esquerda.

The image shows a musical score for the song "O Vento" (1949). It features a vocal line at the top and three guitar parts below. The tempo markings are *a tempo*, *rubato*, *rall.*, *a tempo*, *rubato*, and *rall.*. The vocal line has lyrics: "va mos cha mar o ven to va mos cha mar o ven to". The guitar parts are labeled "Violão 1 Caymmi", "Violão 2", and "Violão 3". Violão 1 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Violão 2 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Violão 3 has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as triplets (3), sextuplets (6), and a *glissando* (8va) in Violão 3. The instruction "(assovio só nesse ponto)" is written below Violão 3.

Figura 63 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'09" – 00'17"

O assovio que segue a primeira exposição do verso *vamos chamar o vento/* também é um exemplo dessa construção violonística que parte do que se dá no acompanhamento de Caymmi. No momento da figura tercinada do assovio um dos violões começa uma melodia em colcheias usando as notas Mi-Fá#-Dó e no momento em que é iniciado a passagem da abertura é possível desse mesmo violão dobrar a melodia da linha superior do dedilhado de Caymmi – essa dobra pode existir pela razão que a melodia que a antecede é na mesma região da voz superior e quando o dedilhado da introdução começa a melodia da extremidade é vista com mais volume e definição. No ponto em que a melodia está na nota Si parece ocorrer um arpejo rápido do acorde de Mi menor ascendente partindo do intervalo de quinta justa na região grave, o que colocamos para o mesmo violão de Caymmi. Já o terceiro violão ataca os acordes na mesma região do violão de Caymmi, mas com uma diferença: coloca a terça no baixo – nota Sol – no acorde de Mi menor no ponto em que a melodia da voz superior está na nota Fá# e toca essa mesma nota do baixo antes da entrada do verso *vamos chamar o vento/* que segue. Aliás esse uso da nota Sol na linha do baixo na última semicolcheia do compasso acontece em quase todas as transições das partes da música – provável desse violonista ter marcado as entradas das sessões. Esse violão mais grave é possível de ser o Dino Sete Cordas devido ao típico uso dos baixos do seu instrumento.

The musical score is for the piece "O Vento" (1949). It consists of four staves: Assovio (voice), Violão 1 Caymmi, Violão 2, and Violão 3. The key signature is one sharp (F#). The tempo starts at $\text{♩} = 60$ *rubato*, then changes to $\text{♩} = 100$ *a tempo*, and finally *rall.* The Assovio part begins with an 8va marking and a triplet of eighth notes. Violão 1 (Caymmi) has a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes. Violão 2 and Violão 3 provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Figura 64 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'17" – 00'25"

Outro exemplo desse arranjo dos três violões, mas agora usado de forma a privilegiar o ritmo é o acompanhamento da parte B (*vento que dá na vela*). O violão de Caymmi começa o trecho com a voz – o mesmo dedilhado de 1959, contudo em um momento a melodia cromática da voz superior é tocada com a inclusão da nota Ré (não visto na gravação de 1959). Logo depois da entrada desse dedilhado um dos violões toca em *ostinato* o acorde de Mi menor com a figura de colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia que é ligada em uma colcheia sucedida de outra colcheia (*tresillo*⁵¹), na região grave do instrumento, originando um efeito rítmico sobre o violão de Caymmi. Um outro violão mais agudo toca também um *ostinato* que é composto praticamente da nota Sol nas segundas colcheias de cada tempo – provavelmente existe mais elementos nesse violão, porém através da escuta só identificamos essa nota. Na repetição do trecho esse *ostinato* melódico e composto pelas notas Sol-Si-Sol – última semicolcheia do primeiro tempo seguida de duas colcheias. Com o canto da palavra ‘peixe’ inicia-se um gradual *rallentando* até a entrada da próxima sessão.

⁵¹ “Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2. (...) Como esse ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no de *tresillo* (...) O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim, por diante. (SANDRONI, 2001, p.28)

$\text{♩} = 90$
a tempo

ven to que dá na ve la ve la que le vao bar co

Violão 1 Caymmi

Violão 2

Violão 3

rall.

bar co que le vaa gen te gen te que le vao pei xe

Violão 1 Caymmi

Violão 2

Violão 3

rall.

rall.

pei xe que dá di nhei ro Cu ri mã

Violão 1 Caymmi

Violão 2

Violão 3

Figura 65 - Transcrição de "O Vento" de 1949 em 00'40" – 00'56"

Na parte C (curimã ê/) só é utilizada o intervalo de sexta maior e não a tensão de nona maior como nas gravações posteriores. As duas mais importantes novidades do trecho são um comentário melódico de um violão sobre a tríade de Fá menor na região aguda do violão com o soar do mesmo acorde com a tensão de sexta maior e o momento antes da volta da modulação que é realizado com um toque sobre o acorde do quinto grau maior – Si maior –, acorde dominante, para a volta da tonalidade de Mi menor que segue a canção. Esses elementos dos violões que foram destacados nessa primeira exposição da canção até aqui são repetidos de forma muito similar com pequenas variações até o seu fim no acorde de Mi menor com a tensão de sexta maior. Assim nesse arranjo cada um dos dois violões assumiu uma função melódica e/ou rítmica em uma região mais grave ou aguda do instrumento sobre o que acontecia no acompanhamento que Dorival fixou junto a composição.

Essa disposição dos violões sobre o acompanhamento de Caymmi na gravação de “O Vento” de 1949, privilegiando na construção do arranjo o que se dá no violão do compositor/intérprete, corrobora o discurso do próprio compositor em dizer que chegou no Rio de Janeiro com um violão tocado de maneira particular em relação aos outros violonistas. Isso deve-se ao fato de ótimos instrumentistas como Dino Sete Cordas e Meira destacar, em 1949, o que Caymmi trazia musicalmente no seu violão, de maneira a centralizar esses elementos do seu acompanhamento na construção do arranjo.

Neste sentido cabe mencionarmos uma fala do próprio Caymmi retirada de sua primeira biografia *Caymmi Som Imagem Magia* sobre a sua chegada com o violão no Rio de Janeiro em 1938.

“Cheguei aqui com um violão tocado de maneira esquisita para a época. Diferente da usança comum. O violão era tocado então em acordes perfeitos, quadrados. Sempre tive tendência a alterar os acordes perfeitos. Eu tirava o dedo de cada corda e punha na outra, formando um som harmônico diferente. Havia dois solistas que faziam aproximadamente o mesmo que eu, com uma diferença: eles eram estudiosos de música, eu não. Eram Anibal Sardinha, o Garoto, e Laurindo de Almeida, que se tornou, nos Estados Unidos, grande solista de jazz. As minhas ‘cavações’ harmônicas já eram estranhas para os meus amigos lá na Bahia:

- Você está tocando na posição errada!

- Não, eu sinto assim. É mais bonito.

- Mas está errado!

- Mas eu sinto mais bonito!

E eu achava mesmo mais bonito, tanto que fixei nessas alterações. Fui chamado de violonista que só tocava em Mi maior. Mas meu violão agradou tanto que alguns compositores alteraram finais de suas canções à minha maneira”. (BARBOZA, Marília T. & ALENCAR, Vera de., p.155, 1985)

Também vale ressaltar neste ponto um recorte do artigo publicado em *O Globo* (20.03.1939) chamado “*Sensação do Momento*”⁵² sobre a repercussão da estreia de Caymmi (o jornalista até escreve errado o seu nome), no qual cita uma apresentação do compositor/intérprete em um programa da Rádio Mayrink Veiga, em 1939, com canção “O Vento” acompanhado do seu violão – 10 anos antes da primeira gravação da canção com o trio. O destaque em negrito é nosso.

“Uma sensação, na verdade, esse Lourival Caiymi – acho que se escreve assim aparecido de repente nesta povoada nação dos compositores e que, de golpe, se impõe com o seu estupendíssimo ‘O que é que a bahiana tem’, o sucesso absoluto no momento, que fez eclipsar tudo o mais, no repertório popular. (...) Quem ouviu, quem viu Carmen Miranda fazendo o já famoso samba, no rádio, na ‘Banana da Terra’, logo sentiu naquele autor o tom forte da inspiração, a originalidade marcante, a pureza quase virgem dos seus achados melódicos, a superabundância do seu rhythm, a emoção e a profundidade de seus poemas... É que ‘Que é que a bahiana tem?’ basta para definir um compositor. (...) ouvimos Caiymi no seu programa da Mayrink (...). **Um delles, ‘O vento’, simplesmente uma jóia do gênero. E com uma vocalização primorosa: porque Caiymi, além de acompanhar-se ao violão, possui uma grande voz expressiva, rica de accents e de colorido.**”

O próprio conselho dado por músicos como Villa-Lobos e Radamés Gnattali a Caymmi contrariando a sua vontade de começar a estudar teoria musical de certa maneira fortalece a ideia que o violão do compositor já trazia logo no começo de sua carreira elementos novos em relação ao que acontecia com a grande maioria dos violões do final da década de 30 e início da década de 40 no contexto da música popular no Rio de Janeiro.

Em entrevista a sua neta biógrafa, Caymmi relembra os conselhos que lhe foram dados sobre o seu desejo de estudar teoria musical – a fala está presente no livro *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na era do rádio* com destaque em negrito nosso:

“Villa-Lobos disse isso. Mas o primeiro que disse foi um que eu tomei como professor. Ele era maestro da Rádio Tupi. Eu disse assim: ‘[Milton] Calazans, quanto você cobraria para me ensinar, porque eu comprei um livro de músicas e estou lendo a teoria?’. Ele disse: ‘Eu não aconselho’. E eu: ‘Não aconselha o quê, maestro?’. ‘Eu não aconselho você aprender música. Você faz uma coisa tão espontânea, que você vai estragar todo o espontâneo da música. Não aprenda música’. Não demorou muito Léo Perachi me dizia, Lírio [Panicali], o mestre e amigo Radamés Gnattali e, um belo dia, naquela de bico de trave, **Villa-Lobos disse assim: ‘Não vai cair na asneira de aprender música. Você tem que fazer o que sente, naquele violão que você toca. Não vá aprender violão clássico. Não faça isso.** Eu sei fazer’, falou com aquele charuto dele, ‘eu sei fazer tudo, sei escrever, sei reger, sei dizer quando está errado’. Ele me disse assim: ‘Você fica proibido. Não aprenda música. Deixe correr espontâneo, como você faz’. (...) foram dizendo todos eles: ‘Eu também aconselho. Não se mete nesse negócio de música, porque você perde a espontaneidade’”. (CAYMMI, S., 2013, p. 195)

⁵² Recorte do artigo retirado da dissertação de mestrado da Stella Teresa Aponte Caymmi: *Caymmi e a Bossa nova: O Portador Inesperado – a obra de Dorival Caymmi (1938 – 1958)* – página 46.

A disposição voz e violão/violões que Caymmi lança mão em 1949 com “O Vento” é a mesma vista em 1993, quando João Bosco grava com o formato solo a própria canção “O Vento” no terceiro volume em CD do *songbook* de Dorival Caymmi (editora e gravadora Lumiar). A mesma canção também aparece apenas com voz e violão no CD *Dá Licença Meu Senhor*, de 1995, de João Bosco. Assim Caymmi em 1949 privilegia uma instrumentação que é determinante para o desenvolvimento da moderna canção brasileira, acontecimento embrionário na herança voz e violão de João Gilberto nos cantautores surgidos na década de 60 e 70, visto o próprio caso de João Bosco ao visitar Caymmi em 1993.

1.4.2. *Caymmi e o Mar* (1957)

“O Vento” é a quarta faixa do LP *Caymmi e o Mar*, lançado pelo Odeon, de 1957 – a primeira gravação da canção no formato solo. O fonograma é muito parecido com o analisado do LP *Caymmi e seu Violão* de 1959. A forma é vista de maneira idêntica entre as duas gravações, há apenas duas pequenas alterações em relação a gravação de 1959: a primeira é a ponte depois da segunda modulação onde o violão toca elementos da abertura da canção no lugar do acompanhamento dedilhar elementos da parte B e a segunda é depois do último assovio em que o violão toca em dedilhado a introdução da canção seguida com um último toque do acorde de Mi menor no lugar de ser sugerido a introdução através de blocos de acordes em *rallentando*.

Há sutis diferenças que se mostram nos dois acompanhamentos que são importantes de destacarmos do violão de 1957 em relação ao de 1959: a introdução não acontece com a dobra da melodia da voz superior do dedilhado pela canto em *bocca chiusa*; o verso *vamos chamar vento/* é iniciado em algumas ocorrências com o acorde de Mi menor (00'33" - 00'39" e 01'42" - 01'48") com a tensão de nona maior na quarta corda no lugar de ser começado com o silêncio do violão como em todas as ocorrências de 1959; a melodia cromática da parte B (00'48" - 01'00" e 01'56" - 02'11") tem em sua composição a nota Ré natural – intervalo de sétima menor não vista nesses trechos em 1959; a parte C (*curimã ê, curimã lambaio/*) é realizada com o uso de dinâmica⁵³ de intensidade explorada por Caymmi (principalmente em 01'01" - 01'17" e 02'11" - 02'28") – não visto dessa maneira em 1959; nos dois primeiros assovios da gravação de 1957 o acompanhamento continua no acorde de Mi menor sobre a figura tercinada do assovio (00'24" - 00'33" e 00'40" - 00'47") no lugar de dedilhar o acorde do quarto grau menor; nenhum assovio de 1957 traz a nota de passagem no início do trecho e o desfecho melódico ocorrendo por meio de um *glissando* ascendente; e na passagem da modulação só aparece o intervalo de sexta maior no acorde de Fá menor na segunda vez em que o trecho acontece (02'21" - 02'28") no lugar da presença da sexta maior e da tensão de nona nas duas ocorrências no fonograma de 1959.

As similaridades são muitas entre os dois fonogramas. Existem detalhes - pequenos ou não - que são evidenciados nas duas gravações: o uso da tensão de nona maior na extremidade do acorde de Mi menor iniciando o derradeiro verso *vamos chamar o vento/* - o único ponto em que

⁵³ “Dinâmica: Aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora. (...)” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 269)

acompanhamento começa o verso de tal maneira nos dois fonogramas seguido da entrada do canto na segunda colcheia do compasso; a breve ida para o quarto grau menor da harmonia sobre a figura tercinada do assvio; as melodias da voz superior do violão; o manejo do tempo por meio da utilização de vários andamentos com *rallentando* e *acelerando*; o corte brusco do andamento da parte B (*vento que dá na vela*); as introduções e pontes; e entre outros muitos detalhes que Caymmi se vale nas duas gravações.

A última diferença que precisamos considerar é a afinação um pouco mais baixa da gravação de 1957 em relação a afinação de 1959. A seguir conseguimos visualizar o ponto exato da afinação do violão nos dois fonogramas por meio de imagens de afinadores digitais (referencial 440Hz) com a quinta corda solta do instrumento soando – a nota Lá_b mais baixa – nos respectivos fonogramas.

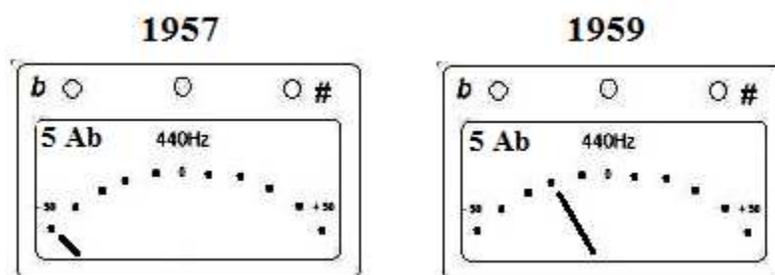


Figura 66 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957 e 1959 de “O Vento”

A seguir temos a transcrição da introdução do fonograma de 1957 – muito similar ao que acontece dois anos depois. A principal mudança em relação a introdução de 1959 é a ocorrência de quatro repetições da terceira figura melódica da voz superior do dedilhado no segundo trecho da abertura no lugar de três repetições em 1959.

Figura 67 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1957 em 00' 00" – 00' 16"

A seguir vamos apresentar mais detalhadamente a mudança mais significativa entre os fonogramas de 1957 e o de 1959, a fim de aumentarmos nossa compreensão sobre o que acontece musicalmente no acompanhamento de Caymmi na canção “O Vento”. Como já mencionado, no fonograma de 1957 nas duas vezes em que ocorre a parte A na canção, no ponto da repetição do verso *vamos chamar o vento/* exatamente antes da entrada do assvio, Caymmi inicia o trecho com acorde de Mi menor no lugar do silêncio do fonograma de 1959. Curiosamente sempre nessa repetição do verso Caymmi toca o trecho com andamentos fixos e com a presença da síncopa na voz superior do acompanhamento.

Nesse acorde que inicia a passagem acontece um dedilhado ainda não visto com uma melodia na linha do baixo – primeiro com as notas Fá# e Si e depois com as notas Si-Sol-Fá# - e com o preenchimento com as duas primeiras cordas soltas. A seguir segue a transcrição da primeira ocorrência do trecho na canção com o destaque dos compassos com o acorde de Mi menor que possui o dedilhado em questão e com a melodia da linha do baixo marcada pela cor vermelha.

Figura 68 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1957 em 00'33" – 00'39"

Na segunda ocorrência do trecho, na primeira aparição do acorde de Mi menor, é visto um arpejo ascendente no primeiro tempo do compasso seguido de um toque sobre a nota Lá na linha do baixo, na última colcheia do compasso, antecipando a presença dessa nota - o acorde do quarto grau menor é o evento que sucede a canção. Já na última aparição do acorde de Mi menor nessa passagem é visto o dedilhado detalhado acima na segunda ocasião do acorde de Mi menor, quase similar, porém o preenchimento é com as três primeiras cordas soltas no primeiro toque e não ocorre a nota Sol na linha do baixo.

Figura 69 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1957 em 01'42" – 01'48"

1.4.3. Caymmi (*Kai-ee-me*) and *The Girls From Bahia*⁵⁴ (1965)

A canção “O Vento” é a décima primeira faixa do LP *Caymmi (Kai-ee-me) and The Girls From Bahia* onde foi gravada com o formato solo. Identificamos que o violão de Caymmi está com a afinação ainda mais baixa em relação aos violões de 1957 e 1959 com a quinta corda solta do instrumento soando muito próximo da nota Sol.

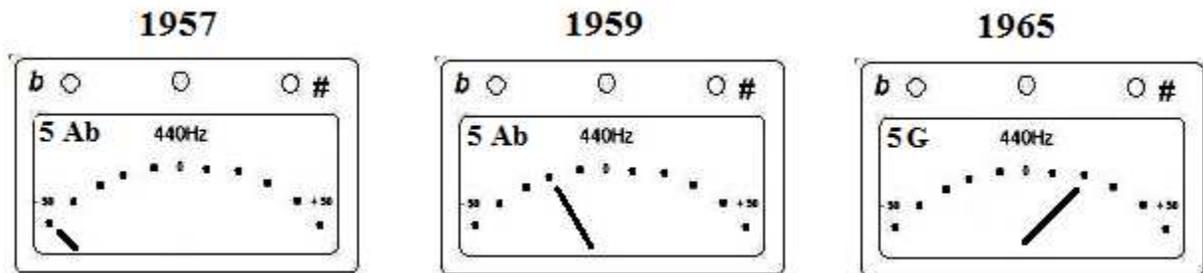


Figura 70 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957, 1959 e 1965 de “O Vento”

A forma da canção é idêntica ao que se evidencia na gravação de 1959. Há apenas duas mudanças: após a segunda parte C (*curimã ê/*) Caymmi toca a abertura da canção no lugar do dedilhado do acompanhamento da parte B e concomitante ao último assóvio toca o dedilhado da introdução seguido de um *fade out* da gravação.

As semelhanças entre essa gravação e os outros fonogramas que são realizados com o formato solo da canção “O Vento” são numerosas. Um exemplo que vale destacarmos é a introdução que agora acontece com duas repetições da terceira figura melódica da voz superior do dedilhado no segundo trecho da abertura no lugar de quatro repetições como se evidenciou na gravação de 1957 e três repetições na de 1959.

⁵⁴ Lançado pela Warner, em 1965, nos Estados Unidos. No Brasil o LP foi chamado apenas de *Caymmi* e o lançamento foi em 1967 pela Odeon.

Figura 71 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1965 (00' 00" – 00'13")

Destacaremos agora os elementos novos que Caymmi traz nesse fonograma. O silêncio e o soar dos acordes/notas são recursos que são utilizados com grande frequência, principalmente na parte A da canção onde podemos notar com a transcrição a seguir que os acordes são apenas atacados no lugar de serem dedilhados como ocorre na maioria das vezes nos outros fonogramas. A fim de se interpretar e escrever o silêncio e o espaçamento que Caymmi se vale, escrevemos um compasso de três por quatro no terceiro compasso que segue a transcrição do trecho, registrando na partitura de alguma maneira o que acontece de maneira muito livre na gravação.

Figura 72 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 00'13" – 00'22"

Outro exemplo do vazio e de pequenas quantidades de elementos do acompanhamento em certos pontos desse fonograma é o trecho do assvio que é realizado em algumas ocorrências apenas com o soar da sexta corda solta seguido de um ataque do quarto grau menor com sexta maior no momento em que é assoviada a figura tercinada.

Figura 73 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 00'22" – 00'27"

Nas duas ocorrências da parte C – no trecho antes da modulação - Caymmi utiliza de novos elementos na extremidade aguda do acompanhamento: a alternância entre dois intervalos harmônicos de quarta justa formados entre as notas Ré e Sol e entre as notas Dó# e Fá# - esse último já usado nas gravações de 1957 e 1959 – compondo esse caminho de meio-tom entre esse par de notas que são tocadas concomitantemente com a nota Si na região grave. Outra mudança do trecho é o uso do intervalo harmônico de quarta justa (Dó-Fá#) na ponta aguda da figura rítmica que antecede a modulação para Fá menor. Segue a transcrição do trecho com os novos elementos assinalados.

Figura 74 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1965 em 01'07" – 01'17"

Um último trecho que vale destacarmos é a passagem da introdução após a segunda volta de Fá menor para Mi menor. A novidade da passagem é o uso em bloco do acorde de Mi menor tocado com em alguns momentos com figuras rítmicas de tercina, o que resulta em combinação com a afinação ainda mais grave do instrumento num efeito diferente do que se evidenciou nas outras

gravações. Possivelmente o polegar tange com um toque as três últimas cordas e o indicador as outras três cordas ou essas são tangidas pelo bloco indicador, médio e anelar.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "a tempo" with a quarter note equal to 110. The piece concludes with a "rall." (ritardando) instruction. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a few notes, with the last one held over. The accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and chords. The piece ends with a double bar line and a final chord.

Figura 75 - Transcrição do fonograma "O Vento" de 1965 em 02'42" – 02'49"

1.4.4. Setenta Anos – Caymmi (1984)

O LP duplo *Setenta Anos – Caymmi* foi lançado pela Funarte em 1984, apesar de ter sido gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Salvador, em 1979. O seu repertório é dividido em temáticas que agrupam um conjunto de canções por faixa. Cada um desses bloco é tocado com uma canção em sequência da outra, às vezes de forma a emendar uma canção na outra. “O Vento” é apresentada na íntegra e está no lado A do disco 2, no grupo de canções que foi intitulado de “A Força dos Elementos”⁵⁵.

A afinação do violão de Caymmi no fonograma de 1984 também é mais baixa que 440 Hz e está próxima ao ponto da afinação de 1959, apesar de se mostrar a afinação mais aguda até agora desses fonogramas de “O Vento”, como podemos observar na imagem a seguir dos afinadores digitais (referencial 440Hz) com a quarta corda soando em cada gravação.

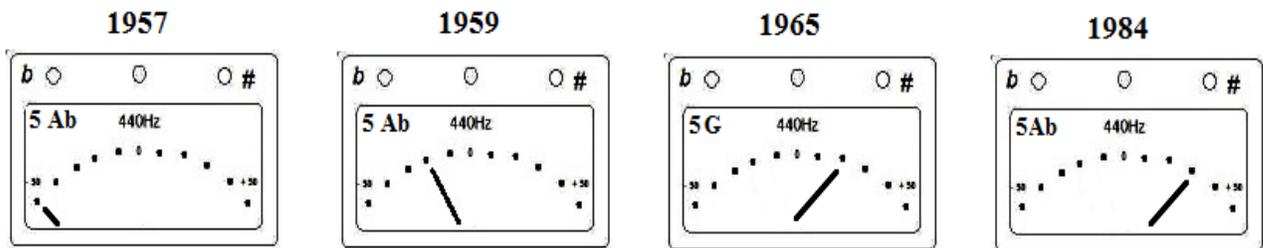


Figura 76 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1957, 1959, 1965 e 1984 de “O Vento”

A gravação ao vivo de “O Vento” traz dois acontecimentos que são inesperados em relação ao que se deu nos fonogramas anteriores. O primeiro deles é uma introdução muito diferente das outras que Caymmi apresentou em 1949, 1957, 1959 e 1965. Essa abertura começa na tonalidade de Mi maior com a alternância do acorde do primeiro grau maior (arpejado ascendentemente) com o do quinto grau (dominante) – um momento com a quinta justa no baixo. Após um *rallentando* sobre o acorde de Mi maior, Caymmi dedilha com figura de tercina o acorde de Mi menor seguido do mesmo com a terça menor no baixo, de maneira a estabelecer a tonalidade menor. Concomitantemente com o fim desse dedilhado, entra o canto do verso *vamos chamar o vento/* com uma melodia que apresenta um cromatismo ainda não visto nas outras gravações com as notas Mi-Fá-Fá# - exatamente na sílaba ‘cha’ é evidenciado a nota Fá. Outro ponto novo nessa melodia é seu

⁵⁵ Esse bloco é composto por essas canções, apresentadas na seguinte ordem no LP: “A Jangada Voltou Só”, “Noite de Temporal”, “O Vento”, “É Doce Morrer no Mar”, “O Bem do Mar”, “Quem Vem Pra Beira do Mar” e “Milagre”.

desfecho melódico na nota Fá - no lugar da nota Fá# dos outros fonogramas – realizado pelo intervalo melódico descendente de terça maior – notas Lá-Fá.

Simultaneamente ao canto da sílaba ‘to’ da palavra ‘vento’, o acompanhamento dedilha o acorde de Fá maior começando apenas com o toque de sua fundamental no baixo sucedido do arpejo descendente de sua tríade. Logo após essa aparição do segundo grau maior, Caymmi toca o acorde de Lá menor com sexta maior com a quinta justa no baixo - segunda casa da quarta corda - e segue com o acorde de Mi menor com a tensão de nona maior na extremidade aguda seguido de sua tríade arpejada descendentemente – esse dedilhado já é visto em vários trechos das outras gravações, como no derradeiro verso *vamos chamar o vento/* dos fonogramas de 1957, 1959 e 1965. Depois desse último dedilhado ser iniciado é repetido o verso *vamos chamar o vento/* como nas demais gravações e a canção segue com a mesma forma que é evidenciada em 1965, porém no lugar do *fade out* é realizado dois toques sobre o acorde de Mi menor terminando a canção.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the guitar accompaniment with chords B7, E, B7/F#, E, Em, and Em/G. The tempo markings are *a tempo*, *rall.*, and *a tempo*. The second system shows the vocal melody with lyrics "va mos cha mar o ven to" and chords F, Am6/E, and Em9. The tempo markings are *rall.* and *rubato*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 77 - Transcrição da introdução de “O Vento” de 1984 em 06’40” – 06’50”

O segundo acontecimento inesperado em relação as outras gravações é a segunda ocorrência da parte C, no ponto em que se evidenciou que a canção vai para a tonalidade de Fá

menor. Nesta exata localidade do fonograma é tocado o acorde de Fá maior no lugar do acorde de Fá menor – o primeiro grau menor que se deu nos outros fonogramas agora não é visto - e o mesmo acorde maior num momento com o intervalo de sexta maior e outro momento com de sétima menor. Dessa forma Caymmi nessa passagem caminha com a harmonia para o acorde do segundo grau maior.

The image shows a musical score for the song "O Vento" by Caymmi. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a tempo marking of ♩ = 68 and "a tempo". The lyrics are: "Cu ri mãê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã". The bottom staff is the guitar accompaniment, featuring chords F, F6, F7, and F. The music concludes with a "rall." marking.

Figura 78 - Transcrição do fonograma “O Vento” de 1984 em 08'49" – 08'57"

O que ocorre no resto da canção em relação ao violão é muito similar ao que foi visto em todas as outras gravações. Vários dos elementos do acompanhamento que foram vistos no conjunto de fonogramas de 1949-1965 são revisitados neste de 1984 - Caymmi se utiliza e de certa forma improvisa sobre esses recursos musicais e de interpretação que fomos destacando ao longo do primeiro capítulo. Os dois trechos que foram apresentados acima são o que realmente há de atualização desse violão.

Assim contemplamos o acompanhamento de “O Vento” em todas gravações da canção de Dorival Caymmi como intérprete – abrangendo os fonogramas de 1949 até 1984, de maneira a revelar detalhes mais minuciosos do fonograma do LP *Caymmi e Seu Violão* e a abarcar o que ocorreu no frescor das outras gravações, a fim de compreendermos com mais consistência o que musicalmente se dá no violão de Caymmi nessa canção praieira.

“O Vento” é um exemplo que nos mostra que o violão de acompanhamento de Caymmi é fixado no momento da própria composição, de maneira a concentrar em sua figura as ações de compositor, arranjador e intérprete da própria obra (cf. NASCIMENTO, 2011), vistas as constantes reiterações dos elementos violonísticos nos fonogramas da canção entre 1949 e 1984. Outro exemplo desse arremate da sua composição é a primeira gravação no formato solo de “A Jangada

Voltou Só” de 1941. A introdução que é vista nesse fonograma de estreia é conservada nas futuras gravações solo da canção em 1954 (*Canções Praieiras*), 1959 (*Caymmi e Seu Violão*) e 1984 (*Setenta Anos – Caymmi*), mesmo que com algumas diferenças evidenciadas nas notas do preenchimento do dedilhado e no manejo do andamento. A melodia que é executada pelo polegar na quinta/quarta corda é mantida em todas as gravações: com as notas Lá-Mi-Fá#-Mi-Sol-Mi-Fá#-Mi-Lá - no fonograma de 1954 essa melodia é exposta uma oitava acima no início e logo depois na mesma oitava que as gravações de 1941 e 1959. Destacamos esse elemento nas transcrições pela cor azul. (O ponto da afinação de Caymmi nesses fonogramas está representado na figura 102)

The musical score for the 1941 recording of "A Jangada Voltou Só" is presented in two staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a whole rest for four measures followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bottom staff is a guitar accompaniment in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 48 and "a tempo". It features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. A melodic line for the thumb on the fifth/fourth string is highlighted in blue, consisting of the notes G4, D5, E5, D5, F#5, D5, E5, G5. The piece concludes with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The lyrics "a jan" are written below the vocal line.

Figura 79 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1941 em 00'00" – 00'11"

The musical score for the 1954 recording of "A Jangada Voltou Só" is presented in two staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, identical to the 1941 version, with a whole rest for four measures followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The bottom staff is a guitar accompaniment in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 90 and "a tempo". It features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. A melodic line for the thumb on the fifth/fourth string is highlighted in blue, consisting of the notes G4, D5, E5, D5, F#5, D5, E5, G5. The piece concludes with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The lyrics "a jan" are written below the vocal line. Performance markings include "rall." and "rubato" above the guitar staff.

Figura 80 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1954 em 00'00" – 00'09"

Figura 81 - Transcrição de "A Jangada Voltou Só" de 1959 em 00'00" – 00'10"

A gravação de “A Jangada Voltou Só” no LP duplo *Setenta Anos – Caymmi*, de 1984, também traz a melodia da linha do baixo em questão - Lá-Mi-Fá#-Mi-Sol-Mi-Fá#-Lá - a partir do final do compasso 2 (sem a presença da nota Lá no grave) e do final do compasso 8 a seguir em azul. Caymmi apresenta uma outra linha grave, porém, com a mesma rítmica – notas Si-Ré-Mi-Ré-Fá-Ré-Mi-Ré – em duas ocorrências (a partir do final do compasso 4 em vermelho).

Figura 82 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1984 em 00'00' – 00'15"

Outro caso que não podemos deixar de citar é o padrão rítmico visto na primeira gravação de “Promessa de Pescador” (1939) e “Noite de Temporal” (1940). Apesar das gravações não serem com o formato solo, a rítmica que ocorre sobre os seus refrãos também acontecem nas posteriores gravações solo das canções nos LPs de 1957 (*Caymmi e o Mar*) e 1959 (*Caymmi e seu Violão*) – é muito provável que Caymmi tenha mostrado esse elemento do arranjo do acompanhamento para os músicos que gravaram o fonograma, fixando o que acontecia no seu violão. Nas figuras 121 e 123 temos as transcrições desses padrões rítmicos.

Algo similar ocorre com as gravações de “A Lenda do Abaeté”. No seu lançamento em 1948, a introdução seguida da primeira ocorrência do refrão - *no Abaeté tem uma lagoa escura/ Arrodeada de areia branca/ Ô de areia branca/ Ô de areia branca/* - é realizada apenas pelo violão e canto de Caymmi. Depois desse trecho solo (00'00" - 00'38") outros músicos entram o acompanhando. O que é evidenciado nesse trecho inicial é revisto nas gravações da canção no formato solo em 1954 (*Canções Praieiras*) e 1959 (*Caymmi e Seu Violão*). A única diferença que ocorre em 1941 é que a melodia da voz superior sobre o acorde de Mi menor do violão do refrão é vista sem o intervalo de sétima menor, com as notas Si-Dó-Dó# e em dois momentos com a tensão de nona maior nessa ponta aguda. Segue a transcrição da introdução de 1959 (da mesma forma que é vista em 1941 e 1954) – o resto do trecho em questão sobre o refrão (00'13" - 00'28") está transcrito na figura 49.

Figura 83 - Transcrição de "A Lenda do Abaeté" de 1959 em 00'00" – 00'13"

1.5. O violão que chama o vento: o enlace entre voz e violão

É necessário depois de concluída a análise musical do acompanhamento de “O Vento” destacarmos um aspecto muito particular do violão de Caymmi: sua propriedade de evocar figurativamente algo que está sendo expresso pela letra da canção. Essa qualidade é construída por meio do manejo da harmonia, na própria composição, e também pelo acompanhamento: no ritmo, dedilhado, timbre, entre outros recursos do violão, musicais e de interpretação, que ao se fundir com a voz cantada resultam num composto eloquente, a serviço do que está sendo dito pela palavra.

Na canção analisada temos vários exemplos de elementos musicais que sinalizam essa propriedade figurativa como o início da canção com o canto em *bocca chiusa* sobre a instabilidade do acorde menor com sexta menor; o emprego de vários andamentos em cada início de compasso de um mesmo trecho – principalmente sobre o verso *vamos chamar o vento/*; *acelerandos* e *rallentandos* em diversos pontos; o próprio elemento assovio que é realizado com ênfase nos espaçamentos e nos silêncios – existe na tradição oral a superstição que os pescadores ao assoviarem chamam o vento para movimentar o barco; a queda brusca do andamento no final da estrofe *vento que dá na vela/.../* para a entrada do verso *curimã ê, curimã lambaio/*; a modulação para meio-tom acima da tonalidade original; entre outros recursos do violão que ao se enlaçar com o canto provocam a invocação, em um plano abstrato e/ou simbólico, do próprio elemento ‘vento’ e seus invólucros. Assim o violão alude ao vento na sua combinação com o canto de Caymmi. Dessa forma, o acompanhamento não deve ser considerado como um mero substrato da canção, mas como uma peça fundamental para a manutenção e/ou produção de sentidos.

Para concluir essa ideia podemos dizer que o violão se comporta de forma ativa, coadjuvante, imprimindo sentidos sonoros às palavras, enriquecendo o enunciado com um acompanhamento rico em elementos expressivos, rítmicos, harmônicos, de sonoridade, que promovem a canção e projetam sua letra. A invocação do vento, seu movimento, a agitação das águas, a pesca, o conflito do pescador, são imagens poéticas que ganham maior eloquência nas cordas do violão de Caymmi, que nos fazem perceber cada vez mais a utilidade da análise do acompanhamento de canções populares, de todos os seus extratos.

Algo que de alguma forma corrobora as marcas da capacidade de Caymmi evocar elementos paramusicais é a possibilidade de fazermos uma relação com o fato das imagens poéticas dessa vertente caymmiana serem bastante inspiradoras para as artes visuais. Há vários trabalhos

artísticos e acadêmicos relacionando suas canções praieiras com fotografia, pintura, desenho como *Carybé, Verger e Caymmi: Mar da Bahia* (BARRETO, 2008); *A gente faz o que o coração dita: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi* (MARQUES FILHO, 2010); *A imagem do som de Dorival Caymmi* (TABORDA, 2006); *Aquarela no Pentagrama: a construção da imagem na música de Dorival Caymmi* (FREIRE, 2015), entre outros. Outro ponto muito significativo é a própria atuação de Dorival Caymmi enquanto artista visual – a capa do LP *Canções Praieiras*, entre outras de sua discografia, foi desenhada por ele mesmo, assim como ter sido feita uma exposição de seus desenhos retratando suas próprias canções na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, da Funarte, no Rio de Janeiro, em 1984, em comemoração aos 70 anos do músico.

Um trabalho ainda não discutido de Caymmi é o long-play *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de “Gabriela, Cravo e Canela”*⁵⁶, no qual traz Jorge Amado recitando sua obra literária sobre uma espécie de fundo musical paisagístico/imagético composto pelo violão solo de Dorival Caymmi, que curiosamente é nomeado como ilustrador musical na capa do álbum.

“Em agosto, foram lançados juntos o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado – que até o final do ano venderia 50 mil exemplares, uma façanha e tanto, tornando-se o acontecimento literário do ano - e o LP *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de “Gabriela, Cravo e Canela”*, de Jorge Amado com ilustração musical de Dorival Caymmi.” (CAYMMI, S., 2001, p.369).

Outro fato curioso que cabe aqui relatar neste ponto é o depoimento de Dorival Caymmi, no documentário de 1999 de Aluísio de Didier, *Um Certo Dorival Caymmi*, no qual Caymmi fala sobre seu processo criativo, de maneira a relacionar a composição/concepção de sua obra sempre com imagens, cenas e quadros: “No momento de compor, eu vejo uma imagem na minha frente, uma cena, um quadro plástico que me impressiona. Então procuro transferir para a canção a imagem vista. É uma espécie de filmagem.” (UM CERTO...,1999) e “A canção nasce sozinha. Ela é vista, é transmitida para a sensibilidade musical. Meu primeiro ato ao fazer uma canção é vê-la. Depois vem a música, que foi fotografada com os olhos especiais de ver o abstrato.” (UM CERTO...,1999).⁵⁷

⁵⁶ “Textos de Jorge Amado na interpretação do autor com ilustração musical de Dorival Caymmi. O “Canto de amor à Bahia” foi uma reportagem poética de Jorge Amado publicada pela revista “Manchete” e os “Quatro acalantos de ‘Gabriela, Cravo e Canela’” são retirados do romance “Gabriela, Cravo e Canela” também de Jorge Amado (edição Livraria Martins Editora). Texto da contracapa: Dorival Caymmi. Foto da capa: Pierre Verger. Realização: Irineu Garcia.” Descrição retirada do site do Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível em <<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12694>> Acesso em: 24 de maio de 2017.

⁵⁷ Ambas as transcrições das falas de Dorival do documentário *Um certo Dorival Caymmi* foram retiradas do artigo *Aquarela no Pentagrama: a construção da imagem na música de Dorival Caymmi*. Cf.: Santanna M.: *Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos*, p. 160 e 161.

Seguindo essa ideia de o acompanhamento ser uma peça chave para a construção dessa propriedade imagética em sua canção, não poderíamos deixar de colocar a faixa seis do LP *Caymmi e Seu Violão*: “O Mar” – talvez o ponto mais significativo dessa evocação é a sua abertura. O cromatismo presente em sua introdução pode ser considerada uma influência da escuta de Caymmi dos impressionistas⁵⁸ franceses, especialmente Debussy (1862-1918), que até possui uma obra com o mesmo nome “La Mer” de 1905. Danilo Caymmi – filho de Dorival Caymmi – em entrevista ao pesquisador Vítor Queiroz afirma o gosto do pai pela música erudita: “Grieg⁵⁹ ele gostava muito, Debussy, Ravel...os impressionistas, né, tanto na música quanto na pintura também. Muito ligado à pintura, às artes plásticas. Isso passou muito pra mim na infância”. (QUEIROZ, 2015, p.78).

Dori Caymmi, outro filho de Dorival Caymmi, também afirma em entrevista para o mesmo pesquisador a escuta dos impressionistas do pai:

“Ele ouviu [música erudita]. Ele ouviu muito. Ele ouvia muito. A minha primeira influência de música foi ‘Clair de Lune’ de Debussy, que eu ouvi muito pequeno; muito garoto ainda eu me apaixonei por esse som. Foi essa coisa de Debussy, tanto que eu queria tocar piano...” (QUEIROZ, 2015, p.76).

Esse caráter impressionista da obra caymmiana das praieiras também é notado por Caetano Veloso:

“Dorival Caymmi chegou ao Rio, então Capital Federal e centro cultural absoluto, com um violão onde saíam sambas gingados e canções épicas sobre pescadores de Salvador. Nestas últimas havia um refinamento harmônico-timbrístico que fazia delas peças a um tempo primitivas e impressionistas.” (VELOSO, 2013, p.130)

Segue a transcrição da introdução de “O Mar” no LP *Caymmi e Seu Violão*, onde são vistos os caminhos cromáticos que acontecem entre a sétima casa (Si menor com sexta maior) e a primeira casa (Fá menor com sexta maior) do braço do violão, partindo de um mesmo desenho/forma (*shape*) do acorde menor com o intervalo de sexta maior.

⁵⁸ “Impressionismo: Termo usado pela primeira vez nos anos 1870, para a obra de Monet, Pissarro e seu círculo de pintores, mais tarde aplicado à música. Em 1882, Renoir empregou a expressão “impressionistas musicais” numa discussão com Wagner. Esta foi aplicada de modo crítico à peça *Printemps*, de Debussy, em 1887, sugerindo que a obra pecava pela imprecisão e pelo exagero na cor. Apesar de Debussy ainda ser encarado em geral como o protótipo do compositor impressionista, há quem sustente que as analogias entre ele e Monet são enganosas. Mas muitos críticos encaram a palavra como um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos e transmite estados de espírito e emoções em torno de um tema, em vez de apresentar uma imagem musical detalhada.” (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 449-450)

⁵⁹ Edvard Grieg (1843-1907). Compositor norueguês.

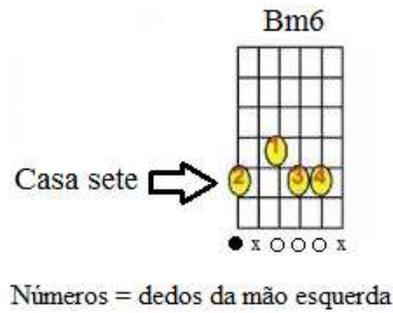


Figura 84 – Forma do acorde menor com o intervalo de sexta maior da introdução de “O Mar”

Figura 85 - Transcrição da introdução de "O Mar" de 1959 em 00'00" – 00'25"

A primeira gravação no formato solo da canção “O Mar” foi no LP de 1954 *Canções Praieiras*. A abertura vista nesse fonograma é bastante similar ao que evidenciamos na partitura de 1959. Segue a transcrição da gravação de 1954 (os pontos das afinações do acompanhamento de 1954 e 1959 podem ser vistos na figura 98).

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-3) begins with a tempo of 56 bpm and includes markings for 'a tempo', 'rall.', 'a tempo', 'accel.', and 'rall.'. The second system (measures 4-6) includes markings for 'a tempo' and 'rall.'. The third system (measures 7-8) includes a 'rubato' marking. The score features various rhythmic patterns, including sextuplets and triplets, and rests.

Figura 86 - Transcrição da introdução de "O Mar" de 1954 em 00'00" – 00'22"

Uma sugestão de digitação da mão direita para o dedilhado é o uso do polegar para os baixos e os dedos anelar, médio e indicador para, respectivamente, a segunda, a terceira e a quarta corda.

Uma curiosidade que cabe neste ponto: na última parte do lado B do LP *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de "Gabriela, Cravo e Canela"*, de 1958, Caymmi inicia o trecho

tocando a introdução de “O Mar”. Logo após o fim da abertura, Jorge Amado recita sem o violão ao fundo o “Cantar de Amigo de Gabriela” do seu livro *Gabriela, Cravo e Canela*. Sobre o final da declamação, Caymmi novamente entra dedilhando a introdução de “O Mar”:

CANTAR DE AMIGO DE GABRIELA

(Jorge Amado)

Oh! Que fizeste, Sultão,
de minha alegre menina?

Palácio real lhe dei
um trono de pedrarias
sapato bordado a ouro
esmeraldas e rubis
ametistas para os dedos
vestidos de diamante
escravas para servi-la
um lugar no meu dossel
e a chamei de Rainha.

Oh! Que fizeste, Sultão,
de minha alegre menina?

Só desejava campina
colher as flores do mato.
Só desejava um espelho
de vidro, pra se mirar.
Só desejava do sol
calor, para bem viver.
Só desejava o luar
de prata, pra repousar.

Só desejava o amor
dos homens, pra bem amar.

Oh! Que fizeste, Sultão,
de minha alegre menina?

No baile real levei
A tua alegre menina
vestida de realeza
com princesas conversou
com doutores praticou
dançou a dança estrangeira
bebeu o vinho mais caro
mordeu uma fruta da Europa
entrou nos braços do Rei
Rainha mais verdadeira.

Oh! Que fizeste, Sultão,
de minha alegre menina?

Manda-a de volta ao fogão
a seu quintal de goiabas
a seu dançar marinheiro
a seu vestido de chita
a suas verdes chinelas
a seu inocente pensar
a seu riso verdadeiro
a sua infância perdida
a seus suspiros no leito
a sua ânsia de amar.
Por que a queres mudar?

Eis o cantar de Gabriela
feita de cravo e de canela

No LP duplo *Setenta Anos – Caymmi*, de 1984, no bloco “Postais Urbanos e Praieiros”⁶⁰, Caymmi toca a introdução de “O Mar”, porém, após o dedilhado de abertura é tocada a canção “Saudade de Itapuã”.

⁶⁰ O bloco está presente no lado A do primeiro disco e é composto das seguintes canções: “Sodade Matadera”, “Saudade da Bahia”, “Você Já Foi à Bahia? ”, “365 Igrejas”, “Pregões (Folclore): Acaçá, Flor da Noite, Sorvete, Iaiá”, “A Preta do Acarajé”, “Vatapá”, “Saudade de Itapuã”, “2 de Fevereiro” e “Festa de Rua”.

2. O SAMBA DAS CANÇÕES PRAIEIRAS

2.1. Análise do acompanhamento de “2 de Fevereiro” no LP *Caymmi e Seu Violão*

A primeira gravação do samba “2 de Fevereiro” está presente no LP *Caymmi e o Mar* (ODEON, 1957) com arranjo do maestro Léo Peracchi. Dois anos depois do seu lançamento, Caymmi a estreia no formato solo no LP *Caymmi e Seu Violão* – sua terceira faixa.

A canção está na tonalidade de Ré maior e pode ser dividida em duas partes que chamaremos de A e B. A primeira parte também pode ser referida como refrão e tem os seguintes versos: *dia 2/ de fevereiro/ dia de festa no mar/ eu quero ser o primeiro/ pra salvar Iemanjá/*. A parte B é constituída dos versos que seguem: *escrevi um bilhete a ela/ pedindo pra ela me ajudar/ ela então me respondeu/ que eu tivesse paciência de esperar/ o presente que eu mandei pra ela/ de cravos e rosas, vingou/ chegou, chegou, chegou! / afinal que o dia dela chegou/* - com a repetição dos dois últimos versos.

A forma da canção é exposta no fonograma de 1959 da seguinte maneira: introdução com os dois últimos versos da parte B; duas vezes o refrão; parte B; duas vezes o refrão – na segunda ocorrência há a repetição dos dois últimos versos; parte B com a insistência do seu último verso em *fade out*.



Introdução: dois últimos versos da parte B

A ou refrão: *dia 2/ de fevereiro/ dia de festa no mar/ eu quero ser o primeiro/ pra salvar Iemanjá/*

B: *escrevi um bilhete a ela/ pedindo pra ela me ajudar/ ela então me respondeu/ que eu tivesse paciência de esperar/ o presente que eu mandei pra ela/ de cravos e rosas, vingou, chegou, chegou, chegou! / afinal que o dia dela chegou/* - com a repetição dos dois últimos versos

A': refrão com a reiteração dos dois últimos versos

Fim: insistência do último verso da parte B em *fade out*

Figura 87 - Forma da canção "2 de Fevereiro" no fonograma de 1959

A introdução começa com os dois últimos versos da parte B - *chegou, chegou, chegou!* / *afinal que o dia dela chegou!* - onde o violão toca duas vezes em blocos de acordes a cadência⁶¹ harmônica II^m – V – I (subdominante => dominante => tônica). Olhando mais detalhadamente para essa abertura temos: sobre o canto da palavra ‘chegou’ que inicia o fonograma sozinho, o acompanhamento toca com todas as cordas do instrumento a téttrade⁶² de Mi menor (segundo grau) que soa até o início da terceira repetição da palavra ‘chegou’. A téttrade de Lá maior com a tensão de décima terceira maior na ponta aguda do acorde entra sobre o fim do primeiro verso e é sucedido de uma rápida pausa. No final do canto da palavra ‘afinal’ que inicia o segundo verso é visto o acorde de Ré maior com o intervalo de sexta maior e com o de quinta justa no baixo – quinta corda solta – com o início de um *rallentando*. Por conta dessa última nota grave, o movimento de quarta justa ascendente da linha do baixo da cadência harmônica II^m – V – I apenas acontece entre os dois primeiros acordes.

A cadência referida acima ocorre de novo no final do segundo verso agora com durações de semínimas (os dois primeiros acordes) no lugar de durações longas (praticamente mínimas) da primeira ocasião e com o acorde do primeiro grau ainda com o intervalo de sexta maior e com o de quinta justa no baixo, mas dessa vez com a tensão de nona maior na ponta aguda – primeira corda solta. Após esse último acorde ocorre rapidamente o quinto grau (dominante) – Lá maior com a tensão de décima terceira menor – que prepara a entrada do refrão que segue a canção.

⁶¹ Derivado do verbo latino *cadere*, que significa cair, em música o termo cadência é empregado principalmente para designar os vários tipos possíveis de *pontuação* harmônica. Num contexto harmônico, assim como na linguagem escrita ou falada, a necessidade de pontuar, de criar cesuras de “respiração” é um dos recursos mais básicos existentes para dar forma a um conteúdo, o que, por sua vez, corresponde a uma necessidade vital de tornar compreensível qualquer discurso, do mais simples ao mais complexo, em quaisquer idiomas existentes (aí incluído o musical). A importância do conceito de cadência revela-se no embasamento da estruturação harmônica e na correlação de forças das funções tonais, o que representa, em linhas gerais, a própria sintaxe musical. (ALMADA, 2009, p.70)

⁶² A téttrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalo de terças superpostas. (CHEDIAK, 1986, p.81)

The image shows a musical score for voice and guitar. The top system is for the voice (Voz) and guitar (Violão). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$ *a tempo*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are "che gou che gou che gou". The bottom system starts at measure 5, marked *rall.*, with a tempo change to $\text{♩} = 117$ *a tempo*. The lyrics continue: "a fi nal que o di a de la che gou di a dois". The guitar accompaniment consists of a bass line and harmonic/rhythmic chords.

Figura 88 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'00" – 00'10"

O refrão começa apenas com o canto do verso *dia 2/* onde o violão entra sobre o seu fim *a tempo* com o andamento a 117 bpm (mínima). Esse acompanhamento é composto por uma linha do baixo que é tocada em semínimas (executadas pelo polegar) e por um preenchimento harmônico/rítmico – geralmente composto de um bloco de notas que são executadas com variações rítmicas ou silêncio. O primeiro acorde do trecho é o de Ré maior no qual traz a linha do baixo com uma melodia descendente – notas Ré-Dó#-Si-Lá (a primeira nota é executada na quarta corda e as outras notas na quinta corda) – que será revista durante a canção. Esse acorde do primeiro grau traz também um preenchimento nas três últimas semicolcheias de cada tempo pelo intervalo harmônico de quarta justa (Lá-Ré) realizado apenas pelo dedo indicador – um único toque o que gera uma certa imprecisão, havendo momentos que quase não é perceptível tal preenchimento nesse trecho.

Sobre o final do canto da palavra ‘fevereiro’ do segundo verso a harmonia caminha para o segundo grau menor com o baixo tocando as notas Mi e Si, o preenchimento acontece apenas no segundo tempo com uma pausa de semicolcheia sucedida da nota Mi e do intervalo harmônico de terça maior (Sol-Si). Em seguida no mesmo acorde a linha do baixo toca duas vezes a nota Mi e com o intervalo de sétima menor na ponta aguda do bloco de notas que é tocado por uma figura de

colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia ligada em outra semicolcheia sucedida de uma colcheia pontuada – como meio de facilitar a explicação de alguns trechos do violão chamaremos esse padrão rítmico de ‘figura rítmica 1’ a partir de agora (provavelmente esse bloco é executado pelos dedos indicador, médio e anelar).

Segue o verso *dia de festa no mar/* que é iniciado junto com o acorde de Mi menor no primeiro tempo do compasso seguido do intervalo harmônico de quarta justa (Mi-Si) na linha do baixo no segundo tempo (compasso 14). O acorde do segundo grau menor continua com dois toques na fundamental na região grave e com o bloco de notas com a figura rítmica de duas colcheias – apenas a primeira com o intervalo de sétima menor na ponta aguda - sucedida de uma semínima.

Com o fim desse último verso a harmonia caminha para o quinto grau só com acontecimentos na linha grave: primeiro uma semínima na fundamental do acorde seguida de quatro semicolcheias compondo uma frase melódica grave com as notas Mi-Lá-Mi-Lá. O acorde dominante segue com dois toques na linha do baixo (nota Lá) e com o bloco de notas com a figura rítmica 1 que aconteceu no acorde de Mi menor que antecedeu esse último verso (assinalamos esses dois compassos na transcrição a seguir): a primeira colcheia pontuada é realizada com a tensão de décima terceira maior e os outros dois toques com o intervalo harmônico de terça menor (Mi-Sol).

9 $\text{♩} = 117$
a tempo

di a dois de fe ve rei ro

figura rítmica 1

14

di a de fes ta no mar

figura rítmica 1

Figura 89 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'10" – 00'19"

No próximo verso *eu quero ser o primeiro/* o andamento sutilmente aumenta com a mínima valendo 120 bpm - essas pequenas variações de andamento serão indicadas no início de cada trecho analisado quando acontecer - e traz no acompanhamento os mesmos elementos que ocorreram nos quatro primeiros compassos do trecho anterior sobre os dois versos que começam o refrão. No último verso dessa parte - *pra salvar Iemanjá/* - ocorre o acorde de Mi menor: no primeiro tempo com um toque na linha do baixo na fundamental seguido da nota Mi (oitava acima da nota Mi do baixo) na segunda semicolcheia desse tempo e no segundo tempo com um bloco com as cinco últimas cordas do violão seguido da última colcheia com três notas (tríade menor). O acorde dominante segue o fim do verso com dois toques na fundamental pela linha grave e com o bloco de notas Mi-Sol-Dó# na segunda semicolcheia do segundo tempo.

18 $\bullet = 120$
a tempo

eu que ro ser o pri mei ro

figura rítmica 1

22 $\bullet = 122$
a tempo

pra sal var i e man já di a dois

Figura 90 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'19" – 00'26"

Sobre o soar do final do canto do último verso o violão toca o acorde do primeiro grau com a melodia descendente na linha do baixo da mesma maneira que a vez anterior que se iniciou o refrão – no fim desse acontecimento começa a sua repetição com o verso *dia 2/*.

Nessa reiteração da parte A destacaremos apenas elementos que não foram vistos na primeira ocorrência do trecho: no término do primeiro verso sobre o acorde de Ré maior a linha do baixo toca as notas Fá# (quarta casa da quarta corda) e Lá (quinta corda solta) em semínimas e o bloco de notas é tocado com a rítmica de uma pausa de semicolcheia seguida de uma colcheia sucedida de uma semicolcheia no primeiro tempo e uma pausa de semicolcheia seguida de uma semicolcheia sucedida de uma colcheia no segundo tempo (nomeamos agora esse padrão de figura rítmica 2) sobre a tríade maior (compasso 26); com o início do segundo verso é tocado a figura rítmica 1, contudo com duas colcheias da linha baixo no primeiro tempo (intitulamos agora o padrão desse compasso de figura rítmica 3) sobre o acorde de Ré maior (compasso 27); no segundo compasso sobre o verso *dia de festa no mar/* o violão toca duas vezes a téttrade de Mi menor em semínimas e a linha do baixo toca no primeiro tempo duas colcheias com as notas Mi-Si (compasso

30); acontece a figura rítmica 3 no compasso que antecede o terceiro verso do trecho sobre a tétrede de Lá maior; o acompanhamento que inicia o terceiro verso toca em semínimas a linha do baixo com o intervalo harmônico de quarta justa (Mi-Lá) seguido da nota Ré com a tríade maior de Ré na última colcheia do compasso (34); a figura rítmica 2 segue o próximo compasso (35), contudo o bloco de notas do segundo tempo é tocado por uma pausa de semicolcheia sucedido de uma colcheia pontuada; no compasso 37 ocorre uma ligadura da mão esquerda na segunda semicolcheia do segundo tempo com as notas Ré-Si sobre a figura rítmica 1; no início do quarto verso (compasso 38) a linha do baixo tocas em semínimas as notas Mi e Si e o bloco de acordes toca primeiro sem (segunda semicolcheia do primeiro tempo) e depois com o intervalo de sétima na ponta (segunda colcheia do segundo tempo); ocorre apenas as notas Ré e Lá da linha do baixo no compasso 40 sem o bloco de notas; acontece a figura rítmica 1 no último compasso do trecho sobre o acorde de Ré maior com a linha do baixo com as notas Fá# e Lá onde é cantado no segundo tempo o começo do verso da próxima sessão.

25 $\text{♩} = 122$
a tempo

di a dois de fe ve rei ro

25 *figura rítmica 2* *figura rítmica 3* *figura rítmica 1*

30 di a de fes ta no mar

30 *figura rítmica 3*

34 eu que ro ser o pri mei ro

34 *figura rítmica 1*

38 pra sal var i e man já es cre

38 *figura rítmica 1*

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of eight staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 25 with a tempo marking of 122 bpm and "a tempo". The lyrics are: "di a dois de fe ve rei ro", "di a de fes ta no mar", "eu que ro ser o pri mei ro", and "pra sal var i e man já es cre". The bottom seven staves are the piano accompaniment, starting at measure 25. Three specific rhythmic patterns are highlighted with boxes and labeled: "figura rítmica 1" (measures 27-28, 34-35, and 38-39), "figura rítmica 2" (measures 26-27), and "figura rítmica 3" (measures 27-28, 30-31, and 34-35). The piano part features a steady eighth-note accompaniment with chords and melodic lines.

Figura 91 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'25" – 00'42"

O acompanhamento da parte B que segue a canção traz a reiteração da cadência harmônica II_m – V (subdominante => dominante) por quatro vezes como assinalamos com números na partitura a seguir: cada grau permanece por dois compassos em cada aparição da cadência, exceto na última vez onde o acorde dominante ocorre por três compassos.

Na primeira ocorrência da cadência o primeiro grau acontece primeiro com uma melodia em semínima na região grave com as notas Sol-Fá#-Mi-Si e com o preenchimento de uma pausa de semicolcheia seguida de uma colcheia sucedida de semicolcheia com o intervalo harmônica de terça maior (Sol-Si). O acorde dominante é realizado com as notas Lá e Mi na linha grave e com as três últimas semicolcheias de cada tempo preenchidas com o intervalo harmônica de terça maior (Lá-Dó#) executadas com apenas um toque do dedo indicador – exceto no segundo tempo do último compasso da cadência 1, onde a nota grave Lá é repetida e o preenchimento é visto com uma pausa de semicolcheia seguida da tríade maior sucedida da nota Si originada por ligadura da mão esquerda.

A cadência 2 possui - no acorde do segundo grau - na linha do baixo uma semínima seguida de duas colcheias (compasso 46), respectivamente, com as notas Mi e Si-Mi e duas semínimas com as notas Mi e Si (compasso 47). O preenchimento é com o mesmo ritmo da cadência 1, exceto no segundo tempo do primeiro compasso do acorde do primeiro grau com o silêncio. No acorde do quinto grau que segue é visto a linha grave em semínimas com as notas Lá-Mi-Mi-Lá e o preenchimento ocorre com a mesma rítmica do acorde anterior (Mi menor), exceto no último compasso dessa cadência: no primeiro tempo com uma pausa na terceira semicolcheia e no segundo tempo com as três últimas semicolcheias com as notas Lá-Dó-Si – a última nota novamente é executada com ligadura da mão esquerda.

Na cadência 3 – no acorde do segundo grau - a linha grave toca em semínimas as notas Mi e Si e o preenchimento é visto primeiro com uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada com a nota Mi e na última colcheia do compasso (50) com a tríade menor. Na sequência do mesmo acorde (compasso 51) o preenchimento é realizado com o intervalo de sétima na ponta: no primeiro tempo com a figura rítmica de uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia sucedida de semicolcheia e no segundo tempo com uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada. O acorde de Lá maior segue com dois toques na fundamental na linha grave e com o bloco de notas com a figura de uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada nos dois tempos do compasso (52). Em seguida temos o mesmo acorde no primeiro tempo como foi visto no começo da cadência 2 e no segundo tempo com a melodia no grave Mi-Lá-Mi-Lá (o mesmo elemento da

linha do baixo que ocorreu em duas ocorrências do refrão nos compassos 16 e 32). O trecho é finalizado no acorde dominante com figura rítmica 1 onde acontece a tensão de décima terceira maior apenas no primeiro toque.

41 $\text{♩} = 129$
a tempo

es cre vi um bi lhe tea e____ la pe din do pra e la me__ ju dar

41

45

____ e laen tão me res__ pon deu__ queeu ti vesse pa ci ên cia dees pe rar ____ o pre

45

50

sen te queeu man dei pra e la de cra vos e ro sas__ vin gou ____ che gou

50

figura rítmica 1

Figura 92 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'41" – 00'54"

O trecho dos últimos versos da parte B - *chegou, chegou! / afinal que o dia dela chegou* - começa com uma ocorrência da cadência IIIm – V (cada grau por dois compassos): sobre o primeiro verso o acorde de Mi menor traz a linha do baixo em semínimas (notas Mi e Si) e o bloco de notas

aparece na última colcheia do primeiro tempo com a tríade menor, e no segundo tempo com pausa de semicolcheia seguida de semicolcheia com a nota Mi sucedida de colcheia com o intervalo harmônico de terça maior (Sol-Si). O próximo compasso (56) do acorde do segundo grau traz a figura rítmica 1 sem a quarta semicolcheia no primeiro tempo do bloco de notas e com o intervalo de sétima na ponta aguda. O quinto grau segue com a linha do baixo tocando em semínima a fundamental e em colcheias as notas Mi-Lá e apenas com um preenchimento na quarta semicolcheia do primeiro tempo. A figura rítmica 1 segue a téttrade de Lá (compasso 58).

Sobre o fim do canto da palavra ‘afinal’ que inicia o segundo verso é vista a cadência I – IIm – V – I com um compasso para cada grau, exceto o IIm e V que estão presente em um mesmo compasso. O primeiro grau acontece com a linha do baixo na fundamental e depois com o intervalo de terça maior em semínimas e o preenchimento é realizado no primeiro tempo com pausa de semicolcheia seguida de colcheia sucedida de semicolcheia com o intervalo harmônico de quarta justa (Lá-Ré) e com o de segunda maior (Lá-Si). O segundo tempo desse compasso 59 é preenchido com as três últimas semicolcheias -executadas pelo dedo indicador - assim como os dois tempos do próximo compasso com a téttrade do segundo grau e do quinto grau com as fundamentais no baixo. No final do verso no acorde do primeiro grau (compasso 61), o baixo toca em semínimas o intervalo de terça maior na quarta corda – Fá# - e o intervalo harmônico de sexta maior – Lá-Fá – com o bloco de notas em sua tríade (pausa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia ligada em colcheia-colcheia).

Antecedendo a entrada da repetição desses dois últimos versos do final da parte B temos em um compasso (62) a cadência IIm – V para o quarto grau da tonalidade da canção: a tríade de Lá menor é seguida da téttrade de Ré (dominante secundária⁶³) sobre a figura rítmica 1: o primeiro dedo da mão esquerda presente na primeira casa da segunda corda (nota Dó) é arrastado até a terceira casa da mesma corda (nota Ré): esse elemento de arraste é representado na transcrição a seguir por uma linha que liga uma nota até a outra. O quarto grau maior segue nos compassos 63 e 64 com o intervalo de sexta maior na ponta aguda: a linha do baixo toca em semínimas a fundamental e o bloco de acordes é visto no primeiro compasso com pausa de semicolcheia-colcheia pontuada-colcheia-colcheia e no segundo compasso com semínima-pausa de semicolcheia-colcheia pontuada.

⁶³ “Dominantes secundárias são acordes com estrutura e função dominante, que têm como característica principal expandir a Harmonia Tonal de um processo diatônico para o processo cromático, onde as doze notas da escala cromática são utilizadas. As Dominantes Secundárias acontecem dentro de uma mesma tonalidade, polarizando com os acordes da escala principal na forma de cadência perfeita ou completa. São cinco os graus da escala maior que podem ser alcançados por meio de cadências com dominantes secundárias: II, III, IV, V, VI” (PEREIRA, 2011, p.69)

O acorde do quinto grau (compasso 65) segue apenas com a linha do baixo na fundamental em semínima seguida da frase grave Mi-Lá-Mi-Lá em semicolcheias como em outros momentos (compassos 16, 32 e 53). A figura rítmica 1 aparece na tríade de Lá no bloco de notas do compasso que antecede o último verso do trecho, porém com a linha baixo com outra figura rítmica: colcheia-semicolcheia-semicolcheia ligada em semicolcheia-colcheia pontuada.

Novamente sobre o fim do canto da palavra 'afinal' (compasso 67) é vista a cadência I – II^m – V – I do mesmo jeito da primeira aparição (compasso 59) no atual trecho, porém no primeiro grau que a encerra, o refrão é iniciado mais uma vez com a melodia descendente na linha do baixo em semínimas – Ré-Dó#-Si-Lá - da mesma maneira que ocorreu nas duas ocorrências da parte A no começo do fonograma (compassos 10 e 24).

54 $\text{♩} = 122$
a tempo

che gou — che gou — che gou —

54

58

a — fi nal — que o — di a de la — che gou —

58 *figura rítmica 1*

62

che gou — che gou — che gou —

62 *figura rítmica 1*

66

a — fi nal — que o — di a de la — che gou — di a dois

66 *figura rítmica 1*

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of two systems of vocal and piano parts. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is written in a bass clef with a key signature of two sharps. The tempo is marked as "a tempo" with a quarter note equal to 122 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 54, 58, 62, and 66 indicated. The lyrics are: "che gou — che gou — che gou —", "a — fi nal — que o — di a de la — che gou —", "che gou — che gou — che gou —", and "a — fi nal — que o — di a de la — che gou — di a dois". Three specific piano accompaniment patterns are highlighted with boxes and labeled "figura rítmica 1".

Figura 93 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 00'54" – 01'10"

O refrão segue a canção em duas repetições (a segunda reiteração chamada de A') com o acompanhamento trazendo os mesmos elementos que descrevemos na sua primeira ocorrência no fonograma, porém com algumas variações rítmicas. Também percebemos que dessa vez Caymmi utiliza da ligadura entre as notas com mais frequência no lugar de 'secar' o bloco de notas do preenchimento por meio de silêncio. A seguir temos a transcrição da primeira ocasião do refrão (parte A) nesse novo trecho – usamos um círculo para destacar as principais novidades do trecho que são:

- Compasso 71 (acorde de Ré maior): a linha do baixo toca em semínima a fundamental (nota Ré) seguida de uma frase grave em semicolcheias com as notas Lá-Ré-Fá-Lá (a terceira nota é executada por uma ligadura da mão esquerda vista entre a quarta corda solta - nota Ré - e a quarta casa da mesma corda presa – nota Fá#) sem o preenchimento.
- Compasso 72 (acorde de Ré maior): a linha do baixo toca em semínima a nota Fá# (quarta corda) e a nota Lá; o bloco de notas é tocado na duas últimas colcheias do primeiro tempo com o bloco Lá-Ré-Mi (tensão de nona maior na ponta aguda) - executadas pelo dedo indicador - sucedido de um toque na segunda semicolcheia do segundo tempo com as mesmas notas.
- Compasso 77 (acorde de Lá maior): a linha do baixo toca uma semínima com a fundamental e no segundo tempo toca duas semicolcheias-colcheia (Mi-Lá-Mi); o preenchimento é no contratempo dos dois tempos do compasso – primeiro com a nota Dó# na ponta aguda e depois com a nota Si (tensão de nona maior) nessa extremidade.
- Compasso 79 e 85 (acorde de Ré maior): a melodia grave descendente sobre o acorde do primeiro grau é realizada da mesma forma que das outras vezes, porém o primeiro toque é visto com a nota Fá# no lugar da nota Ré. A melodia composta fica da seguinte maneira: Fá-Dó#-Si-Lá.

70 $\text{♩} = 124$
a tempo

di a dois de fe ve rei ro

70

75

di a de fes ta no mar

75

75

79

eu que ro ser o pri mei ro

79

79

83

pra sal var i e man já

83

figura rítmica 1

figura rítmica 1

figura rítmica 1

The image shows a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef with a bass line below). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as "a tempo" with a quarter note equal to 124 beats per minute. The lyrics are: "di a dois de fe ve rei ro", "di a de fes ta no mar", "eu que ro ser o pri mei ro", and "pra sal var i e man já". There are three callouts for "figura rítmica 1", which is a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and slurs.

Figura 94 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'09" – 01'25"

A seguir temos a transcrição da repetição do refrão na sessão A' que segue, onde destacamos apenas duas principais novidades do acompanhamento da mesma maneira que foi visto acima:

- Compasso 100 (acorde de Ré maior): a linha do baixo toca a fundamental em semínima no primeiro tempo e no segundo tempo uma semicolcheia com a nota Lá seguida de colcheia pontuada novamente com a nota Ré. O bloco de notas é visto com o intervalo harmônico de quarta justa (Lá-Ré) - no primeiro tempo nas três últimas semicolcheias (executadas pelo dedo indicador) e no segundo tempo com pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada.
- Compasso 101 (acorde de Ré maior): é realizado pela figura rítmica 1; seu elemento novo é o último toque que é realizado com a presença da quarta corda solta (Ré) depois de ter sido tocada a linha do baixo com a nota Lá na última semínima do compasso.

86
di a dois de fe ve rei ro

86
figura rítmica 1

91
di a de fes ta no mar

91
figura rítmica 1

95
eu que ro ser o pri mei ro

95
figura rítmica 1

99
pra sal var i e man já

99
figura rítmica 1

Detailed description: The image shows a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of two systems of vocal and piano parts. The vocal parts are written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in 8/8 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The lyrics are in Portuguese. The score includes several instances of a specific rhythmic figure, labeled "figura rítmica 1", which is highlighted with boxes. The final instance of this figure is circled in an oval.

Figura 95 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'25" – 01'41"

A reiteração dos dois últimos versos do refrão em A' é vista com dois novos elementos: um relacionado ao caminho harmônico e outro com a variação da estrutura rítmica:

- Compasso 104 (tétrade de Si maior com o intervalo de quinta justa no baixo): a passagem inicia com o acorde do primeiro grau (compasso 103) junto com o começo do canto do primeiro verso. No próximo compasso que segue aparece o acorde dominante do segundo grau da tonalidade da canção (dominante secundária): Si maior com sétima e com o baixo no intervalo de quinta justa. O acorde que segue é o de Mi menor com elementos que já foram detalhados anteriormente (compasso 105).
- Compasso 107 (acorde Lá maior): a linha do baixo toca em semínimas as notas Lá e Mi. O bloco de notas começa com pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada com as notas Mi-Sol-Si (a última tensão de nona maior). O novo elemento do trecho está na ligadura entre a corda Si solta, que foi tocada nessa última rítmica, e o prender do dedo na segunda casa da corda na última colcheia do primeiro tempo. O segundo tempo segue com um toque na última colcheia.

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 103 with the lyrics "eu que ro ser o pri mei ro". The second and fourth staves are piano accompaniment. The second staff has a circled section of the piano part and a boxed section labeled "figura rítmica 1". The fourth staff also has a circled section and a boxed section labeled "figura rítmica 1". The lyrics continue on the third staff: "pra sal var i e man já es cre".

Figura 96 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'41" – 01'49"

A segunda ocorrência da parte B na canção ocorre como a primeira, contudo com algumas variações rítmicas destacadas na transcrição a seguir:

- Compasso 117 (tétrade de Lá maior): a linha do baixo toca em semínimas a fundamental; o bloco de notas é tocado sem tensão na segunda e última semicolcheia do primeiro tempo e com tensão de décima terceira maior na ponta aguda do acorde na segunda semicolcheia do segundo tempo.
- Compasso 118 (tétrade de Lá maior): o baixo é composto pelas notas Mi (quarta corda) e Lá; o preenchimento acontece em todas as semicolcheias do primeiro tempo: na primeira semicolcheia com as três primeiras cordas e nas três semicolcheias restantes com o intervalo harmônico de quarta aumentada (Sol-Dó#). O bloco de notas é tocado no segundo tempo na segunda semicolcheia com as notas Mi-Sol-Dó# e com o intervalo harmônico de terça menor (Mi-Sol) na última semicolcheia.
- Compasso 122 (acorde de Mi menor e tétrade de Lá maior): no primeiro tempo ocorre um arpejo ascendente com o acorde do segundo grau em semicolcheias;

no segundo tempo é visto o acorde do quinto grau composto pela linha grave na fundamental (nota Lá) e pelo preenchimento na segunda semicolcheia (nota Mi) e na última colcheia (nota Sol).

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 130$ *a tempo*.

The lyrics are: "es cre vi um bi lhe tea e _____ la pe din do pra e la me _____ ju dar _____ e la en tão me res _____ pon deu _____ queeu ti vesse pa ci ên cia dees pe rar _____ o pre sen te queeu man dei pra e la de cra vos e ro sas _____ vin gou _____ che gou".

Annotations include:

- A box labeled "figura rítmica 1" highlighting a specific rhythmic pattern in the piano accompaniment at measure 110.
- Two circles highlighting specific rhythmic patterns in the piano accompaniment at measures 114 and 119.
- Another box labeled "figura rítmica 1" highlighting a specific rhythmic pattern in the piano accompaniment at measure 119.

Figura 97 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 01'48" – 02'01"

O trecho final da segunda ocorrência da parte B – repetição dos dois últimos versos - segue como da primeira vez, mas com quatro acontecimentos novos em relação ao manejo do ritmo – assinalados na transcrição a seguir da mesma maneira que foi visto nas partituras acima.

- Compasso 126 (tétrade de Lá maior com a tensão de décima terceira maior): a novidade é o ataque do acorde na segunda semicolcheia do primeiro tempo com um toque que começa na primeira corda e vai até a quarta corda – usamos uma seta para simbolizar esse toque e sua direção do movimento do dedo (provavelmente é executado pelo dedo indicador) - com a linha do baixo soando a nota Mi ainda do compasso anterior.
- Compassos 128 e 129 (cadência I – II^m – V): a cadência é vista da mesma forma que antes (compassos 59-60 e 67-68), porém com algumas mudanças rítmicas: no primeiro compasso (128) o bloco de notas é tocado na última semicolcheia do primeiro tempo com o intervalo harmônico de segunda maior (Lá-Si), na segunda semicolcheia do segundo tempo com o intervalo harmônico de quarta justa (Lá-Ré) e na última colcheia de novo com o intervalo harmônico de segunda maior. A linha do baixo traz em semínimas a fundamental (nota Ré) e o intervalo harmônico de terça maior (Fá#-Lá). O compasso 129 traz o acorde do segundo e do quinto grau com a figura rítmica 1.
- Compassos 132 e 133 (acorde de Sol maior com o intervalo de sexta maior): o preenchimento do acorde do quarto grau traz um preenchimento rítmico diferente de sua primeira aparição (compassos 63-64): no primeiro compasso com pausa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia-duas colcheias; no segundo compasso com a figura rítmica 1.
- Compasso 136 (acorde de Ré maior): a cadência I – II^m – V ocorre de maneira idêntica ao compasso 128, contudo o preenchimento é visto no início do compasso 136 com o primeiro grau (colcheia pontuada) no lugar do silêncio.
- Compasso 138 (acorde de Ré maior com o intervalo de sexta maior com o baixo no intervalo de quinta justa): a resolução da cadência I – II^m – V – I acontece com o acorde do primeiro com o intervalo de sexta maior (terceira corda) e com o de quinta justa na linha do baixo com a figura rítmica 2.

123 $\text{♩} = 125$
a tempo

che gou che gou che gou

figura rítmica 1

127

a fi nal que o di a de la che gou

figura rítmica 1

131

che gou che gou che gou

figura rítmica 1

135

a fi nal que o di a de la che gou

figura rítmica 3

figura rítmica 1

figura rítmica 2

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef with an 8 below it). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as "a tempo" with a quarter note equal to 125 beats per minute. The lyrics are: "che gou che gou che gou", "a fi nal que o di a de la che gou", "che gou che gou che gou", and "a fi nal que o di a de la che gou". The piano accompaniment features several rhythmic patterns labeled "figura rítmica 1", "figura rítmica 2", and "figura rítmica 3". These patterns are highlighted with boxes and circles. The first system (measures 123-126) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern labeled "figura rítmica 1". The second system (measures 127-130) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern labeled "figura rítmica 1". The third system (measures 131-134) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern labeled "figura rítmica 1". The fourth system (measures 135-138) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern labeled "figura rítmica 3", "figura rítmica 1", and "figura rítmica 2".

Figura 98 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 02'00" – 02'16"

A última parte da canção “2 de Fevereiro” é a insistência do último verso da parte B – ocorre quatro vezes o verso *afinal que o dia dela chegou*, sendo que no final do trecho quase não é perceptível devido ao *fade out* da gravação (só ouvimos a linha do baixo nos derradeiros segundos do fonograma).

O acompanhamento acontece com a cadência IIIm – V – I onde o primeiro grau é visto com o intervalo de sexta maior e o de quinta justa no baixo. Seguimos com a mesma forma de destacar os novos elementos na transcrição:

- Compasso 143 (acorde Ré maior e de Mi menor): o primeiro tempo acontece com o acorde do primeiro grau com o intervalo de sexta maior e com o de quinta justa no baixo; na última semicolcheia do primeiro tempo é visto as duas primeiras cordas soltas (Si e Mi) seguido da nota Mi na linha do baixo na segunda semínima do compasso, antecipando o acorde do segundo grau que sucede no compasso 144.
- Compasso 144 (tétrade de Lá maior com a tensão de décima primeira maior): a novidade é o final do compasso, nas três últimas semicolcheias: são tocadas as notas Lá-Sol-Lá - Lá (segunda casa da terceira corda) e Sol (terceira corda solta) - por meio de ligaduras da mão esquerda.
- Compasso 146 e 147 (acorde de Ré maior): a melodia descendente grave sobre o acorde do primeiro grau ocorre de maneira diferente: a linha do baixo toca no primeiro compasso as semínimas com a nota Lá e com intervalo harmônico de quarta justa (Dó#-Fá#); o preenchimento é visto no primeiro compasso com o intervalo harmônico de terça maior (Si-Ré) e no segundo apenas com a nota Ré.
- Compasso 151 (acorde de Ré maior): acontece no primeiro tempo a tensão de nona maior na ponta aguda – primeira corda solta – no acorde do primeiro grau com a terça maior no baixo – quarta casa da quarta corda.

139

a ___ fi nal ___ que o ___ di a de la ___ che gou ___

139

figura rítmica 3 figura rítmica 2 figura rítmica 1

143

a ___ fi nal ___ que o ___ di a de la ___ che gou ___

143

figura rítmica 2

147

a ___ fi nal ___ que o ___ di a de la ___ che gou ___

147

figura rítmica 1

151

a ___ fi nal ___ que o ___ di a de la ___ che gou

151

The image displays a musical score for the song "2 de Fevereiro". It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "a ___ fi nal ___ que o ___ di a de la ___ che gou ___". The piano accompaniment features three distinct rhythmic figures: "figura rítmica 1" (a dotted quarter note followed by an eighth note), "figura rítmica 2" (a quarter note followed by an eighth note), and "figura rítmica 3" (a quarter note followed by a dotted quarter note). These figures are highlighted with boxes or ovals in the piano part. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp. The score is numbered 139, 143, and 151 at the beginning of each system.

Figura 99 - Transcrição do fonograma "2 de Fevereiro" de 1959 em 02'15" – 02'33"

A voz e violão possuem as seguintes extensões no fonograma analisado.



Figura 100 – Extensão da voz e do violão no fonograma “2 de Fevereiro” de 1959

Há mais uma gravação da canção “2 de Fevereiro” de Caymmi com o formato solo, presente no LP duplo ao vivo *Setenta Anos – Caymmi* de 1984, no bloco de canções que foi nomeado de “Postais Urbanos e Praieiros⁶⁴”, porém o acompanhamento da gravação não possui significativas mudanças do que foi relatado aqui no fonograma de 1959.

Dessa maneira terminamos a análise do samba “2 de Fevereiro” de maneira a abrir caminhos para futuros estudos do acompanhamento de Dorival Caymmi em seus sambas gravados com o formato solo em outros momentos de sua discografia: no LP *Sambas de Caymmi* de 1955 com “O Vestido de Bolero” (pequeno trecho no formato solo: 00'00" - 00'13"); no LP *Eu Vou Pra Maracangalha* de 1957 com “365 Igrejas”, “Samba da Minha Terra” e “Acontece Que Eu Sou Baiano”; no LP *Ary Caymmi e Dorival Barroso* de 1958 onde Caymmi grava alguns sambas de Ary Barroso com a instrumentação de voz e violão; e em diversos sambas presentes no LP de 1984 *Setenta Anos – Caymmi* e no LP de 1985 *Caymmi, Som, Imagem, Magia*.

⁶⁴ O bloco está presente no lado A do primeiro disco e é composto das seguintes canções: “Sodade Matadera”, “Saudade da Bahia”, “Você Já Foi à Bahia? ”, “365 Igrejas”, “Pregões (Folclore): Acaçá, Flor da Noite, Sorvete, Iaiá”, “A Preta do Acarajé”, “Vatapá”, “Saudade de Itapuã”, “2 de Fevereiro” e “Festa de Rua”.

2.2. O toque da “raspada só” de Caymmi

Um dos padrões rítmicos que foi analisado na canção “2 de Fevereiro” - uma semínima da linha do baixo com uma pausa de semicolcheia seguida das três últimas semicolcheias do preenchimento – é executado pelo o que Caymmi chamou de *raspada só*⁶⁵: “Eu puxava as cordas de uma raspada só, com um dedo, o que tecnicamente era considerado errado. Mas, nesse sistema, embora errado, consegui tirar os acordes que sentia instintivamente. ” (CAYMMI, S., 2001, p. 58).

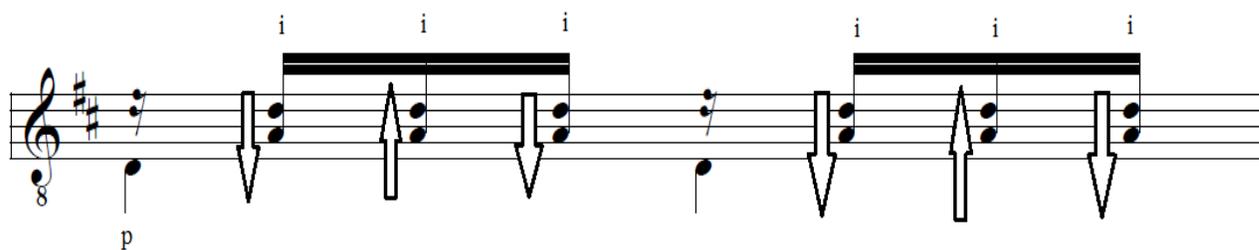
O toque referido por Caymmi é realizado por apenas um dos dedos da mão direita: é muito provável de ser o indicador devido à espécie de alavanca que resulta com o polegar e também devido ao que é observado nos registros audiovisuais de Caymmi tocando seu violão. A “raspada só” pode ser considerada como um tipo de “rasqueado⁶⁶” ou “recortado.

Analisando o toque mais de perto, temos o dedo indicador tocando as cordas, de uma vez só, com a direção do movimento do dedo de cima para baixo, o que causa uma certa imprecisão no ataque, pois, um toque de um dedo fere mais de uma corda para uma figura da nota. Assim, notamos que as três semicolcheias do preenchimento do padrão rítmico citado em “2 de Fevereiro” acontecem algumas vezes trazendo uma dessas notas com a duração um pouco mais prolongada – valendo uma colcheia, e outras vezes até abafada (como uma espécie de “sujeira”, de maneira a destacar o preenchimento rítmico sem a altura da nota soar) - embora tenhamos usado as três últimas semicolcheias nas transcrições como forma de notar esse toque de Caymmi.

A seguir colocamos uma transcrição do padrão rítmico citado acima com a digitação da mão direita – as setas indicam a orientação do sentido do movimento do dedo indicador sobre as cordas – e outra transcrição com possíveis variações rítmicas que o toque pode gerar no preenchimento – representamos as notas abafadas através das figuras das notas que trazem um ‘x’ em sua cabeça:

⁶⁵ O gesto pode ser visualizado no vídeo da gravação do *Programa Ensaio*, da TV Cultura, de 1972, com Dorival Caymmi em 08’:44”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rhJKQ8JC-ys>> Acesso em: 16 de maio de 2016.

⁶⁶ “Rasqueado [rasqueado]: Em instrumentos de cordas como o violão ou a guitarra flamenca, uma varredura das cordas, executada nos sentidos descendente e ascendente com o polegar, e respectivamente, o dorso das unhas ou as pontas dos dedos. Pode também ser executado com palheta”. (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 765)



p = dedo polegar da mão direita
 i = dedo indicador da mão direita
 setas: orientação do sentido do movimento do dedo

Figura 101 – Digitação da mão direita no padrão rítmico da “raspada só”

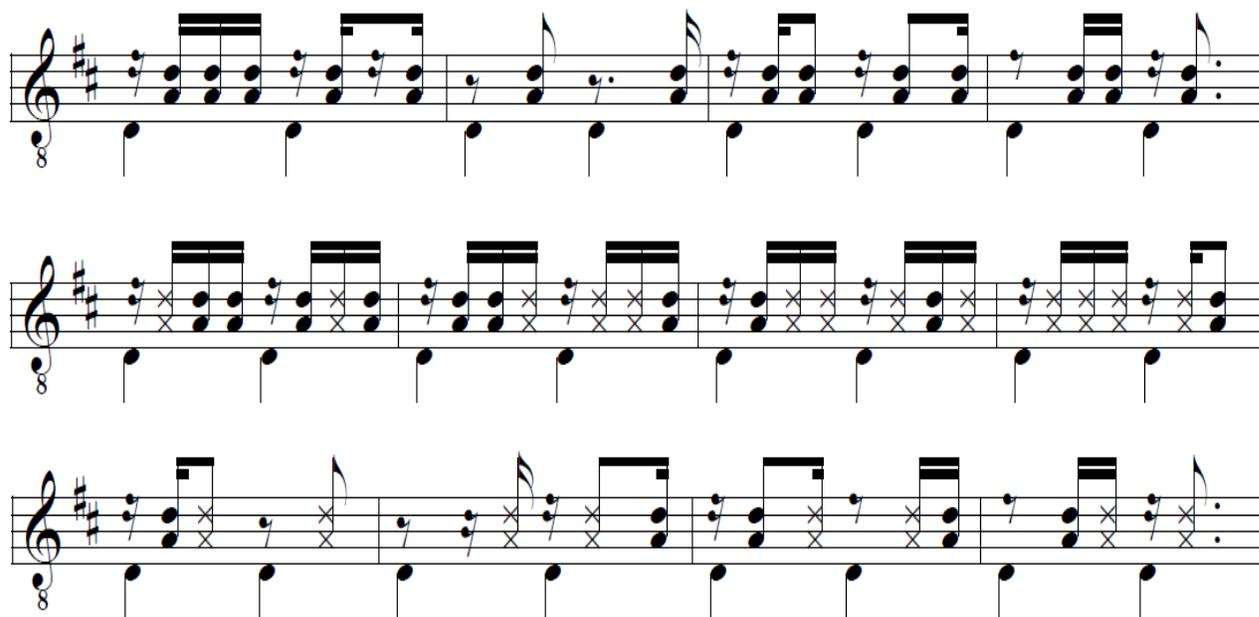


Figura 102 – Possíveis variações do padrão rítmico - uma semínima (baixo) seguida de três semicolcheias (preenchimento)

Importante destacarmos agora outros momentos em que acontece esse toque da “raspada só” no LP aqui estudado: em alguns rasqueados de “Canoeiro”; na sessão em samba de “A Jangada Voltou Só” e de “O Mar”; em dois breves momentos em “A Lenda do Abaeté”; e nos padrões rítmicos das canções “Promessa de Pescador” e “Noite de Temporal”. Seguimos com a análise do acompanhamento desses trechos.

2.2.1. O padrão rítmico de “Canoeiro”⁶⁷

A primeira faixa - “Canoeiro” - do LP *Caymmi e Seu Violão* está na tonalidade de Lá maior. O padrão rítmico que permeia quase toda a canção traz a linha do baixo em colcheias ou semínimas com um preenchimento na segunda e quarta semicolcheia de cada tempo: em alguns momentos essa segunda semicolcheia é prolongada, valendo uma colcheia pontuada. Não é certo que Caymmi use da “raspada só” em todo o padrão rítmico, o que podemos supor pela audição é que há o uso desse rasqueado nos momentos em que o preenchimento da segunda semicolcheia é prolongado, fato percebido principalmente por esses ataques serem vistos em algumas circunstâncias com as cinco primeiras cordas do instrumento - o toque parte da primeira corda, o que foi indicado na partitura com uma seta.

A fim de elucidar essa rítmica, segue a transcrição da introdução sobre o acorde do primeiro grau (Lá maior) - em alguns momentos ocorre o intervalo de sexta maior nesse acorde. Assinalamos os trechos que são mais prováveis de que Caymmi tenha se valido da “raspada só” ao prolongar a segunda semicolcheia do preenchimento. Também destacamos com um círculo os momentos em que o preenchimento da última semicolcheia é visto com as cordas soltas - notas Ré-Sol-Si: esse toque acontece antes da troca de posição da mão esquerda no braço do violão devido a substituição do acorde de Lá maior para o mesmo com o intervalo de sexta maior - quase não é perceptível esse toque por conta do andamento da canção. A razão para não nos determos nesta mudança é justamente o caráter rítmico imprimido pelo acompanhamento, o acorde soa como função de preenchimento rítmico e não como uma mudança harmônica significativa neste contexto.

⁶⁷ O título oficial da canção é confuso por ter sido empregado de maneiras diferentes: na primeira gravação da canção, no 78 rpm do Trio de Ouro, de 1944, recebe o nome de “Pescaria”; no LP *Canções Praieiras* de 1954, primeira gravação de Caymmi da canção, é chamada de “Pescaria (Canoeiro)”; no LP *Caymmi e Seu Violão* de 1959 é intitulada de “Canoeiro”; no LP *Caymmi Também é de Rancho*, de 1973, a faixa é denominada de “Canoeiro”; no LP da caixa *Som Imagem Magia*, de 1985, é chamada de “Pescaria”; no livro *Cancioneiro da Bahia* consta o nome de “Pescaria”. Cf.: Caymmi, D.: *Cancioneiro da Bahia*, p.50. Aqui será usado o nome “Canoeiro” como consta no LP *Caymmi e Seu Violão* – objeto desta pesquisa.

♩ = 84
a tempo

5

5

10

10

Ô ca no

Figura 103 – Transcrição do fonograma “Canoeiro” de 1959 em 00’00” – 00’19”

No compasso 9 da transcrição acima acontece a nota mais aguda do violão de Caymmi no LP aqui estudado: a nota Dó# da casa 9 da primeira corda. A nota mais grave é a própria sexta corda solta – nota Mi. Dessa forma concluímos que a extensão do violão usada por Caymmi no long-play é de duas oitavas mais uma sexta maior.

No LP *Canções Praieiras* de 1954 – a primeira gravação de Caymmi da canção “Canoeiro” – o acompanhamento da introdução traz os mesmos elementos da abertura da canção no

fonograma de 1959, porém a harmonia caminha para a téttrade do quarto grau (Ré maior com o intervalo de sétima menor e com a presença da tensão de nona maior) – compasso 4 e 5 da transcrição abaixo; e no último tempo do compasso 3 ainda há um toque sobre a téttrade do quinto grau – Mi maior com o intervalo de sétima menor – precedendo esse quarto grau. Os compassos 3, 4 e 5 foram circulados na transcrição da introdução de 1954, logo depois da imagem dos afinadores digitais (referencial 440 Hz) a seguir com o exato ponto da afinação da quinta corda solta do violão nos fonogramas de 1954 e 1959: na primeira gravação a quinta corda está próxima da nota Sol.

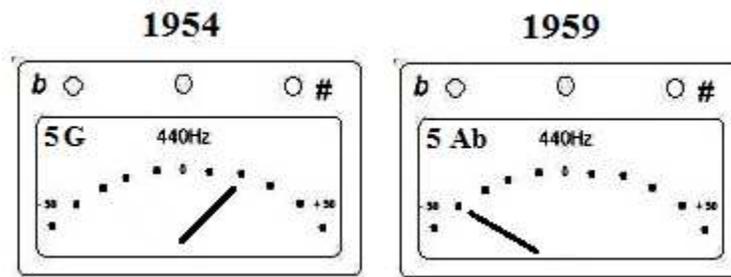


Figura 104 - Afinação do violão de Caymmi nos fonogramas de 1954 e 1959 de “O Canoeiro”

$\text{♩} = 90$
a tempo

5

5

10

10

Ô ca no

Figura 105 – Transcrição do fonograma “Canoeiro” de 1954 em 00’00” – 00’19”

2.2.2. O samba em “A Jangada Voltou Só”

A segunda faixa do LP *Caymmi e Seu Violão*, a praieira “A Jangada Voltou Só”, foi lançada por Caymmi, em outubro de 1941, em 78 rpm (o lado A desse disco é a canção “É Doce Morrer No Mar”), no formato solo. Também foi gravada apenas por voz e violão no LP de 1954 *Canções Praieiras*.

A canção está na tonalidade de Lá menor em métrica⁶⁸ binária. Sua estrutura formal se apresenta em duas partes: uma sessão com o uso de tempo *rubato*, acelerando e *rallentando* e uma outra sessão em samba – o que identificamos o uso do toque “raspada só”, de maneira similar ao que foi relatado no acompanhamento do faixa “2 de Fevereiro”.

Essa sessão em samba é apresentada em duas ocorrências na forma da canção: na primeira vez com os versos *Chico era o boi do rancho/ nas festas de Natá/ Chico era o boi do rancho/ nas festas de Natá/ não se ensaiava o rancho/ sem com o Chico se conta/ não se ensaiava o rancho/ sem com o Chico se conta/*; e na segunda vez com os versos *Bento cantando modas/ muita figura fez/ Bento cantando modas/ muita figura fez/ Bento tinha bom peito/ e pra cantar não tinha vez/ Bento tinha bom peito/ e pra cantar não tinha vez.*

No fonograma de 1959, em cada ocorrência do trecho, é apresentada duas repetições de duas cadências diferentes realizadas pelo toque da “raspada só”, exceto antes da entrada do terceiro, quinto e sétimo verso – circulamos os momentos na transcrição a seguir - onde é realizado uma melodia com a linha grave, nas duas primeiras vezes com as notas Mi-Lá-Dó-Mi⁶⁹: sexta corda solta-quinta corda solta-terceira casa da quinta corda-segunda casa da quarta corda, com uma ligadura da mão esquerda entre a segunda e terceira nota; e na última vez com as mesma notas com a inversão das duas últimas e sem a presença da ligadura: Mi-Lá-Mi-Dó⁷⁰.

⁶⁸ “Métrica: A organização de notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal formal que uma pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e a duração de cada nota medida em termos desses tempos. Os tempos são agrupados regularmente em unidades maiores, chamadas compassos. A métrica é identificada no início de uma composição, ou em qualquer ponto onde mude, através de uma fórmula de compasso”. (Dicionário Grove de música: edição concisa, 1994, p. 600)

⁶⁹ Uma sugestão de digitação para a mão direita dessa frase grave é o uso do dedo polegar para as duas primeiras notas e o uso do dedo indicador para a quarta nota (a terceira é resultante da ligadura da mão esquerda).

⁷⁰ Sugestão de digitação para a mão direita: polegar-polegar-indicador-polegar.

A cadência inicial é composta pelos graus $\text{Im} - \text{II}^{o71} - \text{Im} - \text{Im} - \text{V}^{72} - \text{V} - \text{Im}$ (um tempo de cada compasso para cada grau, exceto a última vez do I que dura o compasso todo). O primeiro grau na primeira e quarta aparição vem com a terça menor no baixo e o quinto grau na primeira vez com a quinta justa no baixo, compondo a linha grave com as notas Dó-Si-Lá-Dó-Si-Mi-Lá. A repetição dessa cadência é realizada de maneira idêntica.

A segunda cadência é vista com os seguintes graus: $\text{Im} - \text{bVIIIm}^{73} - \text{Im} - \text{V} - \text{Im}$ (a segunda aparição do primeiro grau que é seguida do quinto grau acontece com um tempo do compasso para cada acorde; os outros graus acontecem com um compasso inteiro para cada grau). Os baixos vêm em alguns momentos novamente invertidos – a primeira aparição do primeiro grau com a terça maior no baixo; o sétimo grau com a terça menor no baixo no primeiro tempo do compasso; e o quinto grau com a quinta justa no baixo. Antes da entrada do acorde de Sol menor com a terça menor no baixo, a linha grave toca em colcheias as notas Ré e Dó: na segunda vez da cadência é revista essas duas notas, porém a última nota Dó é seguida de um arraste do dedo três da mão esquerda na quinta corda para a nota Ré (ponto onde é tocado o acorde de Sol menor, porém, agora com a quinta justa no baixo – também circulamos esse arraste na transcrição da primeira ocorrência do trecho a seguir – compasso 39).

⁷¹ Neste caso o acorde de Si diminuto (tétrade) tem função dominante, pois equivale ao acorde de Sol suspenso diminuto: “A Família dos Acorde Diminutos agrupa tétrades diminutas (terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta) e tem características especiais, se comparada com as estruturas das demais famílias. Em primeiro lugar, essas tétrades são as únicas estruturas simétricas encontradas na Harmonia Tonal, e seus intervalos seguem uma estrutura com terças menores superpostas. Dessa simetria por terças menores resulta um acorde com dois trítomos, que pode ser enarmonicamente reinterpretado, gerado quatro acordes diferentes. Isso significa que um mesmo acorde diminuto equivale a quatro sons diminutos diferentes, desde que se faça a reinterpretação enarmônica de seus trítomos. Assim sendo, o acorde diminuto de função dominante pode resolver em quatro tonalidades menores diferentes e mais quatro maiores homônimas.” (PEREIRA, 2011, p.111)

⁷² Esse acorde dominante - Mi maior com o intervalo de sétima menor - é proveniente da escala menor harmônica e melódica. (Cf.: Almada, C.: *Harmonia Funcional*, p.168)

⁷³ O acorde de Sol menor é utilizado neste caso por meio de empréstimo modal do modo frígio. (Cf.: Chediak, A.: *Harmonia e Improvisação I*, p.97)

♩ = 109
a tempo

26

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

26 Am/C Bdim Am Am/C E7/B E7 Am

30

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

30 Am/C Bdim Am Am/C E7/B E7 Am

♩ = 117
a tempo

34

não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá

34 Am/C Gm/Bb Gm Am E7/B Am

38

não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá

38 Am/C Gm/D Gm Am E7/B Am

rall. *rubato*

ea

Figura 106 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1959 em 00'47" – 01'05"

A segunda ocorrência do trecho ocorre de maneira idêntica, porém a terceira linha grave (compasso 92), antes da entrada do último verso, é vista com duas semicolcheias e uma colcheia: Mi-Lá-Mi⁷⁴. Seguimos com a transcrição dessa segunda ocorrência.

⁷⁴ Sugestão de digitação para a mão direita: polegar-polegar-indicador.

♩ = 106
a tempo

81

Ben to can tan do mo — das — mui ta fi gu ra fez —

81 Am/C Bdim Am Am/C E7/B E7 Am

85

Ben to can tan do mo — das — mui ta fi gu ra fez —

85 Am/C Bdim Am Am/C E7/B E7 Am

♩ = 116
a tempo

89

Ben to ti nha bom pei — to — e pra can tar não ti — nha vez —

89 Am/C Gm/Bb Gm Am E7/B Am

93 *rall.* *rubato*

Ben to ti nha bom pei — to — e pra can tar não ti — nha vez — as

93 Am/C Gm/D Gm Am E7/B Am

The image displays a musical score for the song "A Jangada Voltou Só". It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The guitar line features chord diagrams and chord names. The first system starts at measure 81 with a tempo of 106 bpm and the instruction "a tempo". The second system continues from measure 85. The third system starts at measure 89 with a tempo of 116 bpm and "a tempo". The fourth system starts at measure 93 with "rall." and "rubato" markings. There are three circular callouts: one around measure 81, one around measure 85, and one around measure 89, highlighting specific guitar accompaniment patterns. The lyrics are written below the vocal lines.

Figura 107 - Transcrição do fonograma "A Jangada Voltou Só" de 1959 em 02'14" – 02'32"

No fonograma de 1941 o toque da “raspada só” ocorre em alguns momentos apenas – destacamos nas transcrições que seguem das duas ocorrências. A primeira cadência é vista apenas com o primeiro e quinto grau e a segunda cadência com os mesmos graus vistos em 1959, contudo o sétimo grau acontece apenas com a terça menor no baixo.

Antes de seguirmos com as transcrições, colocamos a imagem do afinador digital (referência 440Hz) com o ponto exato da afinação do violão Caymmi em 1941: o afinador acusa a nota Lá apenas um pouco baixa ao tocamos a quinta corda solta – dessa forma neste caso podemos considerar as possíveis rotações das fitas.

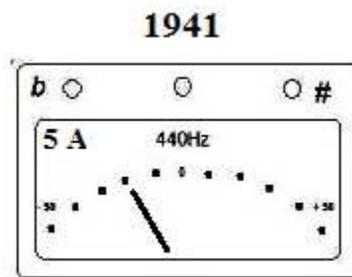


Figura 108 - Afinação do violão de Caymmi no fonograma de 1941 de “A Jangada Voltou Só”

$\text{♩} = 86$
a tempo

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

$\text{♩} = 89$
a tempo

não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá

não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá

rall. *rubato* ³
a go

The image displays a musical score for the song "A Jangada Voltou Só". It consists of two systems of music. The first system is marked with a tempo of 86 beats per minute and "a tempo". It features two vocal staves and a guitar accompaniment staff. The lyrics are "Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá". The guitar accompaniment includes several boxed chord diagrams for Am, Am/E, E7/B, and E7. The second system is marked with a tempo of 89 beats per minute and "a tempo". It also features two vocal staves and a guitar accompaniment staff. The lyrics are "não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá". This system includes markings for "rall." and "rubato" with a triplet of eighth notes. The guitar accompaniment includes boxed chord diagrams for Am, Am/E, Gm/Bb, and E7.

Figura 109 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1941 em 00'42" – 01'06"

$\text{♩} = 86$
a tempo

Ben to can tan do mo — das — mui ta fi gu ra fez —

Am Am/E Am Am/E E7/B E7 Am Am/E

Ben to can tan do mo — das — mui ta fi gu ra fez —

Am E7 Am Am/E E7/B E7 Am Am/E

$\text{♩} = 92$
a tempo

Ben to ti nha bom pei — — — — — toe pra can tar não ti — nha vez —

Am Am/E Gm/Bb Am E7 Am Am/E

Ben to ti nha bom pei — — — — — toe pra can tar não ti — nha vez — as

Am Am/E Gm/Bb Am E7 Am

rall. *rubato*

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The first system is marked with a tempo of 86 and 'a tempo'. The lyrics are 'Ben to can tan do mo — das — mui ta fi gu ra fez —'. The guitar accompaniment includes chords Am, Am/E, E7/B, and E7. The second system continues the first system's lyrics. The third system is marked with a tempo of 92 and 'a tempo'. The lyrics are 'Ben to ti nha bom pei — — — — — toe pra can tar não ti — nha vez —'. The guitar accompaniment includes chords Am, Am/E, Gm/Bb, and E7. The fourth system continues the third system's lyrics, ending with 'as'. The guitar accompaniment includes chords Am, Am/E, Gm/Bb, and E7. There are also performance markings 'rall.' and 'rubato' in the fourth system.

Figura 110 - Transcrição do fonograma “A Jangada Voltou Só” de 1941 em 02'03" – 02'25"

As duas ocorrências do samba em “A Jangada Voltou Só” da gravação de 1954 do LP *Canções Praieiras* não traz nenhuma diferença em relação ao fonograma de 1959, apenas a afinação ainda um pouco mais baixa do acompanhamento, com a quinta corda soando quase a nota Sol.

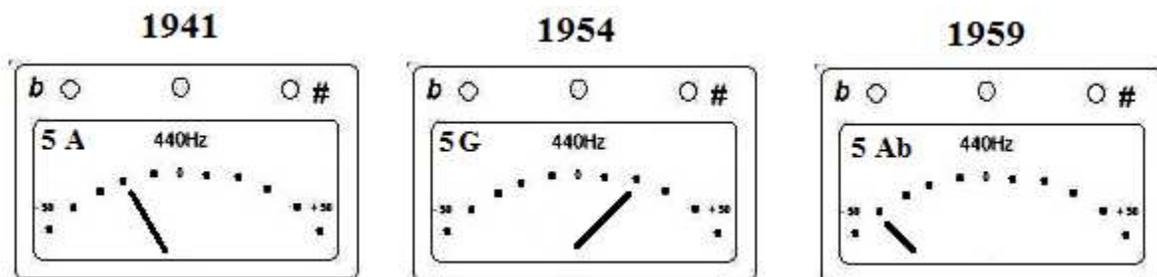


Figura 111 - Afinação do violão de Caymmi no fonograma de 1941, 1954 e 1959 de “A Jangada Voltou Só”

2.2.3. O samba em “O Mar”

A sexta faixa do LP *Caymmi e Seu Violão* – “O Mar” – também traz o toque da “raspada só” no acompanhamento em samba sobre cinco estrofes que são apresentadas depois do trecho inicial da canção (*o mar quando quebra na praia/ é bonito/ é bonito*). O que acontece no violão é o mesmo que vimos em o samba de “A Jangada Voltou Só”: uma linha do baixo em semínimas seguida de três semicolcheias do preenchimento rítmico. A tonalidade da canção é a de Mi maior em métrica binária.

O toque da “raspada só” começa sobre o canto do fim do verso *é bonito/* da sessão inicial da canção. Nesse começo do samba o acompanhamento traz o acorde de Mi maior com o intervalo de sexta maior na ponta aguda – segunda casa da segunda corda - e sua linha do baixo toca as notas Mi e Si. Verificamos (nos compassos 47 ao 53) que há uma acentuação na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na terceira semicolcheia do segundo tempo na figura rítmica que é executada pelo dedo indicador. O andamento começa com a semínima valendo 100 bpm – quando acontecer oscilações, serão colocadas no começo de cada estrofe transcrita.

O acorde do primeiro grau continua sobre toda a primeira estrofe - *Pedro vivia da pesca/ saía no barco seis horas da tarde/ só vinha na hora do sol raiá/* - idêntico ao começo da sessão, porém sem a acentuação e apenas em um momento a linha do baixo toca duas vezes a nota Si (compasso 55). No fim dessa estrofe, sobre o canto da última sílaba da palavra ‘raia’, a harmonia caminha para o acorde do segundo grau – Fá# menor com o intervalo de sexta maior: a linha do baixo toca as notas Fá#-Ré#-Si-Lá e o preenchimento é pelo intervalo harmônico de terça maior (Lá-Dó#). Segue a transcrição dessa primeira estrofe.

47 *rubato* $\text{♩} = 100$
a tempo

é bo ni to

47 $\text{♩} = 106$
a tempo

51 Pe dro vi vi a da

55 pes ca sa í a no bar co seis ho ras da tar de só vi nha na ho ra do sol rai

55

59 á

59

Figura 112 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'26" – 01'45"

A segunda estrofe - *todos gostavam de Pedro/ e mais do que todos/ Rosinha de Chica/ a mais bonitinha/ e mais bem feitinha/ de todas mocinha lá do arraiá/* - acontece com o acompanhamento ainda no segundo grau menor como já ocorria antes de sua entrada. Esse acorde também pode ser encarado como a téttrade do quinto grau com a tensão de nona maior (téttrade de Si maior com tensão de nona maior com o intervalo de quinta justa no baixo). Isso ocorre devido ao fato que os dois acordes possuem as mesmas notas. No final dessa estrofe, harmonia volta para o acorde do primeiro grau: com os mesmos elementos do começo dessa sessão em samba vistos na página anterior.

63 $\text{♩} = 109$
a tempo

63 to dos gos ta vam de Pe dro e mais do que to dos Ro si nha de Chi ca a mais bo ni

67 ti nha e mais bem fei ti nha de to das mo ci nha lá do ar ra ía

71

Figura 113 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'45" – 01'56"

A terceira estrofe - *Pedro saiu no seu barco/ seis horas da tarde/ passou toda noite/ não veio na hora/ do sol raiá/* - começa sobre o acorde do primeiro grau com a linha do baixo tocando o novo intervalo de sétima maior – nota Ré#. Sobre o fim do último verso, a harmonia caminha para o segundo grau menor onde a linha do baixo toca o intervalo de sétima menor – nota Mi – também antes não visto. Segue a transcrição dessa estrofe com os dois novos intervalos destacados.

Figura 114 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 01'56" – 02'06"

A quarta estrofe - *deram com o corpo de Pedro/ jogado na praia/ roído de peixe/ sem barco, sem nada/ num canto bem longe/ lá do arraiá/* - segue com a téttrade do quinto grau – Si maior com a tensão de nona maior e com a quinta justa no baixo – como se deu no acompanhamento durante a segunda estrofe. No final dessa passagem o acorde do primeiro grau retorna com intervalo de sexta maior na ponta aguda e com as mesmas acentuações vistas no começo da sessão.

82 $\text{♩} = 112$
a tempo

de ram como cor po de Pe dro jo ga do na prai a ro í do de pei xe sem bar co sem

82

86

na da num can to bem lon ge lá doar ra ía

86

90

90

Figura 115 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 02'06" – 02'17"

O acompanhamento da quinta estrofe - *pobre Rosinha de Chica/ que era bonita/ agora parece que endoideceu/ vive na beira da praia/ olhando pras ondas/ andando...rondando/ dizendo baixinho:/ - morreu...morreu/ - morreu, oh.../* - não se dá com o toque da “raspada só” a partir do canto da palavra ‘ondas’ do seu quinto verso. No início dessa última estrofe é visto o acorde do primeiro grau com o intervalo de sétima maior na linha do baixo como foi na terceira estrofe. Sobre o final do canto da palavra ‘endoideceu’ do terceiro verso, a harmonia caminha para o segundo grau – Fá# menor com o intervalo de sétima menor na linha do baixo. Com a entrada do verso *vive na*

beira da praia/, há o aparecimento do quinto grau como se deu na segunda e quarta estrofes. Nesse ponto o preenchimento executado pelo dedo indicador passa a ser na segunda e quarta semicolcheia de cada tempo até o canto da palavra ‘ondas’ – aqui é iniciado o tempo *rubato* que segue a canção sem o toque da “raspada só” no acompanhamento.

92 $\text{♩} = 109$
a tempo

po bre Ro si nha de Chi ca que e ra bo ni ta a go ra pa re ce que en doi de

92

8

96

— ceu —

96

8

100 *rubato*

vi ve na bei ra da prai a o lhan do pras on das an dan do ron

100

8

Figura 116 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1959 em 02'17" – 02'30"

O primeiro fonograma solo da canção é do LP de 1954 *Canções Praieiras*. O acompanhamento dessa sessão em samba é o mesmo que vimos acima em 1959. Apenas há algumas

pequenas mudanças: a linha do baixo sobre o acorde do primeiro grau sempre traz o intervalo de sétima maior quando é iniciado o canto; e em dois momentos - segunda e quarta estrofes - a linha do baixo começa com a terça maior da téttrade do quinto grau no lugar de começar com a quinta justa como se deu no violão de 1959. Segue a transcrição desses dois trechos de 1954 sobre a téttrade de Si maior com a tensão de nona maior – passagens que possuem as linhas de baixo diferentes das vistas em 1959. (O ponto da afinação do acompanhamento pode ser verificado na figura 100).

The image displays a musical score for the song "O Mar" from 1954. It consists of four staves. The first staff is the vocal melody in treble clef, with a tempo marking of $\text{♩} = 115$ *a tempo*. The lyrics are: "to dos gos ta vam de Pe dro e mais do que to dos Ro si nha de Chi ca a mais bo ni". The second staff is the guitar accompaniment in treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of chords. The third staff continues the vocal melody, with lyrics: "ti nha e mais bem fei ti nha de to das mo ci nha lá doar ra ía". The fourth staff continues the guitar accompaniment, ending with two accented chords. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Figura 117 - Transcrição do fonograma “O Mar” de 1954 em 01’30” – 01’39”

$\text{♩} = 118$
a tempo

de ram como cor po de Pe dro jo ga do na prai a ro í do de pei xe sem bar co sem

86

na da num can to bem lon ge lá do ar ra ía

86

Figura 118 - Transcrição do fonograma "O Mar" de 1954 em 01'52" – 02'00"

2.2.4. O batucajé⁷⁵

Em dois breves momentos na canção “A Lenda do Abaeté” (faixa 10 do LP *Caymmi e Seu Violão*) - sobre os versos *ô do batucajé/ ô do batucajé-é/ e do Abaeté/ ô do Abaeté/ ô do Abaeté-é/* - verificamos o uso do toque da “raspada só”. A novidade vista aqui é a possibilidade de Caymmi ter usado o dedo médio da mão direita também tangendo mais de uma corda com apenas um toque – alternando essa função com o dedo indicador. Outro elemento novo do toque é a função que exerce o dedo polegar: aqui ele toca as três últimas cordas do violão em um toque apenas, com o sentido do movimento do dedo sobre as cordas ‘para baixo’.

A última semicolcheia de cada compasso da passagem parece ser abafada, soando apenas o seu caráter rítmico: colocamos na partitura a cabeça da nota com a letra ‘x’, representando essa “nota fantasma”. Os trechos acontecem sobre a cadência *Im – IIm7(b5)* na tonalidade de Mi menor. Segue as transcrições das duas ocorrências com a digitação da mão direita na primeira passagem.

32 *rubato* $\text{♩} = 105$
a tempo 3

ve ou ve a zo a da do ba tu ca jé ô do ba tu ca jé ô do ba tu ca jé

32 m i m i m i m i m i m i m i m i m

p = dedo polegar ↓
i = dedo indicador ↑
m = dedo médio ↑
setas = orientação do sentido do movimento do dedo da mão direita sobre as cordas

Figura 119 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 00'40" – 00'46"

⁷⁵ Dança de negros da Bahia. Disponível em <<https://priberam.pt/dlpo/batucaj%C3%A9>> Acesso em abril de 2017.

The image displays a musical score for the song "A Lenda do Abaeté". It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, starting at measure 47. It begins with a *rubato* marking and a triplet of eighth notes, followed by a tempo change to *a tempo* with a tempo marking of ♩ = 105. The lyrics are: "ca per to da la go a do a ba e té ô do a ba e té ô do a ba e té...". The lower staff is the piano accompaniment, also starting at measure 47. It features a steady eighth-note accompaniment with chords, including some triplets and a final measure with a cross symbol (X) over the notes.

Figura 120 - Transcrição do fonograma “A Lenda do Abaeté” de 1959 em 01'00" – 01'05"

O primeiro fonograma solo da canção do LP *Canções Praieiras* não traz diferença em relação aos trechos analisados acima pelo toque da “raspada só”.

2.2.5. O padrão rítmico da capoeira em “Promessa de Pescador” e “Noite de Temporal”

O toque da “raspada só” está presente em “Promessa de Pescador” (faixa 11) sobre o seu refrão que possui os versos *E...ê...ê...ê.../A Alodê Yemanjá Oê Iá/Yemanjá Oê Iá*⁷⁶. A canção está na tonalidade de Lá maior em métrica binária. O dedo polegar exerce a mesma função vista acima em “A Lenda do Abaeté”, porém com as figuras de uma semínima seguida de duas colcheias. Segue uma transcrição do padrão rítmico com a digitação da mão direita e uma outra partitura com todas as variações da estrutura rítmica desse padrão que Caymmi realiza ao decorrer das aparições do refrão no fonograma de 1959. O andamento dos trechos em questão é por volta de 134 bpm (mínima).

p = dedo polegar da mão direita
i = dedo indicador da mão direita
setas: orientação do sentido do movimento do dedo

Figura 121 – Padrão rítmico do violão sobre o refrão de “Promessa de Pescador”

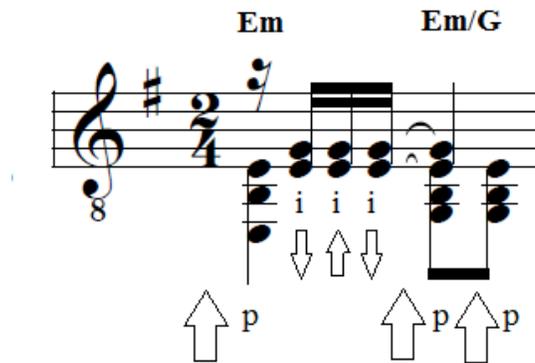
⁷⁶Sobre os versos *A Alodê Yemanjá/Yemanjá Oê Iá*: “Traduzindo palavra por palavra de sua frase inicial, temos “negro faceiro, retinto, de pelo lustrosa” (“alodê”), “orixá das águas salgadas” (“Iemanjá”) e “Iansã Menina, orixá do fogo, trovão e tempestade” (“Oia”). Pode-se suavizar a incompreensibilidade da frase supondo que o “oia” ouvindo seja uma corruptela “oê, iá” (algo como “Oh, Senhora”) ou, com bastante vontade, de “odoiá” (uma das saudações características de Iemanjá), o que daria ao encadeamento final o significado de uma homenagem à orixá do mar.” (DOMINGUES, 2009, p. 34) e “O refrão já vem em ioruba – ou numa espécie de “iorubaiano”, se preferirem.” (RISÉRIO, 1993, p. 82).

Figura 122 – Lista de variações do padrão rítmico do violão sobre as aparições do refrão de “Promessa de Pescador” de 1959

Verificamos que esse padrão rítmico do acompanhamento presente no refrão de “Promessa de Pescador” também acontece na primeira gravação solo da canção no LP de 1957 *Caymmi e o Mar*, da mesma maneira que foi exposta acima. No lançamento da canção em setembro de 1939, apesar de não ser com o formato solo, a rítmica já é evidenciada nos refrãos pelos músicos que o acompanham. Já no LP de 1972 *Caymmi*, a rítmica também se dá no violão, da mesma forma relatada em 1959, porém, há percussões e coro o acompanhando.

Como em “Promessa de Pescador”, a última faixa do LP *Caymmi e Seu Violão*, “Noite de Temporal”, também traz nas aparições do seu refrão - *É noite!* (duas vezes) *É lamba*⁷⁷ *ê/É lambaio!* (quatro vezes) - um padrão rítmico executado pelo toque da “raspada só”: a mesma rítmica do padrão de “Promessa de Pescador” e com a mesma digitação da mão direita. A canção está na tonalidade de Mi menor em métrica binária. A seguir temos a partitura desse padrão rítmico - o andamento é por volta de 130 bpm (mínima).

⁷⁷ “Originário do grupo linguístico kwa, lamba significa chicote, verga.” Cf.: Domingues, A.: *Caymmi sem folclore*, p.137 e Cf.: *Falares africanos na Bahia (Um vocabulário afro-brasileiro)*, p.263.



p = dedo polegar da mão direita
 i = dedo indicador da mão direita
 setas: orientação do sentido do movimento do dedo

Figura 123 - Padrão rítmico do violão sobre o refrão de “Noite de Temporal”

Essa rítmica presente em “Promessa de Pescador” e “Noite de Temporal” nos remete a um ambiente de cultura negra da música popular brasileira, principalmente pela semelhança ao segundo tempo do padrão rítmico da capoeira – as mesmas duas colcheias – e pelo preenchimento rítmico do primeiro tempo – as três últimas semicolcheias - como pode ser facilmente visualizado na figura a seguir. A semelhança dos ritmos se encontra evidenciada em relatos do próprio Caymmi sobre o acompanhamento da última canção do LP de 1959: “Em Noite de Temporal, minha primeira canção praieira, procurei tocar acompanhado pelo toque de berimbau de capoeira. Sempre pus esses elementos, por isso meu violão era diferente”. (CAYMMI, S., 2001, p. 116)

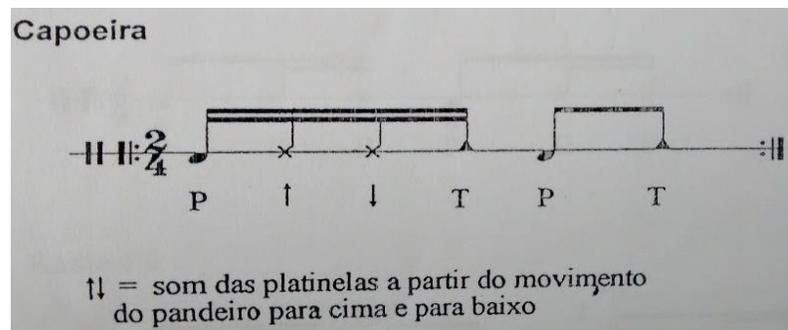


Figura 124 - Padrão rítmico da capoeira retirado da apostila "Ritmos brasileiros e alguns instrumentos de percussão" de Ari Colares

O padrão rítmico de “Noite de Temporal” é realizado em alguns trechos com algumas variações. A seguir temos os trechos onde se encontram as variações: o dedo polegar fica responsável por executar as três últimas cordas e o dedo indicador pela nota Mi da primeira corda solta e pelo bloco de notas presente nas outras cordas – em alguns desses blocos ocorre o intervalo de sexta maior – nota Dó# - na ponta aguda do acorde e no último trecho a tensão de décima primeira

justa – nota Lá – executados com uma ligadura da mão esquerda. O andamento dos trechos em questão é por volta de 130 bpm (mínima).

Figure 125 shows a musical score for measures 6 through 16. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A box highlights a melodic phrase in measure 6, and ovals highlight specific notes in measures 11, 12, 13, and 14.

Figura 125 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 00'05" – 00'18"

Figure 126 shows a musical score for measures 85 through 95. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues the complex rhythmic accompaniment. A box highlights a melodic phrase in measure 85, and ovals highlight specific notes in measures 90, 91, 92, 93, and 94.

Figura 126 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 01'29" – 01'43"

The image displays a musical score for the song "Noite de Temporal" from 1959. It consists of four staves of music, each starting at a specific measure number: 153, 158, 163, and 168. The music is written in 8/8 time and G major. The first staff (153) shows a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second staff (158) continues this pattern. The third staff (163) features a box highlighting a specific rhythmic pattern. The fourth staff (168) features an oval highlighting a specific rhythmic pattern.

Figura 127 - Transcrição do fonograma “Noite de Temporal” de 1959 em 02'42" – 03'00"

Também verificamos que esse padrão rítmico do acompanhamento presente no refrão de “Noite de Temporal” se dá na primeira gravação da canção em 1940, apesar de não ser no formato solo. Esse acompanhamento rítmico de 1959 também é visto de maneira muito similar em 1957 (LP *Caymmi e o Mar*) – a primeira gravação solo da canção.

3. UM PADRÃO DE LEVADA DO SEU ACOMPANHAMENTO

Identificamos uma levada em específico do violão de acompanhamento que é reiterada dentro do repertório do LP *Caymmi e Seu Violão*. Dedicamos esse capítulo de forma mais breve para detalhar os momentos em que é visto tal padrão: em uma ocorrência final do refrão de “É Doce Morrer no Mar” (entre 02'50" e 03'14") e quase no acompanhamento todo das canções “Coqueiro de Itapuã”; “O Bem do Mar”; “Quem Vem Pra Beira do Mar”.

Essa levada recorrente em um terço das canções do LP é composta por uma mínima na linha do baixo que é executada pelo dedo polegar em uma das três últimas cordas do instrumento. O outro elemento desse padrão de acompanhamento é um bloco de notas, geralmente formado por três notas, localizado entre as quatro primeiras cordas e executado pelos dedos indicador, médio e anelar. A seguir temos a transcrição do padrão com a digitação da mão direita (a cabeça da nota com a letra ‘x’ é apenas uma forma de representação rítmica da levada como forma de exemplificar o que foi descrito).

p = dedo polegar
 a = dedo anelar
 m = dedo médio
 i = dedo indicador

Figura 128 – Levada recorrente em 1/3 do repertório do LP *Caymmi e Seu Violão*

3.1. “É Doce Morrer no Mar”

Seguindo a ordem das canções do LP, a primeira em que aparece a levada é “É Doce Morrer no Mar” - faixa 4. O padrão de acompanhamento analisado acima apenas ocorre na última ocorrência do refrão (entre 02'50" e 03'14") no fonograma – *é doce morrer no mar/ nas ondas verdes do mar/*. Seguimos com a transcrição do trecho em questão onde destacamos com círculos os momentos em que a levada não acontece da maneira em que a expomos primeiramente:

- Compassos 109 e 110 (acorde de Ré menor com o intervalo de terça menor no baixo): ocorre um dedilhado em colcheias com notas do acorde do primeiro grau menor sobre o fim do canto do verso *nas ondas verdes do mar/*.
- Compassos 113 e 114 (acorde de Sol menor): o último ataque do bloco de notas é substituído por uma colcheia da linha do baixo.
- Compasso 115 (acorde de Lá maior com sétima menor): apenas um toque sobre o acorde do quinto grau com o intervalo de sétima menor.

103 $\text{♩} = 57$
a tempo *rubato*

do — ce mor rer no mar — nas on das

103

8 Dm Dm/C Am7(b5)/Eb A7

108

ver des — do mar é do — ce mor rer no mar —

108

8 A7/G Dm/F Dm Dm/C

113 *rall.*

nas on das —

113

8 Gm/Bb Gm A7

Figura 129 - Transcrição do fonograma “É Doce Morrer no Mar” de 1959 em 02'50"– 03'14"

Na primeira gravação solo da canção em 1941, no fonograma de 1954 do LP *Canções Praieiras* e do LP de 1985 *Caymmi, Som, Imagem, Magia*, Caymmi não se vale da levada dessa maneira que destacamos acima. Em 1984, no LP *Setenta Anos – Caymmi*, a levada acontece em diversos momentos no acompanhamento da canção.

3.2. “Coqueiro de Itapuã”

A quinta canção do LP *Caymmi e Seu Violão* – “Coqueiro de Itapuã” – traz a levada em quase todo o acompanhamento da canção. Como forma de exemplificar esse elemento do violão no fonograma, seguimos na próxima página com a transcrição da primeira ocorrência do refrão – *coqueiro de Itapuã/ coqueiro!! areia de Itapuã/ areia!! morena de Itapuã/ morena!! saudade de Itapuã/ me deixa/*. Destacamos os compassos onde o padrão da levada é alterado:

- Compassos 14 ao 18 (acorde de Mi menor): a levada ocorre como detalhada no primeiro item do atual capítulo, porém o bloco de notas se dá com o par de notas Mi-Sol (intervalo harmônico de terça menor) e há um terceiro elemento mais agudo em mínimas compondo uma melodia com as notas Ré-Si-Dó#-Ré-Dó# sobre o acorde do segundo grau menor.
- Compasso 19: (acorde de Mi menor seguido do acorde de Lá maior com sétima menor): as mesmas alterações que ocorreram nos compassos 14 ao 18 são revistas, porém a linha do baixo toca em semínimas (notas Mi-Lá) e o terceiro elemento agudo toca as notas Si-Dó também em semínimas.
- Compasso 30 (acorde de Mi menor): o terceiro elemento da levada (nota Sol) é tocado acompanhado da nota Mi, originando o intervalo harmônico de terça menor logo no início. O bloco de notas é tocado primeiro apenas com a nota Mi e depois na última colcheia com as duas primeiras cordas soltas (Si-Mi – intervalo harmônico de quarta justa).
- Compassos 31 ao 34 (acorde de Mi menor): o mesmo que se deu nos compassos 14 ao 18, porém a melodia aguda é composta pelas notas Ré-Si-Ré-Dó#.
- Compasso 35 (acorde de Lá maior com sétima menor): o mesmo que se deu no compasso 19, porém a linha do baixo toca duas vezes a nota Lá.

Na primeira gravação da canção de Caymmi, em 1948, mesmo não sendo com o formato solo, a levada já é evidenciada com o andamento mais rápido *a tempo*. No LP *Canções Praieiras* – primeira gravação solo da canção – o acompanhamento visto acima também acontece como no LP *Setenta Anos - Caymmi* de 1984.

7 *♩* = 90 *a tempo* *rubato*

co quei ro de I ta pu ã co quei ro

8 A7(b13) D Fm/C# Bm7 D/A Em

13 a rei a de I ta pu ã

13 Em7 Em Em6 Em7 A7

19 a mo re na de

19 Em A7 D7M/A Fm/C# Bm7 A7 D

25 I ta pu ã mo re na

25 Fm/C# Bm7 D7/A G D/F# Em

31 sa da de de I ta pu ã me dei

31 Em7 Em Em7 A7 D7M/A

Figura 130 - Transcrição do fonograma “Coqueiro de Itapuã” de 1959 em 00'10" – 03'14"

3.3. “O Bem do Mar”

A oitava faixa do LP *Caymmi e Seu Violão* - “O Bem do Mar” - também traz a levada no acompanhamento quase que da canção inteira. Em 1954 (LP *Canções Praieiras*), a primeira gravação da canção, a levada também é evidenciada da mesma maneira como no LP de 1984 *Setenta Anos - Caymmi*. Como forma de facilitar a escrita da partitura e da sua leitura, transcrevemos a canção no compasso dois por dois. Seguimos com a transcrição da primeira ocorrência do refrão – *o pescador tem dois amor/ um bem na terra/ um bem no mar/* - com o destaque das alterações no padrão da levada:

- Compasso 10 (acorde de Mi meio-diminuto com a quinta diminuta no baixo): o bloco de notas é tocado apenas na sua primeira figura rítmica que é ligada na figura que segue (colcheia).
- Compasso 12 (acorde de Mi maior com sétima menor com a tensão de nona menor e com a quinta justa no baixo): a segunda figura rítmica do bloco de notas (colcheia) é tocada apenas com a nota Mi – primeira corda solta.
- Compasso 13 (acorde de Lá menor): é visto na terceira e quarta colcheia do compasso, respectivamente, a nota Mi e o intervalo harmônico de terça maior (Lá-Dó). O violão segue com uma frase melódica na linha do baixo em colcheias com as notas Lá-Mi-Mib-Ré-Réb (a última nota Réb está presente no próximo compasso). Interessante pontuarmos que enquanto essa linha grave realiza um trajeto cromático descendente (Mi-Mib-Ré-Réb), a melodia da voz compõe um outro caminho cromático ascendente (Mi-Fá-Fá#-Sol).
- Compasso 14 (acorde de Sib diminuto seguido do acorde de Lá maior com sétima menor): o acorde de Sib diminuto é tocado na segunda colcheia do compasso com a fundamental do acorde na linha grave – a nota é o fim da frase melódica que vinha do compasso anterior - seguido do bloco de notas na segunda semínima do compasso. O acorde de Lá maior com sétima menor é visto na segunda metade do compasso com a linha grave apresentando as notas Lá (semínima pontuada)-Sol (última colcheia). Seu bloco de notas é visto primeiro com três notas e depois apenas com uma nota: a terça maior – Dó#.

- Compasso 15 (acorde de Ré menor com a terça menor no baixo): a primeira figura rítmica do bloco de notas da levada é alterada para duas colcheias originando a rítmica de três colcheias antecedidas de uma pausa de colcheia.
- Compasso 17 (acorde de Lá menor): é visto a linha grave em colcheias com as notas Mi-Ré-Dó-Si.

9 $\text{♩} = 100$
rubato

o pes ca dor tem dois a mor um bem na ter ra um bem no mar o pes ca

9
8 E7 Em7(b5)/Bb A7 Dm Bm7(b5) Am/C E7(b9)/B Am

14
dor tem dois a mor um bem na ter ra um bem no mar o bem de

14
8 Bb° A7 Dm/F Bm7(b5) Am/C B° Am Am/G

Figura 131 - Transcrição do fonograma “O Bem do Mar” de 1959 em 00’21” – 00’49”

3.4. “Quem Vem Pra Beira do Mar”

A nona canção – “Quem Vem Pra Beira do Mar” - do LP *Caymmi e Seu Violão* é a última faixa em que a levada está presente em quase todo o fonograma. Pelas mesmas razões evidenciadas no item anterior, também a transcrevemos com o uso do compasso dois por dois.

Os acompanhamentos das gravações de 1954 (*Canções Praieiras*) e de 1984 (*Setenta Anos – Caymmi*) da canção em questão também se dão com o uso da levada vista aqui.

Seguimos com a transcrição da primeira ocorrência do refrão no fonograma – *quem vem pra beira do mar, ai/ nunca mais quer voltar, ai/ quem bem pra beira do mar/ nunca mais quer voltar/* - como maneira de exemplificar o uso desse elemento do acompanhamento na canção. Também destacamos os momentos em que o padrão se apresenta com variações:

- Compasso 20 (acorde de Si menor com sétima menor): a linha do baixo é tocada concomitantemente com a nota Ré – como se viu no compasso 14 de “Coqueiro de Itapuã”.
- Compasso 23 (acorde de Fá# menor com sétima menor): a segunda figura rítmica do bloco de notas é trocada por duas notas – no caso por duas semínimas (lembramos que a transcrição está escrita no compasso dois por dois).
- Compasso 27 (acorde de Lá maior com sétima menor): a linha do baixo toca a nota Lá simultaneamente com a nota Sol (terceira corda solta) – originando o intervalo harmônico de sétima menor. O bloco de notas é dedilhado descendentemente por uma figura tercinada com as notas Mi-Dó#-Sol.
- Compasso 28 (acorde de Ré maior com a quinta justa no baixo): a linha do baixo é realizada pelo toque do intervalo harmônico de sexta maior – notas Lá-Fá#.
- Compasso 31 (acorde de Fá# menor com sétima menor): idem ao compasso 23.
- Compasso 34 (acorde de Lá maior com sétima maior): a última figura do bloco de notas é tocada apenas por uma nota (Mi) - primeira corda solta - como foi detalhado no compasso 12 de “O Bem do Mar”.
- Compasso 35 (acorde de Mi maior com sétima menor): idem ao compasso 23 e 31.

20 *a tempo*

quem vem pra beira do mar a i

20

Bm7 A7M F#m7

24

nun ca mais quer vol tar a i

24

Bm7 E7 A7M A7

28

quem vem pra beira do mar a i

28

D/A E7 A7M F#m7

32 *rall.*

nun ca mais quer vol tar an

32

Bm7 E7 A7M E7

Detailed description of the musical score: The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of vocal melody and piano accompaniment. The first system (measures 20-24) has the lyrics 'quem vem pra beira do mar a i' and 'nun ca mais quer vol tar a i'. The second system (measures 28-32) has the lyrics 'quem vem pra beira do mar a i' and 'nun ca mais quer vol tar an'. The piano accompaniment features a steady bass line with chords: Bm7, A7M, F#m7, Bm7, E7, A7M, A7, D/A, E7, A7M, and E7. There are three triplet markings over the vocal melody in measures 20, 24, and 28. A 'rall.' (ritardando) marking is placed above the final measure of the second system (measure 32).

Figura 132 - Transcrição do fonograma “Quem Vem Pra Beira do Mar” de 1959 em 00’25” – 00’48”

Uma curiosidade que cabe nesse ponto é o acompanhamento de uma gravação da canção presente no CD *Maritmo* de Adriana Calcanhatto, de 1998, com a participação do canto de Dorival

Caymmi e com os violões de Guinga e Muri Costa, onde o padrão rítmico da levada detalhada neste capítulo também é utilizado em alguns trechos pelos violonistas.

3.5. Possíveis correlações da levada de Caymmi

Encontramos uma identificação da levada do violão discutida nesse terceiro capítulo com um padrão de acompanhamento do gênero “samba-canção”. Podemos facilmente observar a semelhança da rítmica da levada de Caymmi com a transcrição presente no livro “Ritmos Brasileiros” do violonista e pesquisador Marco Pereira dedicada à levada de “samba-canção”. Vale ressaltar que a figura da nota está valendo o dobro na partitura abaixo em relação ao padrão detalhado do acompanhamento de Caymmi.

Samba-canção

The musical score is titled "Samba-canção". It is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 42. The key signature has one flat (Bb). The score consists of a melody line in the treble clef and a guitar accompaniment line in the bass clef. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating fretted notes. Chords are indicated above the staff: Am7, Bb, and E7(b9). The melody line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter rest, and continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The guitar accompaniment consists of eighth notes with 'x' marks, indicating fretted notes, and rests.

Figura 133 – Partitura de Marco Pereira dedicada ao gênero samba-canção presente no seu livro “Ritmos Brasileiros”, página 21

Reiterando o que Marco Pereira aponta como samba-canção, tal levada pode ser também observada em gravações de Garoto e Luiz Bonfá. O fonograma de “Duas Contas” (Garoto) do Trio Surdina, de 1953, traz a levada em questão com a mesma rítmica da figura 133 acima (por exemplo de 00'11" até 00'15", entre outros momentos). Também é observado o acompanhamento desta maneira no fonograma da mesma música presente no CD *The Guitar Works of Garoto* de Paulo Bellinati, de 1991 (por exemplo de 00'22" até 00'35", entre outras passagens). Mais um possível exemplo é o acompanhamento da canção “Perdido de Amor” (Luiz Bonfá) no fonograma de 1953 de Dick Farney acompanhado de Luiz Bonfá e seu conjunto (por exemplo de 00'20" até 00'30"), onde temos a mesma figura rítmica em questão.

Outro tipo de acompanhamento que também possui semelhança com o padrão analisado de Caymmi é o do gênero “choro-canção”. A única diferença vista é a última figura rítmica que

Caymmi apresenta no bloco de acordes: no choro-canção a rítmica também é vista, porém, na linha do baixo. Também seguimos com uma partitura de um exemplo de levada de “choro-canção” presente no mesmo livro de Marco Pereira mencionado acima. (O valor da nota também apresenta dobrado no exemplo abaixo em relação ao que transcrevemos de Caymmi).

Choro-canção

Figura 134 - Partitura de Marco Pereira dedicada ao gênero choro-canção presente no seu livro “Ritmos Brasileiros”, página 37

Marco Pereira comenta sobre o gênero “choro-canção” em seu livro:

“O choro-canção é uma forma lenta do choro aplicada quando o tema melódico principal é de caráter mais nostálgico e melancólico. O choro-canção foi bastante explorado pelos instrumentistas e compositores brasileiros justamente por esse fator calmo e intimista que o caracteriza. Os principais destaques desse gênero são as composições de K-Ximbinho e Nelson Cavaquinho, dois inspirados compositores brasileiros ligados ao samba e ao choro.” (PEREIRA, 2007, p.37)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentarmos nossas considerações finais, não podemos deixar de fazer menção à dificuldade que encontramos em lidar com o tema 'acompanhamento de canções'. A escassez de estudos sobre o que circunda o canto na canção nos gerou obstáculos, principalmente, no sentido de encontrar referências analíticas. De frente para esta carência metodológica, direcionamos nosso estudo para questões musicais e técnicas do próprio instrumento acompanhador, no caso, o violão de Dorival Caymmi no LP *Caymmi e Seu Violão*. O direcionamento do trabalho para tais propriedades não nos fez deixar de perceber a grande importância do acompanhamento para o fazer da canção, e que, sendo coadjuvante do canto, contribui enormemente para a expressividade do enunciado. Assim sendo, com esta pesquisa, buscamos também estimular que futuros estudos da canção não deixem escapar aspectos relevantes que são produzidos no acompanhamento.

No início desse estudo vimos que Caymmi ao seu modo desestabilizou o padrão de acompanhamento de canções logo no início de sua carreira no final da década de 30. Essa particularidade se deu, principalmente, por meio de recorrentes gravações de suas canções praieiras com o formato solo de voz e violão – o 78 rpm de “É Doce Morrer no Mar”/”A Jangada Voltou Só” (1941); e os long-plays de 1954, 1957 e 1959 destinado às canções praieiras – ou com a instrumentação de voz e violões - “Noite de Temporal” (1941), “O Vento” e “Festa de Rua” (1949).

Também verificamos que, além de ser precursor no formato voz e violão, Caymmi com suas praieiras foi um dos pioneiros casos de autor-intérprete (cantautor) da canção popular brasileira, concentrando todas as ações de compositor, arranjador e intérprete para sua figura, e raramente gravando alguma canção que não era de sua autoria. Suas praieiras poderiam ter sido gravadas com a presença de diversos acompanhadores, sem qualquer interferência do próprio compositor no processo de acompanhamento, como afinal era corrente. Dessa forma, até ao adotar o formato voz e violão, ele garante centralizar esse processo, evidenciando, ao final das contas, em um projeto autoral num sentido mais amplo.

Com a análise do acompanhamento de “O Vento” (1959), presente no primeiro capítulo, evidenciamos e detalhamos que o violão da canção explora: o manejo do andamento da peça - a utilização do tempo *rubato*, *a tempo*, acelerando, desacelerando, *rallentando*, mudanças de andamentos entre uma e outra aparição de um mesmo trecho e em uma mesma passagem em

específico, entre outros; o destaque do movimento da voz superior do dedilhado com os intervalos de sexta maior/menor, sétima menor e tensão de nona maior, em relação ao acorde; a presença da modulação mesmo que de forma breve; o uso do silêncio; as diferentes variações do preenchimento dos dedilhados e da sua voz superior.

Ainda no capítulo inicial mostramos que a introdução da canção é citada em outros momentos do LP *Caymmi e Seu Violão* – mencionada de maneira direta em “Noite de Temporal”. Também averiguamos o destaque do violão de Caymmi na construção do arranjo da primeira gravação de “O Vento” (1949) com a instrumentação de trio de violões e voz. O fato de excelentes violonistas como Dino Sete Cordas e Meira destacarem, em 1949, o que Caymmi trazia musicalmente no seu violão, de maneira a centralizar esse violão na construção do arranjo, corrobora o discurso do próprio compositor em dizer que chegou no Rio de Janeiro com um violão tocado de maneira peculiar. O fato também mostra que a força do elemento trazido por Caymmi como item de arranjo é tal que acompanhadores atuantes no meio fonográfico da época, mesmos acostumados a dar soluções de arremate das músicas que gravam, nesse arranjo cedem o arranjo de acompanhamento de Caymmi.

Outros pontos importantes observados e delineados foram a manutenção de elementos de arranjo do violão em todas as gravações da canção “O Vento” por Caymmi intérprete (1949, 1957, 1959, 1965, 1984) e o aparecimento de outros recursos no acompanhamento, que foram atualizados ao longo dessa sequência de fonogramas, sendo a introdução da última gravação o acontecimento que se viu mais transformado em relação às anteriores. Caymmi ao burilar esses elementos musicais do acompanhamento, com o passar do tempo, acaba de acertar essa conformação, de maneira a deixar claro o que é o essencial da obra.

Também utilizamos o conjunto de fonogramas de “O Vento” e outros exemplos (“A Jangada Voltou Só” - 1941, 1954, 1959 e 1984 e “A Lenda do Abaeté” – 1948, 1954, 1959) para indicar que Caymmi traz, ao seu violão, elementos de arranjo que são fixados no acompanhamento/composição, tendo em vista que estes são reiterados nas diferentes gravações destas canções com o formato solo, assim sendo, parte do arremate e completude das obras.

No segundo capítulo analisamos o acompanhamento do samba “2 de Fevereiro”, onde notamos uma vasta gama de variações rítmicas do violão, o que acaba não originando padrões muito recorrentes. Também a essa altura percebemos que alguns de seus trechos eram executados por um toque em específico que o próprio Caymmi chamou de “raspada só”. Ao longo do capítulo

esmiuçamos outros momentos do long-play *Caymmi e Seu Violão* em que esta especificidade técnica da mão direita é verificada.

No terceiro capítulo nos aprofundamos no detalhamento de uma levada em específico do acompanhamento de Caymmi presente em um terço das canções do LP aqui estudado. Percebemos que esse padrão identificado de seu violão tem correlação direta com levadas de acompanhamento de gêneros como o samba-canção e choro-canção. A relação de semelhança entre tais levadas foi observada por meio de exemplos recolhidos do livro “Ritmos Brasileiros” de Marco Pereira e também de comparações com gravações de Garoto e Luiz Bonfá.

Caymmi usa a instrumentação de voz e violão em todo o LP *Caymmi e Seu Violão* e também incorpora o elemento assovio como item de orquestração em três faixas que são apresentadas em sequência – “O Vento”, “O Bem do Mar” e “Quem Vem Pra Beira do Mar”. Podemos visualizar na figura a seguir as extensões destes instrumentos no long-play estudado.

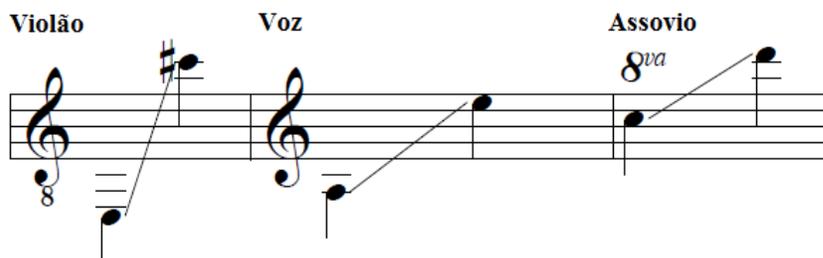


Figura 135 - Extensão da voz, violão e assovio no LP *Caymmi e Seu Violão*

Portanto, pode-se considerar e traçar, aqui apenas sumarizando o que foi observado nas análises, alguns perfis de comportamento do violão de acompanhamento de Dorival Caymmi. O primeiro perfil é diretamente relacionado com as características musicais do violão identificadas no primeiro capítulo, onde emerge o caráter descritivo frente ao seu enlace com o canto, de maneira a ser possível dizer que o acompanhamento ao se conectar com o que é expresso verbalmente, alude a imagens poéticas, projetando sua letra. Esta ideia é o assunto central no item ‘O violão que chama o vento: o enlace entre voz e violão’, do primeiro capítulo. Os principais exemplos deste violão imagético, no repertório do LP *Caymmi e Seu Violão*, são a introdução de “O Mar”, “O Vento”, “A Lenda do Abaeté” e o trecho do verso *o vento que ondula as águas*/ de “Coqueiro de Itapuã. Assim vemos no exemplo de Caymmi o quanto o violão é importante para a manutenção e produção de sentidos. Esta simples constatação nos descortina o quanto é preciso avançar na investigação do acompanhamento da canção em geral, podendo esta camada fortalecer ou produzir significados para além dos providos pelo binômio melodia e letra.

Outro perfil do acompanhamento é o de cunho rítmico, no qual o samba ou certos padrões que valorizam esse aspecto são explorados. Este segundo perfil muitas vezes é obtido pelo toque da “raspada só” da mão direita. Os principais exemplos, no LP aqui estudado, são “Canoeiro”, “2 de Fevereiro”, “Noite de Temporal”, “Promessa de Pescador” e os trechos em samba de “O Mar” e “A Jangada Voltou Só”. Este toque tão recorrente nas canções do long-play é uma maneira particular de Caymmi utilizar o instrumento, sendo uma de suas marcas e também um dos recursos técnicos identificados que fez o seu violão ser considerado como particular.

Um terceiro e último perfil de comportamento do violão de Caymmi é aquele composto de elementos de arranjo em sua composição, na maior parte das vezes ocorrendo uma levada específica – esta com possível conexão com os gêneros choro-canção ou samba-canção. Diferentemente da “raspada só”, neste acompanhamento há o uso do bloco indicador, médio, anelar da mão direita. Nas canções “Quem Vem Pra Beira do Mar”, “Coqueiro de Itapuã”, “É Doce Morrer no Mar”, “O Bem do Mar” e nos trechos que não se dão em samba de “A Jangada Voltou Só” aparecem no LP acompanhadas de tal perfil que traçamos.

A arte de acompanhar uma canção exige uma maneira específica de lidar com o instrumento, demandando um outro tipo de pensamento do instrumentista, o que precisa ser melhor explorado pela pesquisa acadêmica. Com este trabalho sobre o violão de Dorival Caymmi pudemos vislumbrar a necessidade de darmos uma atenção especial para tal arte. Certamente a visão até aqui construída sobre o violão de Caymmi será incrementada em futuros estudos inclusive para além das praias. Caymmi foi o começo. A MPB possibilitou que vários outros compositores também fizessem o uso do violão em seu acompanhamento. Diante de um universo ainda pouco explorado, fica a vontade de continuar o estudo, buscando compreender as especificidades musicais, técnicas, expressivas que envolvem a ação e o pensamento da atividade de acompanhar a canção popular brasileira, tendo no violão – um dos seus ‘parceiros’ mais íntimos – como instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Artigos*

FREIRE, Alberto. *Aquarela no Pentagrama: a construção da imagem na música de Dorival Caymmi*. SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (Org). *Cem anos de Dorival Caymmi – panoramas diversos*. Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

QUEIROZ, Vítor. *Canções Praieiras*. SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (Org). *Cem anos de Dorival Caymmi – panoramas diversos*. Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. In: *Popular Music*, v. 2, p. 37-65, 1982. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>> Acesso em fev. 2016.

- *Dissertações ou Teses*

DOMINGUES, André. *Cinco cantos de vanguarda: populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna (Versão Corrigida)*. São Paulo, 2014. 220f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História, USP, São Paulo, 2014.

MARQUES FILHO, Bruno Pompeu. *A gente faz o que o coração dita: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi*. São Paulo, 2009. 237f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música Popular*. Campinas, 2008. 239f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O Cantador: a música e o violão de Dori Caymmi*. Campinas, 2006. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.

- *Livros*

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

AMADO, J. *Gabriela, Cravo e Canela* (crônica de uma cidade do interior), 45ª edição. São Paulo, SP: Ed Martins, 1972.

AMADO, J. *Mar Morto*, 51ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Ed Record, 1980.

BARBOZA, Marília T.; ALENCAR, Vera de. *Caymmi: som, imagem, magia*. Salvador, BA: Fundação Emilio Odebrecht, 1985.

BARRETO, José Jesus. *Carybé, Verger e Caymmi: mar da Bahia*. Salvador, BA: Solisluna: Fundação Pierre Verger, 2008.

BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo, SP: Publifolha, 2006.

CASTRO, Y.P. *Falares africanos na Bahia: um vocábulo afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks Editora, 2001.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1978.

CAYMMI, Stella. *Caymmi e a Bossa Nova: O portador inesperado – A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Ibris Libris, 2008.

_____. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo, SP: Editora 34, 2001.

_____. *O Que é que a Baiana Tem?: Dorival Caymmi na Era do Rádio*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2013.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Volume 1. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Lumiar, 1986.

_____. *Songbook Dorival Caymmi*. Vol.1 e 2. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Luminar, 1994.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009.

GARCIA, W. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

LENHARO, A. *Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Edunicamp, 1988.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *Compositores e intérpretes baianos: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Itabuna, BA: Via Litterarum; Ilhéus, BA: Editus, 2006.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights.

_____. *Cadernos de Harmonia*. Rio de Janeiro: Garbolights. 2011.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo, SP: Perspectiva; Salvador, BA: COPENE, 1993.

SACCONI, Luiz Antonio. *Minidicionário Sacconi da língua portuguesa*. São Paulo, SP: Ed Atual, 1996.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. (Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Ed. Zahar, 1994.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora-Ed. UFRJ, 2001.

SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (Org). *Cem anos de Dorival Caymmi – panoramas diversos*. Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, SP: Ed. 34, 2008.

SEVERIANO, J. & Homem de Mello, Z. *A canção no tempo - 85 anos de música brasileira*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo, SP: Editora 34, 1997.

TABORDA, Felipe. *A imagem do som de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 2006.

VELOSO, Caetano; RIBEIRO, João Ubaldo; DINIZ, Júlio e CAYMMI, Stella. *Acontece que ele é baiano*. Rio de Janeiro, RJ: Repsol Sinopec/19 Design e Editora, 2013.

- Vídeos

PROGRAMA ENSAIO da TV Cultura, de 1972, com Dorival Caymmi. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rhJKQ8JC-ys>> Acesso em Maio de 2016.

UM CERTO Dorival Caymmi. Direção: Aluísio Didier. Produção: Regina Martinho da Rocha e Tarcísio Vidigal. Intérpretes: Dorival Caymmi; Dori Caymmi; Hanna Chali; Galba Nogueira; Samuel Costa e outros. Roteiro: Aluísio Didier. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. 1 DVD (70min), son., color. Produzido por Brasiliana Produções e Grupo Novo de Cinema e TV. Documentário.

ANEXO I

Discografia⁷⁸ de Dorival Caymmi

Odeon, 11710, 78 rpm, abr. 1939

“O Que É Que a Baiana Tem?” (Dorival Caymmi), com Carmen Miranda

“A Preta do Acarajé” (Dorival Caymmi), com Carmen Miranda

Odeon, 11751-A, 78 rpm, ago. 1939

“Roda Pião” (Dorival Caymmi), com Carmen Miranda

Odeon, 11760, 78 rpm, set. 1939

“Rainha do Mar” (Dorival Caymmi)

“Promessa de Pescador” (Dorival Caymmi)

Odeon, 11850, 78 rpm, maio 1940

“Navio Negreiro” (J. Piedade, Sá Róris e Alcir Pires Vermelho)

“Noite de Temporal” (Dorival Caymmi)

Columbia, 55247, 78 rpm, dez. 1940

“O Mar I” (Dorival Caymmi)

“O Mar II” (Dorival Caymmi)

Columbia, 55292, 78 rpm, ago. 1941

“Essa Nega Fulô” (Jorge de Lima e Oswaldo Santiago)

“Balaio Grande” (Dorival Caymmi e Oswaldo Santiago)

Columbia, 55304, 78 rpm, out. 1941

“É Doce Morrer no Mar” (Dorival Caymmi e Jorge Amado)

“A Jangada Voltou Só” (Dorival Caymmi)

⁷⁸ Discografia consultada e organizada a partir dos anexos da biografia de Dorival Caymmi (Cf.: Caymmi, S.: *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*, p.575 – 586) e dos anexos do livro *Compositores e Intérpretes Baianos – De Xisto Bahia a Dorival Caymmi* de Luiz Americo Lisboa Junior (Cf.: LISBOA, 2006, p.356 – 371)

Os três próximos compactos simples são relançamentos de três 78 rpm da Columbia pela Continental:

Continental, 15021, 78 rpm, dez. 1943

“Essa Nega Fulô” (Jorge de Lima e Oswaldo Santiago)

“Balaio Grande” (Dorival Caymmi e Oswaldo Santiago)

Continental 15025, 78 rpm, dez. 1943

“É Doce Morrer no Mar” (Dorival Caymmi e Jorge Amado)

“A Jangada Voltou Só” (Dorival Caymmi)

Continental, 15094, 78 rpm, dez. 1943

“O Mar I” (Dorival Caymmi)

“O Mar II” (Dorival Caymmi)

Odeon, 12606, 78 rpm, ago. 1945

“Dora” (Dorival Caymmi)

“Peguei um Ita no Norte” (Dorival Caymmi)

Odeon, 12685, 78 rpm, mar. 1946

“A Vizinha do Lado” (Dorival Caymmi)

“Trezentas e Sessenta e Cinco Igrejas” (Dorival Caymmi)

RCA Victor, 800536, 78 rpm, ago. 1947

“Marina” (Dorival Caymmi)

“Lá Vem a Baiana” (Dorival Caymmi)

RCA Victor, 800576, 78 rpm, abr. 1948

“A Lenda do Abaeté” (Dorival Caymmi)

“Saudade de Itapoã” (Dorival Caymmi)

RCA Victor, 800585, 78 rpm, abr. 1948

“Cantiga” (Dorival Caymmi)

“Sodade Matadera” (Dorival Caymmi)

RCA Victor, 800596, 78 rpm, jul. 1949

“O Vento” (Dorival Caymmi)

“Festa de Rua” (Dorival Caymmi)

Odeon, 13288, 78 rpm, jul. 1952

“Não Tem Solução” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)

“Nem Eu” (Dorival Caymmi)

Odeon, 13478, 78 rpm, ago. 1953

“Tão Só” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)

“João Valentão” (Dorival Caymmi)

Odeon, 13707, 78 rpm, set. 1954 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Canções Praieiras* de 1954)

“Quem Vem Pra Beira do Mar” (Dorival Caymmi)

“Pescaria (Canoeiro)” (Dorival Caymmi)

Odeon, 13732, 78 rpm, nov. 1954 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Canções Praieiras* de 1954)

“A Jangada Voltou Só” (Dorival Caymmi)

“É Doce Morrer no Mar” (Dorival Caymmi e Jorge Amado)

Odeon, 13964, 78 rpm, jan. 1956 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Sambas de Caymmi* de 1955)

“Sábado em Copacabana” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle)

“Só Louco” (Dorival Caymmi)

Odeon, 13987, 78 rpm, mar. 1956 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Canções Praieiras* de 1954)

“Saudade de Itapoã” (Dorival Caymmi)

“A Lenda do Abaeté” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14075, 78 rpm, ago. 1956 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Eu Vou Pra Maracangalha* de 1957)

“Maracangalha” (Dorival Caymmi)

“Eu Fiz Uma Viagem” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14198, 78 rpm, maio 1957 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Eu Vou Pra Maracangalha* de 1957)

“Saudade da Bahia” (Dorival Caymmi)

“Roda Pião” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14207, 78 rpm, jun. 1957

“Acalanto” (Dorival Caymmi)

“História pro Sinhozinho” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14286, 78 rpm, dez. 1957 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Caymmi e o Mar* de 1957)

“Dois de Fevereiro” (Dorival Caymmi)

“Saudade de Itapoã” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14583, 78 rpm, fev. 1960 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Eu Não Tenho Onde Morar* de 1960)

“São Salvador” (Dorival Caymmi)

“Eu Não Tenho Onde Morar” (Dorival Caymmi)

Odeon, 14616, 78 rpm, maio 1960 (Os fonogramas também estão presentes no LP *Eu Não Tenho Onde Morar* de 1960)

“Rosa Morena” (Dorival Caymmi)

“Acalanto” (Dorival Caymmi), com Nana Caymmi

Philip Morris Brasileira/Som, s/n,

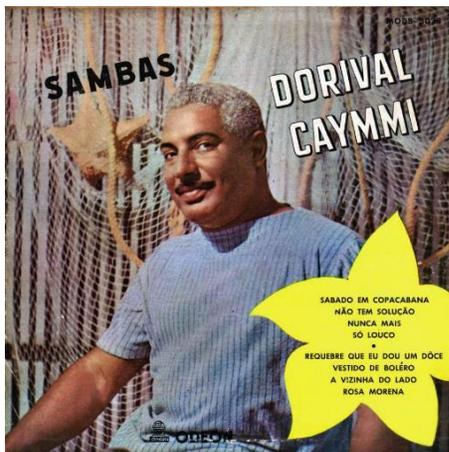
compacto promocional *Dorival é Nacional*, 1976

“Boa Terra, Boa Gente” (Dorival Caymmi)

Canções Praieiras (Odeon, LDS-3004, LP, 1954)



Sambas de Caymmi (Odeon, MODB-3028, LP, 1955)



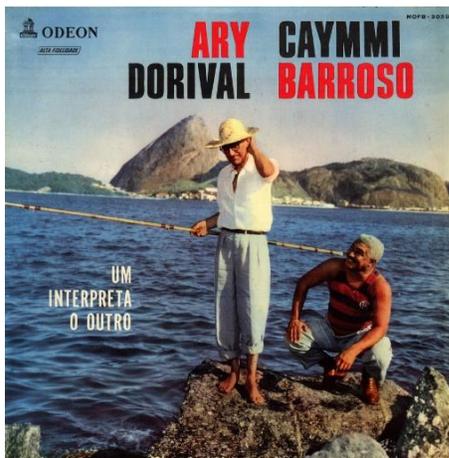
Caymmi e o Mar (Odeon, MOFB-3011, LP, 1957)



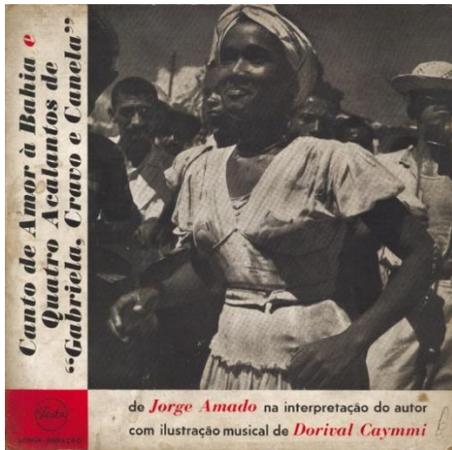
Eu Vou Pra Maracangalha (Odeon, MOEB-3000, LP, 1957)



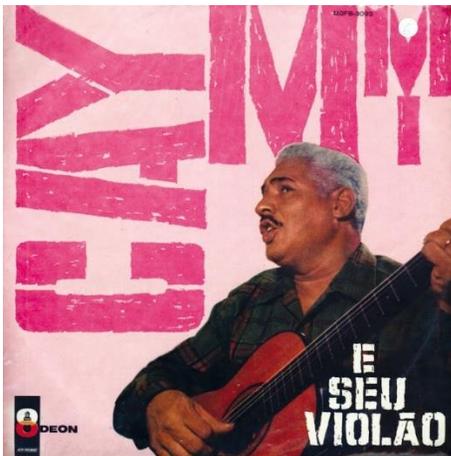
Ary Caymmi – Dorival Barroso – Um Interpreta o Outro (Odeon, MOFB-3038, LP, 1958)



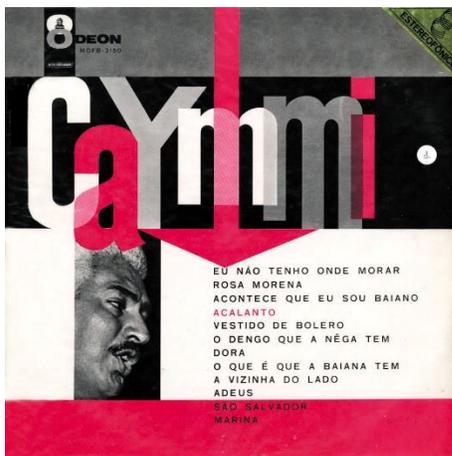
Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de “Gabriela, Cravo e Canela” (Festa, LPI-1007, LP, 1958)



Caymmi e Seu Violão (Odeon, MOFB-3093, LP, 1959)



Eu Não Tenho Onde Morar (Odeon, MOFB-3150, LP, 1960)



Caymmi Visita Tom e Leva Seus Filhos Nana, Dori e Danilo (Elenco, ME-17, LP, 1964)

ELENCO
DE ALEXANDRE DE OLIVEIRA

CAYMMI VISITA TOM E LEVA SEUS FILHOS, NANA, DORI E DANILLO

Foi na tarde de ontem este encontro dos dois. Mais tarde isso aparecerá cortado como história e foi tão simples o seu modo de acontecer. Dori e Danilo, acompanhados dos seus filhos, Nana, Dori e Danilo, foi visitar Tom Jobim, recém-chegado dos Estados Unidos, na sua residência, à rua Barão da Torre. Foi o momento de os dois compositores da nossa música popular confessarem uma admiração mútua e amiga, o que fez do encontro uma reunião agradável. feliz. Caymmi e Nana cantaram músicas de Tom, acompanhados por Dori e Danilo na flauta. Tom, por sua vez, interpretou músicas do compositor de Bahia. Os dois trocaram gentilezas, oferecendo um ao outro sua última composição. E o ELENCO também estava presente, gravando o encontro, que afinal será no futuro um documentário valioso para a nossa música popular.

... 5.º lugar — "Esvaive-Peões Atinge Garriucha", 6.º lugar — "Desprezado Pela Assante, Meliosa e, a Seguir, Deu um Tiro ao Quevedo", 7.º lugar — "Crônicas Acharam Inimiga Despedida Pela SURBANA e Quase Provocaram Extorção", 8.º lugar — "A Avessa Direção de Marcelino Dora e Nona", 9.º lugar — "Gravete Barica e Inimigo de Cláudio Para Inspeção Assalto à Casa de Cláudio", 10.º lugar — "Fadões no Suroeste, Nana Substancia e Solidão".

Os premiados deverão retirar seus prêmios até 20 dias depois de chamados, a fim de não perderem os seus serviços de contabilidade.

Confirmo
Naguala e muito simão vício e o... uma grande... que arte. O... de Deleuz... razão esta... quem o... e Paulo,... lugar em... nário real... ano de Uma... direção pa... por a... esta... viciada e a... do gônio, o... tocando, a... nãole ainda... de Cláudio... hres e a... momento... ideal.

O Povo

Vinicius/Caymmi no Zum Zum com o Quarteto em Cy e o Conjunto Oscar Castro Neves (Elenco, ME-23, LP, 1965)

VINICIUS/CAYMMI

NO ZUM ZUM
Com o
QUARTETO EM CY
e o conjunto **OSCAR CASTRO NEVES**

Caymmi (Kai-ee-me) and The Girls From Bahia (Warner, WB-1614, LP, 1965, EUA) e Caymmi (Odeon, MOFB-364, LP, 1967, Brasil)

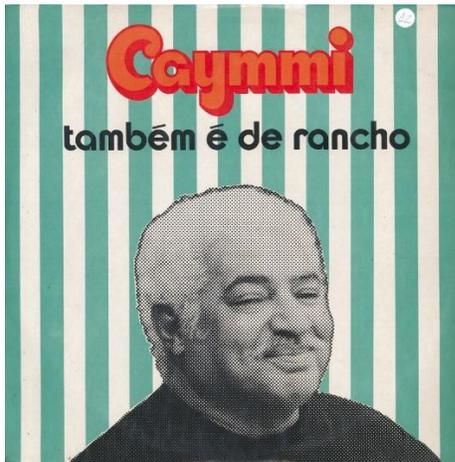
CAYMMI

ODEON

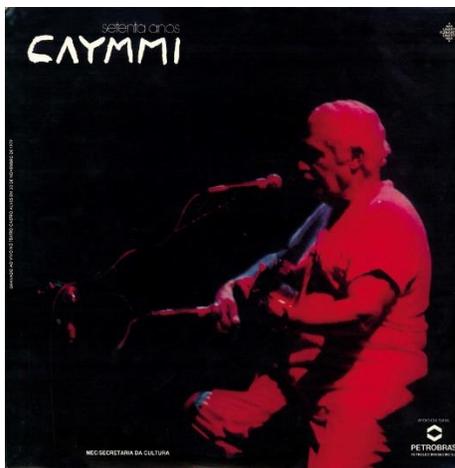
Caymmi (Odeon, SMOAB-6007, LP, 1972)



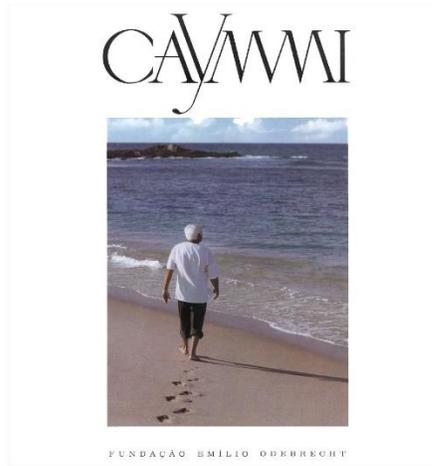
Caymmi Também É de Rancho (Odeon, SMOFB-3795, LP, 1973)



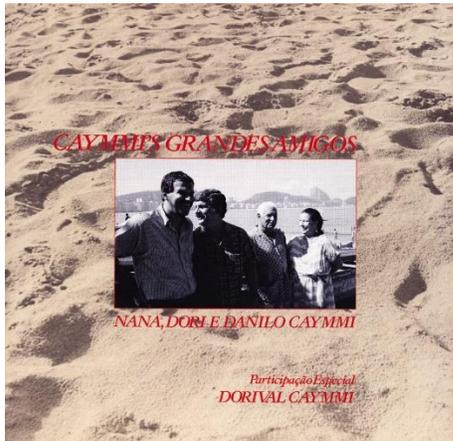
Setenta Anos – Caymmi (Funarte, EE-84003, LP, 1984, álbum duplo, gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Salvador, em 1979)



Caymmi (Sargaço/Fundação Emílio Odebrecht, 001, LP, 1985, álbum duplo)



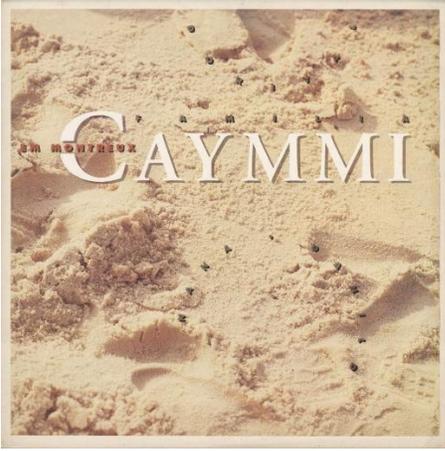
Caymmi's Grandes Amigos – Nana, Dori e Danilo Caymmi (EMI, 31C.064.422963, LP, 1986)



Dori, Nana, Danilo e Dorival Caymmi (EMI, 064.748788, LP, 1987, gravado ao vivo no Scala II, Rio de Janeiro)



Família Caymmi em Montreux (PolyGram, 510817/1, LP, 1992, gravado ao vivo no XXV Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, em 1991)



ANEXO II**Transcrição integral do LP *Caymmi e Seu Violão* (ODEON, 1959)****SUMÁRIO⁷⁹ DAS TRANSCRIÇÕES**

Faixa 01 – Canoeiro	197
Faixa 02 – A Jangada Voltou Só.....	204
Faixa 03 – 2 de Fevereiro	211
Faixa 04 – É Doce Morrer no Mar	221
Faixa 05 – Coqueiro de Itapuã	229
Faixa 06 – O Mar	237
Faixa 07 – O Vento.....	245
Faixa 08 – O “Bem” do Mar.....	251
Faixa 09 – Quem Vem Pra Beira do Mar.....	256
Faixa 10 – A Lenda do Abaeté.....	264
Faixa 11 – Promessa de Pescador	269
Faixa 12 – Noite de Temporal.....	280

⁷⁹ Recomendamos a leitura do item “Afinação de Dorival Caymmi”, presente na introdução, antes de tocar as partituras.

Canoeiro

18

— Ô ca no ei ro bo taa re de bo taa re de no mar Ô ca no ei ro bo taa re de no mar

18

22

— cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa cor da co lhea re de Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar

22

26

— cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa cor da co lhea re de Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar

26

30

— vai tê pre sen te pra Chi qui nhae tê pre sen te pra Ya yá ca no ei ro pu xaa re de do mar

30

Canoeiro

34

cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa cor da co lhea re de Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar

34

38

Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar — Ô ca no ei ro bo taa re de bo taa

38

42

re de no mar Ô ca no ei ro bo taa re de no mar — Ô ca no ei ro bo taa re de bo taa

42

46

re de no mar Ô ca no ei ro bo taa re de no mar — cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

46

Canoeiro

50

cor da co lhea re deÔ ca no ei ro pu xaa re de do mar — cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

50

54

cor da co lhea re deÔ ca no ei ro pu xaa re de do mar — vai ter pre sen te pra Chi qui nhae tê pre

54

58

sen te pra Ya yá ca no ei ro pu xaa re de do mar — cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

58

62

cor da co lhea re deÔ ca no ei ro pu xaa re de do mar — Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar

62

Canoeiro

66 *rall.* *rubato* $\text{♩} = 70$ *a tempo*

lou va do se ja Deus ó meu pai

72 *rall.* *rubato*

lou va do se ja Deus ó meu

78 $\text{♩} = 86$ *a tempo*

pai

82 $\text{♩} = 94$ *a tempo*

Ô ca no ei ro bo taa re de bo taa

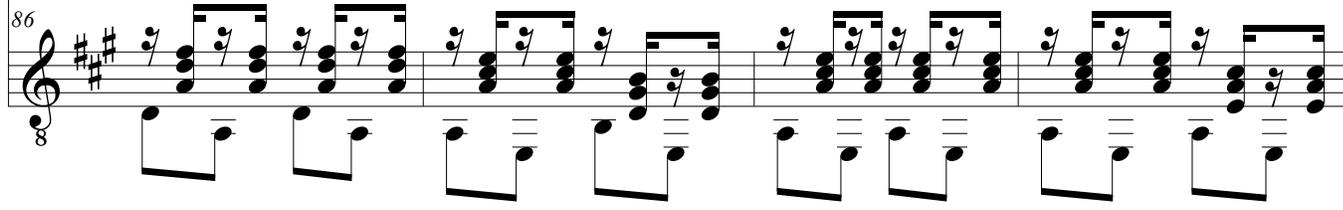
Canoeiro

86



re de no mar Ô ca no ei ro bo taa re de do mar — Ô ca no ei ro bo taa re de bo taa

86

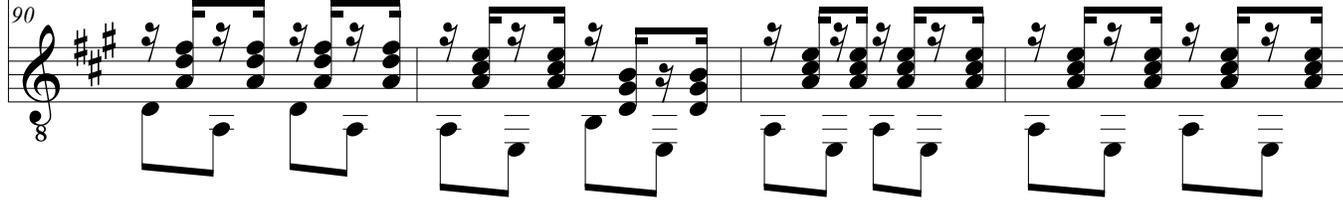


90



re de no mar Ô ca no ei ro bo taa re de no mar — cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

90

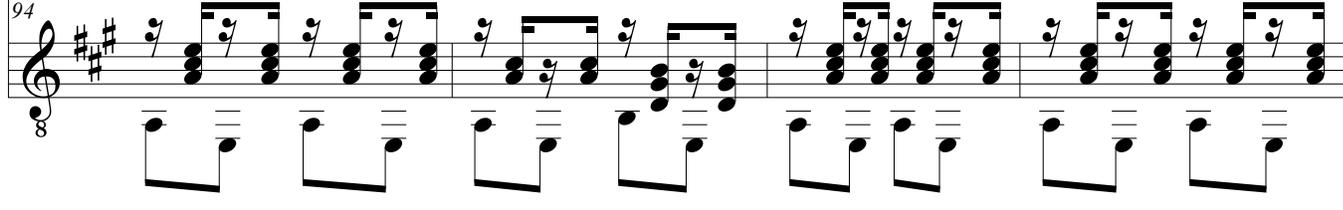


94



cor da co lhea re de Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar — cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

94

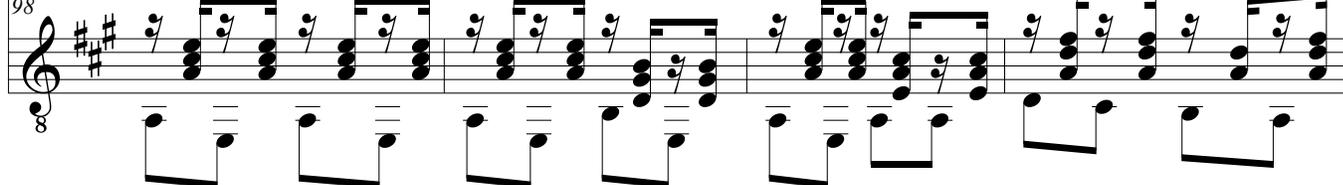


98



cor da co lhea re de Ô ca no ei ro bo taa re de no mar — vai ter pre sen te pra Chi qui nhae tê pre

98



Canoeiro

102

sen te pra Ya yá ca no ei ro pu xaa re de do mar _____ cer cao pei xe ba teo re mo pu xaa

102

106

cor da co lhea re de Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar _____ Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar

106

110 *rall.*

_____ Ô ca no ei ro pu xaa re de do mar _____

110

A Jangada Voltou Só

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

Violão

$\text{♩} = 80$
rubato

5 *a tempo* *rall.*

a jan ga da sa iu com Chi co Fer rei rae Ben ____ to ____

10 *rubato*

a jan ga ____ da ____ vol ____ tou só

15 *a tempo*

com cer te za foi ____ lá fo ra num pé de ven ____ to ____

A Jangada Voltou Só

20 *rubato*

a jan ga da vol tou só

26 $\text{♩} = 109$
a tempo

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

Chi coe rao boi do ran cho nas fes ta de Na tá

34 $\text{♩} = 117$
a tempo

não seen sai a vao ran cho sem com Chi co se con tá

A Jangada Voltou Só

38 *rall.*

não seen sai a vao ran _____ cho sem com Chi co se con tá _____

38

42 *rubato*

ea _____ go ra que não tem Chi _____ co _____

42

46 *a tempo* *rall.*

que gra _____ çaé que po de ter _____

46

49 *rubato*

se Chi co foi na jan ga _____ da _____

49

The image shows a musical score for the song 'A Jangada Voltou Só'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a single treble clef staff, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into systems, with measure numbers 38, 42, and 46 marking the beginning of new systems. The lyrics are written below the vocal line. Performance instructions such as 'rall.', 'rubato', and 'a tempo' are placed above the vocal line. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and chords, and changes in dynamics and tempo.

A Jangada Voltou Só

53

ea jan ga da vol tou só

57

57

60

a jan ga da sa iu com Chi co Fer rei rae Ben to

60

65 *rubato*

a jan ga da vol tou só

65

The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The first system (measures 53-56) features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 57-59) shows a vocal line with rests and a piano accompaniment with rhythmic patterns. The third system (measures 60-64) includes a vocal line with triplets and tempo markings 'a tempo' and 'rall.', and a piano accompaniment with chords and moving lines. The fourth system (measures 65-68) is marked 'rubato' and features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with chords and moving lines.

A Jangada Voltou Só

70 *a tempo* *rall.*

com cer te za foi lá fo ra num pé de ven to

75 *rubato*

a jan ga da vol tou só

81 $\text{♩} = 106$ *a tempo*

Ben to can tan do mo das mui ta fi gu ra fez

85

Ben to can tan do mo das mui ta fi gu ra fez

A Jangada Voltou Só

89 $\text{♩} = 116$
a tempo

Ben to ti nha bom pei_____ to___ e pra can tar não ti___ nha vez_____

89

93 *rall.*

Ben to ti nha bom pei_____ to___ e pra can tar não ti___ nha vez_____

93

97 *rubato*

as mo ças de Ja gua ri_____ be_____

97

101 *a tempo* *rall.*

cho ra ram_____ de fa zer dó_____

101

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into systems. The first system (measures 89-92) has a tempo marking of 116 bpm and 'a tempo'. The second system (measures 93-96) is marked 'rall.'. The third system (measures 97-100) is marked 'rubato' and features triplet markings. The fourth system (measures 101-104) returns to 'a tempo' and then 'rall.'. The piano accompaniment is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features a mix of chords and moving lines, with some measures containing triplets. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal lines.

A Jangada Voltou Só

104 *rubato*

seu Ben to foi na jan ga da e

104

108

a jan ga da vol tou só

108

113

113

2 de Fevereiro

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

♩ = 100
a tempo

Voz

che gou che gou _____ che gou _____

Violão

5 *rall.*

_____ a fi nal _____ que o _____ di a de la _____ che gou _____

5

9 *♩ = 117*
a tempo

di a dois _____ de fe _____ ve rei _____ ro

9

14

di a _____ de _____ fes ta _____ no mar _____

14

2 de Fevereiro

18 $\text{♩} = 120$
a tempo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment is in 8/8 time and features a steady eighth-note pattern. The vocal line has lyrics in Portuguese. The tempo is marked as 'a tempo' with a metronome marking of 120. There are two tempo changes: one at measure 22 to 122 bpm and another at measure 30 back to 120 bpm. The lyrics are: 'eu que ro ser o pri mei ro pra sal var i e man já di a dois de fe ve rei ro di a de fes ta no mar'.

eu que ro ser o pri mei ro

18

22 $\text{♩} = 122$
a tempo

pra sal var i e man já

22

25

di a dois de fe ve rei ro

25

30

di a de fes ta no mar

30

2 de Fevereiro

34

eu que ro ser o pri mei ro

34

38

pra sal var i e man já

38

$\text{♩} = 129$
a tempo

41

es cre vi um bi lhe tea e la pe din do pra e la me ju dar

41

45

e laen tão me res pon deu que eu ti vesse pa ci ên cia dees pe rar

45

2 de Fevereiro

49

o pre sen te queu man dei pra e la de cra vos e ro sas vin gou

49

8

54

$\text{♩} = 122$
a tempo

che gou che gou che gou

54

8

58

a fi nal que o di a de la che gou

58

8

62

che gou che gou che gou

62

8

Detailed description: This is a musical score for the song '2 de Fevereiro'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score is divided into systems, with measure numbers 49, 54, 58, and 62 marking the beginning of new sections. The vocal line includes lyrics in Portuguese. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A tempo marking of 122 bpm and 'a tempo' is present above the 54-measure system.

2 de Fevereiro

66

a final que o dia de la che gou

66

70

$\text{♩} = 124$
a tempo

di a dois de feve rei ro

70

75

di a de festa no mar

75

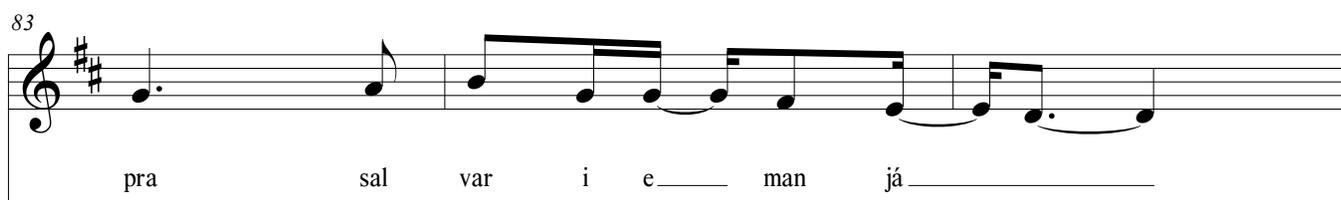
79

eu que ro ser o pri mei ro

79

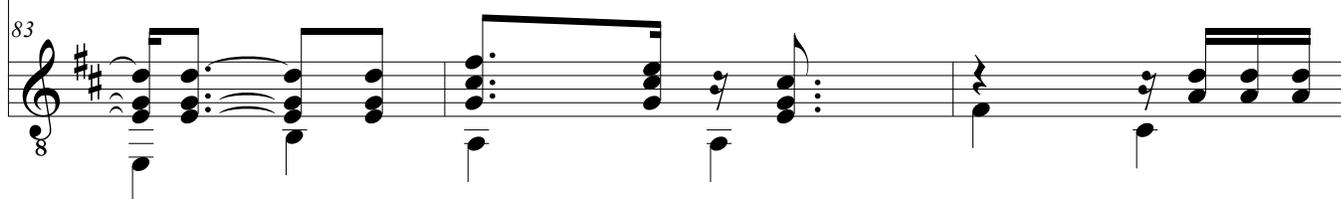
2 de Fevereiro

83



pra sal var i e man já

83



86

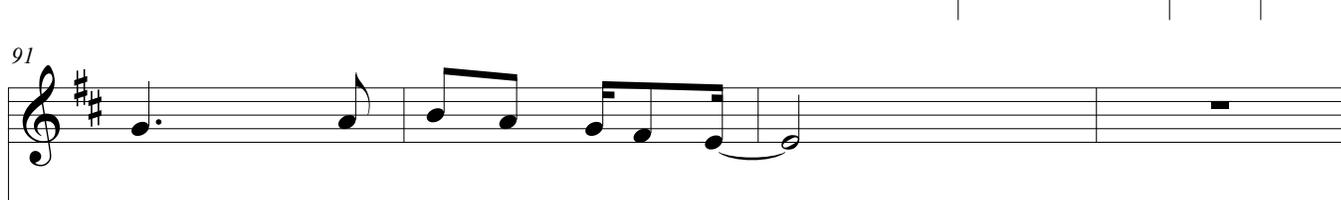


di a dois de fe ve rei ro

86

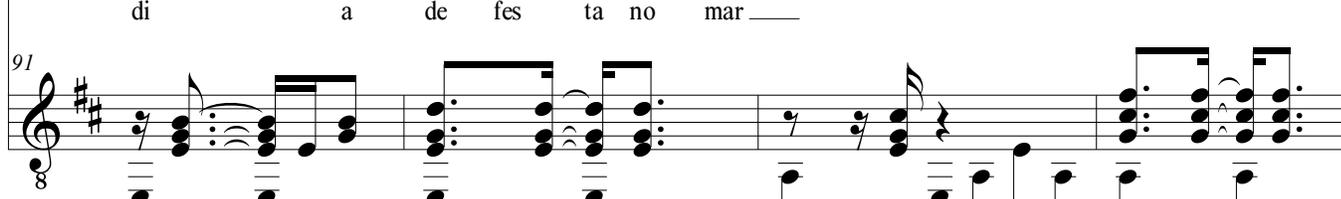


91



di a de fes ta no mar

91

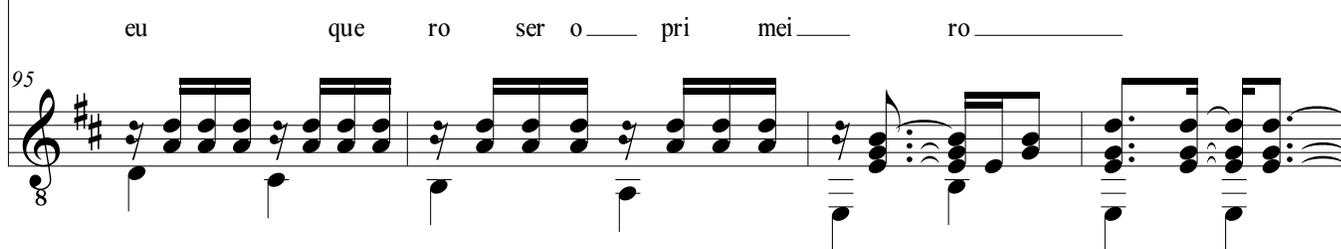


95



eu que ro ser o pri mei ro

95



2 de Fevereiro

99

pra sal var i e man já

99

103

eu que ro ser o pri mei ro

103

107

pra sal var i e man já

107

110

$\text{♩} = 130$
a tempo

es cre vi um bi lhe tea e la pe din do pra e la me ju dar

110

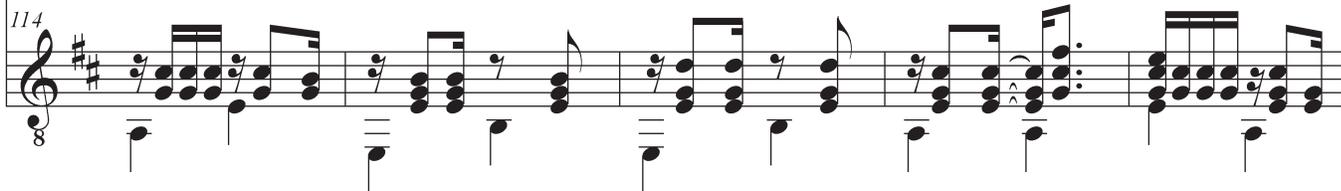
2 de Fevereiro

114



e laen tão me res_ pon deu_ queeu ti vesse pa ci ên cia dees pe rar_ o pre

114

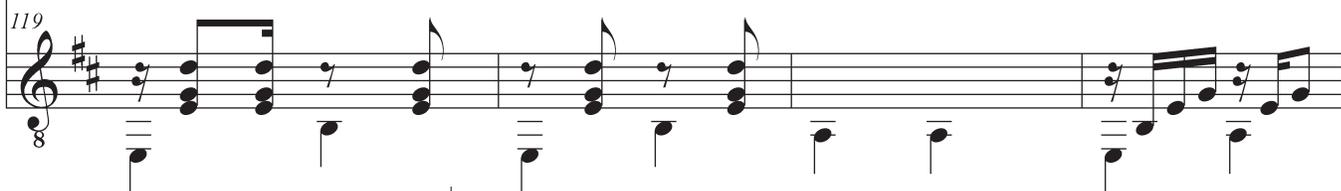


119



sen te queeu man dei pra e la de cra vos e ro sas_ vin gou_

119



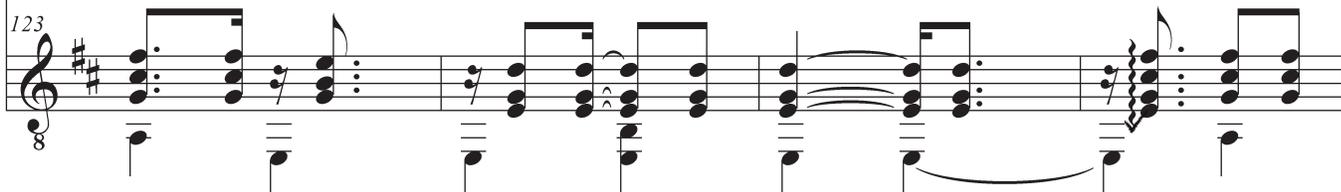
123

$\text{♩} = 125$
a tempo



che gou_ che gou_ che gou_

123

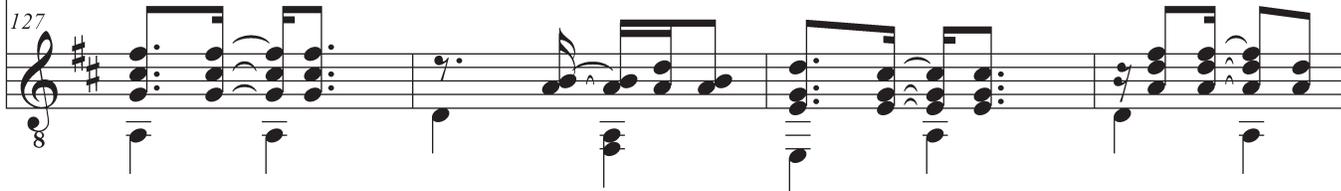


127



a_ fi nal_ que o_ di a de la_ che gou_

127



2 de Fevereiro

131

che gou _____ che gou _____ che gou _____

131

135

a _____ fi nal _____ que o _____ di a de la _____ che gou _____

135

139

a _____ fi nal _____ que o _____ di a de la _____ che gou _____

139

143

a _____ fi nal _____ que o _____ di a de la _____ che gou _____

143

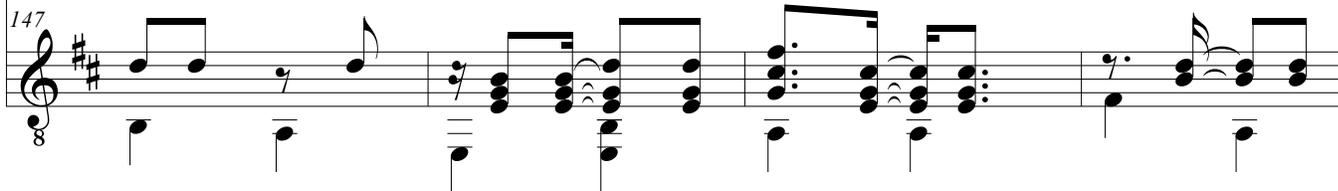
2 de Fevereiro

147



a___ fi nal___ que o___ di a de la___ che gou___

147

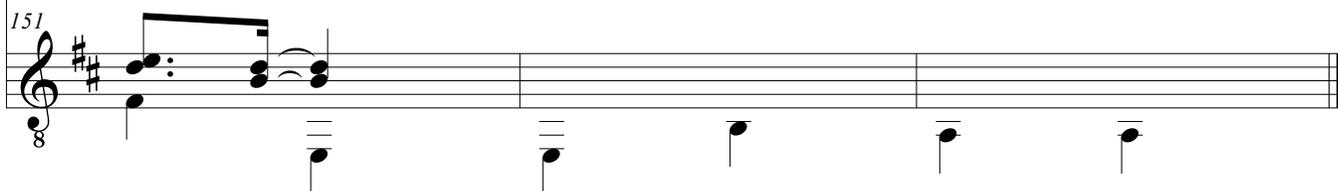


151



a___ fi nal___ que o___ di a de la___ che gou

151



É Doce Morrer no Mar

Dorival Caymmi/Jorge Amado

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

Violão

$\text{♩} = 105$
a tempo

6

rall.

6

11

rubato

é

11

14

$\text{♩} = 58$
a tempo

rall. *rubato*

do ce mor rer no mar nas on das — ver des — do mar —

14

3

É Doce Morrer no Mar

19 *a tempo* *rubato*

é do ce mor rer no mar nas on das ver des

19

24 $\text{♩} = 83$
a tempo

do mar sa vei ro par tiu de

24

28 *rubato*

noi te foi ma dru ga da não vol tou

28

32

o ma ri nhei ro bo ni to se rei a do

32

The image shows a musical score for the song 'É Doce Morrer no Mar'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and ornaments. Performance instructions like 'a tempo' and 'rubato' are placed above the vocal lines. A tempo marking of 83 beats per minute is indicated above the piano line at measure 24. The lyrics are written below the vocal line in Portuguese. The score is numbered with measure numbers 19, 24, 28, and 32 at the beginning of each system.

É Doce Morrer no Mar

36 *rall.*

mar le _____ vou _____

36

40 *rubato*

é _____ do _____ ce mor rer no mar

40

44

nas on _____ das ver _____ des _____ do mar _____

44

48

é do ce mor rer no mar nas on _____ das ver _____ des do

48

The image shows a musical score for the song 'É Doce Morrer no Mar'. It consists of two systems of vocal and piano parts. The vocal part is written in a single treble clef staff, and the piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into measures, with measure numbers 36, 40, and 44 indicated at the start of each system. The tempo markings 'rall.' and 'rubato' are placed above the vocal staff. The lyrics are written below the vocal staff, with some words connected by lines to indicate they span across measures. The piano part features various rhythmic patterns, including triplets and chords. The overall mood is slow and expressive, as indicated by the tempo markings.

É Doce Morrer no Mar

52 $\text{♩} = 60$
a tempo *rubato*

mar sa vei ro par tiu de noi te foi

52

56 *3*

ma dru ga da não vol tou o

56 *3*

60 $\text{♩} = 110$
a tempo

ma ri nhei ro bo ni to se

60

64 *rubato* *rall.*

rei a do mar le vou

64

The image shows a musical score for the song 'É Doce Morrer no Mar'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The score is divided into systems, each starting with a measure number (52, 56, 60, 64). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'rubato' and 'rall.'. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

É Doce Morrer no Mar

68 *rubato*

68

68

72

72

76

76

80

80

80

é do ce

mor rer no mar nas on das ver

des do mar é do ce mor

rer no mar nas on das ver

The image shows a musical score for the piece 'É Doce Morrer no Mar'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line. The piece is marked 'rubato' at the beginning. The systems are numbered 68, 72, 76, and 80. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line with occasional triplets and a more active treble line with slurs and ties.

É Doce Morrer no Mar

84 $\text{♩} = 83$
a tempo

des do mar nas on das ver des do mar

84 *3*

88 *rubato*

meu bem e le se foi a fo gar

88 *3*

92

fez su a ca ma de noi vo

92

96 *rall.*

no co lo de ie man já

96 *3*

The image shows a musical score for the song 'É Doce Morrer no Mar'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score includes tempo markings such as 'a tempo', 'rubato', and 'rall.', as well as dynamic markings like '8'. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various musical notations including slurs, ties, and rests. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

É Doce Morrer no Mar

100 *a tempo* ♩ = 57

é do ce mor

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 100 to 103. It features a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 57 beats per minute. The lyrics 'é do ce mor' are written below the vocal line, with horizontal lines indicating the continuation of the words across the measures.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 100 to 103. It is written in a treble clef with a key signature of one flat. The accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, primarily using the right hand, with some bass notes in the left hand. The texture is light and accompanimental.

104 *rubato*

rer no mar nas on das

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 104 to 107. The tempo is marked 'rubato'. The lyrics 'rer no mar nas on das' are written below the vocal line. The music continues with a similar melodic and harmonic structure to the previous system.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 104 to 107. It continues the accompaniment from the previous system, maintaining the same harmonic and rhythmic patterns.

108

ver des do mar é do ce mor rer no mar

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 108 to 112. The lyrics 'ver des do mar é do ce mor rer no mar' are written below the vocal line. The tempo remains 'rubato'. The vocal line shows a continuation of the melody with some rests.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 108 to 112. It continues the accompaniment from the previous system, with some changes in the harmonic texture.

113 *rall.* *rubato*

nas on das ver des

Detailed description: This block contains the fourth system of music, measures 113 to 116. The tempo is marked 'rall.' (rallentando) and 'rubato'. The lyrics 'nas on das ver des' are written below the vocal line. The music concludes with a final melodic phrase.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for measures 113 to 116. It concludes the accompaniment with a final chord and some melodic fragments in the right hand.

É Doce Morrer no Mar

118

do mar

118

$\text{♩} = 90$
a tempo *rall.*

122

122

Coqueiro de Itapuã

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

Violão

$\text{♩} = 76$
a tempo

rall.

$\text{♩} = 90$
a tempo

rubato

co quei — ro — de — I ta pu ã — co quei — ro

a rei a de — I ta pu ã —

a — mo re — na de

Coqueiro de Itapuã

25

I ta pu ã mo re na

25

31

sau da de de I ta pu ã me dei

31

37

xa o ven to que

37

41 *rubato*

faz can ti gas nas fo lhas no al to do co quei ral

41

Coqueiro de Itapuã

46 $\text{♩} = 120$
a tempo

o ven to — que on du la á guas

46 $\text{♩} = 110$
a tempo

51 *rall.*

eu nun ca ti ve — sau da dei — gual

51 *rall.*

56 *a tempo* *rubato*

me tra ga bo as no tí — cí as da que la ter ra

56

61

to da ma nhã e jo gueu ma flor — no co lo

61

Coqueiro de Itapuã

67 *rall.*

deu ma mo re na em I ta pu ã

67

73 $\text{♩} = 90$
a tempo *rubato*

co quei ro de I ta pu ã co quei

73

79

ro a rei a de I ta pu ã

79

85

a rei a mo re na de

85

Coqueiro de Itapuã

91

I ta pu ã mo re na

91

97

sau da de de I ta pu ã me dei

97

103

xa o ven to que

103

107 *rubato*

faz can ti gas nas fo lhas no al to do co quei ral

107

Coqueiro de Itapuã

112 $\text{♩} = 117$ *a tempo* *rall.* $\text{♩} = 110$ *a tempo*

o ven to que on du la guas

117 eu nun ca ti ve — sau da dei — gual

117 *a tempo* *rubato*

me tra ga bo — as no tí — cías — da que la ter ra

122 *a tempo*

to da ma nhã — e jo gueu ma flor — no co lo

127

Detailed description: The image shows a page of musical notation for the song 'Coqueiro de Itapuã'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems. The first system (measures 112-116) includes a tempo change from 117 to 110 and a 'rall.' marking. The second system (measures 117-121) continues the vocal line. The third system (measures 122-126) includes a 'rubato' marking. The fourth system (measures 127-131) returns to 'a tempo'. The piano part consists of chords and triplets. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature changes from 4/4 to 2/4.

Coqueiro de Itapuã

133 *rall.*

deu ma mo re na em I ta pu ã

139 $\text{♩} = 110$
a tempo *rubato*

co quei ro de I ta pu ã co quei ro

145

a rei a de I ta pu ã

151 *a tempo*

a rei a mo re na de

Coqueiro de Itapuã

157 *rubato*

I ta pu ã mo re na sau

157

163 *a tempo* *rubato*

da de de I ta pu ã me dei xa

163

169

me dei xa me

169

175

dei xa

175 *rall.*

O Mar

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

Violão

$\text{♩} = 50$
a tempo

rall. *a tempo*

rall. *a tempo* *rall.*

a tempo *rall.* *rubato* 0

$\text{♩} = 70$
a tempo *rubato* *a tempo*

mar _____ quan do que

O Mar

14 *rall.* *a tempo* *rall.*

bra na prai a é bo ni to

14 *3*

19 *rubato* *a tempo* *rubato* ♩ = 100 *a tempo* *rubato*

é bo ni to o

19 *3* *3* *3*

24 ♩ = 94 *a tempo* *rubato* ♩ = 80 *a tempo* *rubato* *a tempo* *rubato*

mar pes ca dor quan do sai nun ca sa be se vol ta nem sa be se

24 *3*

29 ♩ = 114 *a tempo* *rubato* *a tempo* *rubato* ♩ = 74 *a tempo*

fi ca quan ta gen te per deu seus ma ri dos seus fi lho

29 *3* *3* *6* *3* *3*

O Mar

34 *rubato* $\text{♩} = 110$ *a tempo* *rall.* *rubato*

nas on das do mar

39 $\text{♩} = 72$ *a tempo* *rubato*

mar quan do que bra na prai

43 *rall.* *rubato* *rall.*

a é bo ni to

47 *rubato* $\text{♩} = 100$ *a tempo*

é bo ni to

O Mar

51 $\text{♩} = 106$
a tempo

Pe dro vi vi a da

51

55

pes ca sa í a no bar co seis ho ras da tar de só vi nha na ho ra do sol rai

55

59

á

59

63 $\text{♩} = 109$
a tempo

to dos gos ta vam de Pe dro e mais do que to dos Ro si nha de Chi ca a mais bo ni

63

O Mar

67

ti nha e mais bem fei ti nha de to das mo ci nha lá doar ra ía

67

71

Pe dro sai u no seu bar co seis ho ras da

71

75

tar de pas sou to da noi te não vei o na ho ra do sol rai á

75

79

de ram como cor po de

79

O Mar

83

Pe dro jo ga do na prai a ro í do de pei xe sem bar co sem na da num can to bem

83

87

lon ge lá doar ra ía

87

$\text{♩} = 109$
a tempo

91

po bre Ro si nha de Chi ca que e ra bo ni ta a go ra pa

91

95

re ce que en doi de ceu

95

O Mar

99 *rubato*

vi ve na bei ra da prai a o lhan do pras on das an dan do ron

99

103

dan do di zen do bai xi nho mor reu mor reu

103

107 *rall.* *rubato*

mor reu oh o

107

112 *rubato* ♩ = 67

mar

112

O Mar

116 *rall.* *rubato*

quan do que bra na prai a é bo

116

120 *a tempo* *rubato* *rall.*

ni to é bo ni

120

124

to

124

O Vento

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 110$ and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first system shows the vocal line and the guitar accompaniment. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The tempo changes to $\text{♩} = 117$ at the end of the first system. The second system continues the vocal and guitar parts, with a *rall.* marking above the guitar line. The third system shows the vocal line with lyrics: "va mos cha mar o ven to" and "va mos cha mar o ven to". The tempo markings are *rubato*, $\text{♩} = 43$ *a tempo*, $\text{♩} = 57$, and $\text{♩} = 53$. The fourth system continues the vocal and guitar parts, with a *rubato* marking above the vocal line and a *rall.* marking above the guitar line. The fifth system shows the vocal line with a *rubato* marking and a *3* (triple) marking above the notes. The tempo marking is $\text{♩} = 100$. The sixth system continues the vocal and guitar parts, with a *rubato* marking above the vocal line and a *rall.* marking above the guitar line.

O Vento

21 *rubato* $\text{♩} = 64$ *a tempo* $\text{♩} = 75$ $\text{♩} = 68$

va mos cha mar o ven to va mos cha mar o ven to

21 *8va* $\text{♩} = 60$ *a tempo*

25 *rubato* *rall.*

25 *8*

31 $\text{♩} = 112$ *rubato* *a tempo*

ven to que dá na ve la ve la que le vao bar co

31 *8*

35 *accel.*

35 bar co que le vaa gen te gen te que le vao pei xe

39 $\text{♩} = 64$ *a tempo* *rall.*

pei xe que dá di nhei ro Cu ri mã

39 *8*

O Vento

42 $\text{♩} = 68$
a tempo *rall.*

Cu ri mã ê _____ Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê _____ Cu ri mã lam bai o Cu ri mã _____

48 $\text{♩} = 71$
a tempo *rall.*

Cu ri mã ê _____ Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê _____ Cu ri mã lam bai o Cu ri mã _____

53 $\text{♩} = 77$
a tempo

53 *rall.*

58 *rubato* $\text{♩} = 48$ *a tempo* $\text{♩} = 53$

va mos cha mar o ven to va mos cha mar o ven to

58

62 $\text{♩} = 90$ *8va*

62 *a tempo* *rall.* *a tempo* *rall.*

O Vento

68 $\text{♩} = 81$
a tempo

va mos cha mar o ven _____ to

68 $\text{♩} = 84$

va mos cha mar o ven _____ to

72 *8va*

72 *a tempo*

72 *rall.*

78 $\text{♩} = 112$
a tempo

ven to que dá na ve _____ la _____

ven to que vi rao bar _____ co _____

82

bar co que le vaa gen _____ te gen te que le vao pei _____ xe

82

86 $\text{♩} = 60$
a tempo

pei xe que dá di nhei _____ ro Cu ri mã _____

86

O Vento

89 $\text{♩} = 66$
rubato *a tempo*

Cu ri mã ê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã —

89

95 $\text{♩} = 70$
a tempo *rall.*

Cu ri mã ê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã ê — Cu ri mã lam bai o Cu ri mã

95

100 $\text{♩} = 61$
a tempo *rall.*

100

103 *rubato* $\text{♩} = 45$ *a tempo* *accel.* $\text{♩} = 57$ *a tempo*

va mos cha mar o ven to va mos cha mar o ven — to

103

107 $\text{♩} = 74$ *8va*

107 *a tempo* *rall.* *a tempo* *rall.*

107

O Vento

112 *rubato* *8^{va}* ♯ = 85

3

112 *rall.*

118

118

O "Bem" do Mar

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

8^{va}

♩ = 100
rubato

rall. *rubato*

Violão

5

3

5

6 6 6 3

rall.

9

rubato

o pes ca dor tem dois a mor um bem na ter ra um bem no

9

13

mar o pes ca dor tem dois a mor um bem na ter ra um bem no

13

O "Bem" do Mar

17 *a tempo*

mar o bem de ter raé a que la que fi ca na bei ra da

17

21 *rubato* *a tempo*

prai a quan doa gen te sai — o bem de ter — raé a que la que cho ra mas faz que não

21

25 *rubato*

cho ra quan doa gen te sai o bem do mar é o mar é o mar que car re ga coma

25

29 *a tempo*

gen te pra gen te pes car o bem do mar é o mar é o mar que car re ga coma

29

O "Bem" do Mar

33 *rubato* *rall.* *rubato* *a tempo*

gen te pra gen te pes car o pes ca dor tem dois a

37 *rubato* *a tempo*

mor um bem na ter ra um bem no mar o pes ca dor tem dois a

41 *rubato*

mor um bem na ter ra um bem no mar o bem de ter

45 $\text{♩} = 123$ *a tempo*

raé a que la que fi ca na bei ra da prai a quan doa gen te sai o bem de ter

O "Bem" do Mar

49 *rubato* *a tempo* *rubato*

— raé a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan doa — gen te sai — o bem do

49

53 *a tempo* *rubato*

mar é o mar é o mar que car re ga coma gen te pra gen te pes car o bem do

53

57 *rall.*

mar é o mar é o mar que car re ga coma gen te pra gen — te pes car —

57

61 *rubato* ♩ = 64 *a tempo* *rubato*

— o — pes ca dor — tem dois a mor um bem na

61

O "Bem" do Mar

65 $\text{♩} = 80$
a tempo *rubato*

ter ra um bem no mar o pes ca dor tem dois a mor um bem na

65

69 *rall.*

ter ra um bem no mar

69 *a tempo rall.*

The image shows a musical score for the piece 'O Bem do Mar'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 65 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'ter ra um bem no mar o pes ca dor tem dois a mor um bem na'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system starts at measure 69 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'ter ra um bem no mar'. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern with sixteenth-note rests, marked with a '6' and a slur, indicating a sextuplet. The tempo markings are 'a tempo', 'rubato', 'rall.', and 'a tempo rall.'.

Quem Vem Pra Beira do Mar

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as *a tempo* with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 10, and 15 indicated at the start of each system. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The guitar accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Performance markings include *8^{va}* (octave up), *rubato*, and *rall.* (ritardando). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The score concludes with a final measure in the guitar part.

Quem Vem Pra Beira do Mar

20 *a tempo*

quem vem pra beira do mar a i

24

nunca mais quer voltar a i

24

28

quem vem pra beira do mar a i

28

32 *rall.*

nunca mais quer voltar an

32

Quem Vem Pra Beira do Mar

36 *a tempo*

dei por andar an dei

36

39

e to do ca mi nho deu no mar

39

43 *accel.* *a tempo*

an dei por andar an dei

43

47 *rubato*

nas águas de do na ja na í na

47

Quem Vem Pra Beira do Mar

51 *a tempo*

a on da do mar le va

51

55

a on da do mar traz

55

59

quem vem pra beira da prai a meu bem não

59

64 *accel.* *rubato*

vol ta nun ca mais

64

Quem Vem Pra Beira do Mar

68

quem vem pra beira do mar ai _____

72

nun ca mais quer vol tar _____ a i

76

quem vem pra beira do mar ai _____

80

nun _____ ca mais quer vol tar _____ an

rall.

Quem Vem Pra Beira do Mar

84 *a tempo*

dei po an dar an dei e to

88

do ca mi nho deu no mar an

92

dei pe lo mar an dei nas águas de

96

do na ja na í na a

Quem Vem Pra Beira do Mar

100 *a tempo*

on da do mar le_____va a

104

on da do mar traz_____quem

108

vem pra beira da prai_____a meu bem não

112 *rubato*

vol ta nunca mais_____mais

Quem Vem Pra Beira do Mar

116 *a tempo* *rubato*

quem vem pra beira do mar ai

116

120

nunca mais quer voltar ai

120

124

quem vem pra beira do mar ai

124

128 *rall.*

nunca mais quer voltar

128

A Lenda do Abaeté

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

♩ = 65
rubato

Voz

Violão

6

6 *rall.*

12 *a tempo* *rall.* *a tempo*

noa ba e té temu ma la go aes cu — ra noa ba e té temu ma la go aes cu

12

16

— ra ar ro de a da de a rei a bran — ca ar ro de a da de a rei a bran ca

16

A Lenda do Abaeté

20 *rall.* $\text{♩} = 93$ *rubato*

ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran ca

24 $\text{♩} = 100$ *a tempo*

rall. de ma nhã ce do seu ma la va dei

28 *rubato* *a tempo*

ra vai la var rou pa no a ba e té vai se ben zen do por que diz que ou

32 *rubato* $\text{♩} = 105$ *a tempo*

ve ou ve a zo a da do ba tu ca jé ô do ba tu ca jé ô do ba tu ca jé

36 $\text{♩} = 65$ *a tempo* *rubato* *a tempo* *rall.*

36

A Lenda do Abaeté

41 $\text{♩} = 105$
a tempo

o pes ca dor dei xa que seu fi lhi _____ nho to me jan

44

ga da fa çao que qui ser _____ mas dá pan ca da seo fi lhi nho brin

47 *rubato* *a tempo*

ca per to da la go a do a ba e té ô do a ba e té ô do a ba e té _____

51 $\text{♩} = 54$
a tempo *rubato* *rall.* *rubato*

a

56

nói te tá queé um di a _____ $\text{♩} = 62$ diz al quem o lhan _____ a lu _____ a

56 *rubato*

A Lenda do Abaeté

60

pe la prai aas cri an ci nhas — brin cam a luz do — lu ar —

60

64

o lu ar pra tei a tu — do co quei ral a rei — ae mar

64

68

a gen tei ma gi na quan to a la go a lin da é

68

72 $\text{♩} = 93$ *a tempo* 3 3 *rall.* 3 $\text{♩} = 80$ *a tempo* 3

a lu a se na mo ran — do nas á guas doa ba e té —

72

76 *rubato*

cre do cruz te dis con ju ro quem fa lou dea ba e

76

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The score is divided into systems of two staves each. The lyrics are written below the vocal staff. Performance markings include 'a tempo' with a quarter note equal to 93 bpm, 'rall.' (ritardando), and 'a tempo' with a quarter note equal to 80 bpm. The final system is marked 'rubato'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

A Lenda do Abaeté

79 $\text{♩} = 90$ *a tempo* $\text{♩} = 68$ *a tempo* *rall.*

té noa ba e té temu ma la go aes cu

79 *rall.* 3 3

83 *a tempo* *rall.* $\text{♩} = 86$ *a tempo* *rall.*

ra noa ba e té temu ma la go aes cu ra ar ro de a da de a rei a bran

83 5

87 *a tempo* *rubato*

ca ar ro de a da de a rei a bran ca ô de a rei a bran ca ô de a rei a bran

87

91 $\text{♩} = 100$ *a tempo* *rall.*

ca

91

The image displays a musical score for the piece 'A Lenda do Abaeté'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef with a 'C' time signature). The score includes tempo markings such as 'a tempo', 'rall.', and 'rubato', along with specific tempo values in beats per minute (♩ = 90, ♩ = 68, ♩ = 86, ♩ = 100). The lyrics are written below the vocal line. The piano part features various rhythmic patterns, including triplets and a quintuplet, and uses dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#).

Promessa de Pescador

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo starts at $\text{♩} = 80$ *rubato*, then changes to $\text{♩} = 108$ *a tempo*, and returns to *rubato*. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated at the start of each system. The guitar part features a consistent rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The voice part includes melodic lines with slurs and rests. Performance markings include *rall.* (rallentando) and *rubato*. The score concludes with a final triplet in the guitar part.

Promessa de Pescador

21 *rall.* *accel.*

21

26 $\text{♩} = 134$
a tempo

26

31

31

36

36

Ê

Ê

ê ê ê

Ê

Promessa de Pescador

41

41

ê ê ê

46

A A lo dê

46

51

Ye man já Oê Iá A A lo dê

51

56

Ye man já Oê Iá Ye man já Oê Iá Ye man

56

Promessa de Pescador

61 $\text{♩} = 92$
a tempo

61 já Oê Iá *rall.*

66 *rubato* *a tempo* *rall.*

66 Se nho ra queé das á guas to me

70 *rubato* *a tempo* *rubato*

70 con ta de meu fi lho queeu tam bém já fui do mar ho je tô vei a ca

74 *a tempo* *rubato*

74 ba do nem no re mo sei pe gar

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'a tempo' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, rubato markings, and dynamic markings. The lyrics are in Portuguese and describe a fisherman's promise.

Promessa de Pescador

78 *rall.*

to me con ta de meu fi lho _____ queeu tam bém já fui do

78

82 $\text{♩} = 136$
a tempo

mar _____

82

87

87

92

92

Promessa de Pescador

97

Ê

97

102

ê ê ê

102

107

Ê ê

107

112

ê ê A

112

Promessa de Pescador

117

A lo dê... Ye man já Oê lá... A

117

122

A lo dê... Ye man já Oê lá... Ye man já Oê lá

122

127

a tempo ♩ = 96

Ye man já Oê lá...

rall.

127

133

rubato ♩ = 120 *a tempo*

quan do che gar seu di a...

133

Promessa de Pescador

137 *rubato* *a tempo*

pes ca dor vei o pro me te pes ca dor vai lhe le var

137

141 *rubato*

um pre sen te bem bo ni to

141

145 *a tempo* $\text{♩} = 82$ *rall.*

pa ra do na Ye man já

145

149 *rubato* *rall.* $\text{♩} = 135$ *a tempo*

fi lho de leé quem car re ga des de ter raa té o mar

149

Promessa de Pescador

153

153

158

Ê

158

163

ê ê ê

163

168

Ê

168

Promessa de Pescador

173

ê ê ê

173

178

A A lo dê Ye man já Oê lá

178

183

A A lo dê Ye man já Oê lá Ye man

183

188

já Oê lá Ye man já Oê lá Ye man

188

Promessa de Pescador

192

já Oê Iá _____ Ye man já Oê Iá _____ Ye man já Oê Iá _____

192

197

_____ Ye man já Oê Iá _____ Ye man já Oê Iá _____ Ye man

197

202

já Oê Iá _____ Ye man já Oê Iá _____

202

Noite de Temporal

Dorival Caymmi

Transcrição: Gustavo Infante

Voz

Violão

$\text{♩} = 132$
a tempo

6

11

16

Noite de Temporal

21

É noi

26

te

31

É noi

36

te

Noite de Temporal

41

É lam ba ê É lam baio É lam ba

46

ê É lam baio É lam ba ê É lam baio É lam ba ê É lam

46

51

$\text{♩} = 87$
a tempo

bai o pes ca

rubato

51

rall.

56

$\text{♩} = 76$
a tempo

dor não vá pra pes ca pes ca dor não vá pes car

rubato

56

Noite de Temporal

60 $\text{♩} = 94$
a tempo

60 *rall.*

64 *rubato* $\text{♩} = 102$
a tempo *rall.* $\text{♩} = 100$
a tempo *rall.*

64 pes ca dor não vá pra pes ca queé noi te de tem po rá

69 *rubato*

69 pes ca dor não vá pra pes ca

74 *rall.* $\text{♩} = 130$
a tempo

74 queé noi te de tem po ral

The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The voice part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'rubato' and 'rall.'. The lyrics are in Portuguese and are placed below the voice staff. The tempo markings include 'a tempo' and specific metronome markings (94, 102, 100, 130).

Noite de Temporal

80

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 80-84. Measure 80 contains a half note G4. Measure 81 contains a half note A4. Measure 82 contains a whole rest. Measures 83 and 84 contain whole rests.

80

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 80-84. This staff contains a complex accompaniment of chords and eighth notes.

85

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 85-89. This staff contains whole rests.

85

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 85-89. This staff contains a complex accompaniment of chords and eighth notes.

90

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 90-94. This staff contains whole rests.

90

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 90-94. This staff contains a complex accompaniment of chords and eighth notes.

95

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 95-99. This staff contains whole rests.

95

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 95-99. This staff contains a complex accompaniment of chords and eighth notes.

Noite de Temporal

100

É noi te

105

110

É noi te

115

É lam ba ê É lam baio

Noite de Temporal

120

É lam ba ê É lam baio É lam ba ê É lam baio É lam ba

125 $\text{♩} = 93$
a tempo

ê É lam bai o

125

rall.

130 *rubato* $\text{♩} = 90$
a tempo

pes ca dor se vai pra pes ca na noi te de tem po

130

rubato

135 $\text{♩} = 103$
a tempo

ral a mãe se sen

135

rall.

Noite de Temporal

139 *a tempo* ♩ = 100

ta naa rei a es pe ran e le vor tá

139 *rubato*

a mãe se sen ta naa rei a

148 *rall.* ♩ = 134 *a tempo*

es pe ran e le vor tá

148

153

153

Noite de Temporal

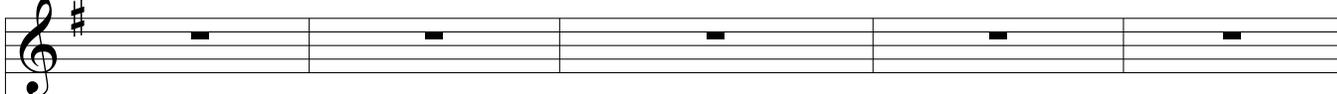
158



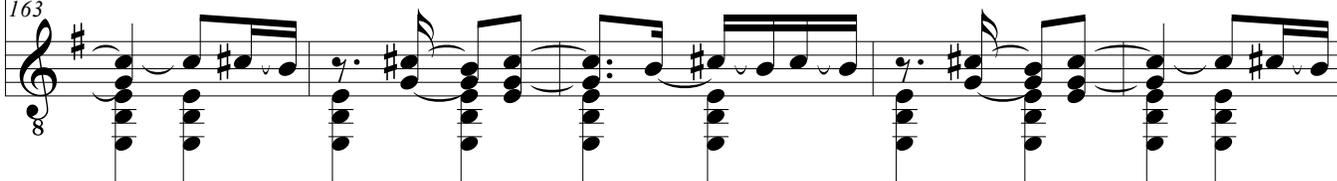
158



163



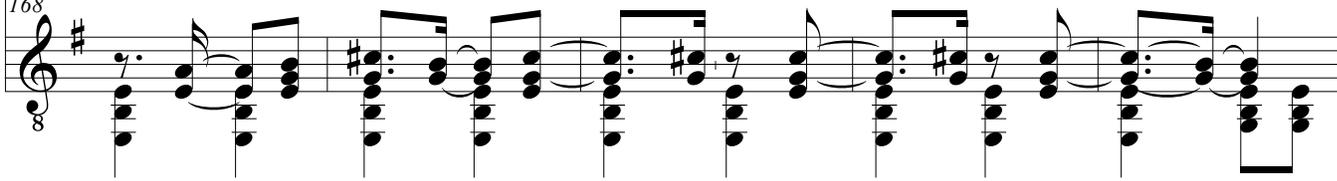
163



168



168

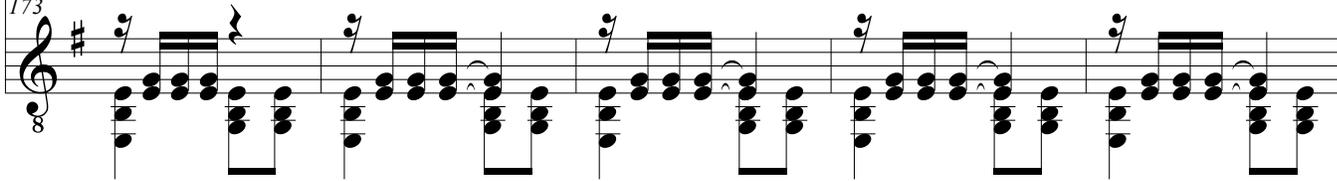


173



É noi

173



Noite de Temporal

178

te

É

noi te

É noi

Noite de Temporal

198

Musical staff for voice, measures 198-202. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, followed by a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all connected by a slur. The lyrics "te" are positioned below the staff, with a horizontal line extending from the end of the word.

198

Musical staff for piano accompaniment, measures 198-202. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a block-chord accompaniment in the left hand. The lyrics "te" from the previous staff are visible below this staff.

203

Musical staff for voice, measures 203-207. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a whole rest in measure 203, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a half note B4, all connected by a slur. The lyrics "É noi" and "te" are positioned below the staff, with a horizontal line extending from the end of the word.

203

Musical staff for piano accompaniment, measures 203-207. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and block-chord accompaniment in the left hand. The lyrics "É noi" and "te" from the previous staff are visible below this staff.