

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

**Música, pinturas e palavras:
o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi**

EDUARDO RAMOS

Uberlândia-MG

2022

EDUARDO RAMOS

**Música, pinturas e palavras:
o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música

Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música

Orientador: Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho

Uberlândia-MG

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R175 2022	<p>Ramos, Eduardo, 1965- Música, pinturas e palavras: [recurso eletrônico] : o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi / Eduardo Ramos. - 2022.</p> <p>Orientador: Flávio Cardoso de Carvalho. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.192 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Música. I. Carvalho, Flávio Cardoso de, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.</p> <p>CDU: 78</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.larte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	05 de julho de 2022	Hora de início:	16:00	Hora de encerramento:	18:30
Matrícula do Discente:	12022MUS003				
Nome do Discente:	Eduardo Ramos				
Título do Trabalho:	Música, pinturas e palavras: o processo criativo interartístico e intersemiótico na obra de Dorival Caymmi				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em Música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Edição crítica de obras inéditas para canto.				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Adriana Fernandes (Depart. de Artes Cênicas / UFPB); Elsieni Coelho da Silva (IARTE-UFU); Ivan Marcos Ribeiro (ILEEL-UFU); Flávio Cardoso de Carvalho, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Flávio Cardoso de Carvalho, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Cardoso de Carvalho, Membro de Comissão**, em 05/07/2022, às 18:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elsieni Coelho da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/07/2022, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Membro de Comissão**, em 05/07/2022, às 19:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Fernandes, Usuário Externo**, em 05/07/2022, às 19:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3734404** e o código CRC **2350D92C**.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento especial e com todo o carinho ao meu amigo, professor Dr. Flávio Cardoso de Carvalho, que tive a sorte e o privilégio de ter como orientador nesse mestrado. Sorte por ter reencontrado um profissional que pude acompanhar em alguns concertos que realizamos juntos com a Orquestra do Conservatório de música de Uberlândia-MG, eu no naipe de contrabaixos e o Prof. Flávio no coro e nos solos vocais que executava com seu generoso e especial talento artístico.

Dedico esse trabalho à minha professora querida e membra da banca de defesa Profª. Dra. Elsieni Coelho da Silva que acompanha minha caminhada acadêmica desde a graduação. Dedico com muita alegria ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro que apontou novas possibilidades para este trabalho quando da nossa banca de qualificação e que tenho a grata satisfação e tê-lo novamente, agora na banca de defesa de dissertação. A Prof. Adriana Fernandes que aceitou o nosso convite e trouxe sua gentil e colaborativa contribuição. Ao Professor Tulio Muniz, amigo de longa data, e a Professora Lilia Naves Gonçalves, muito obrigado. Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia (UFU) à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e a à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) órgãos fundamentais para manutenção e ampliação da pesquisa científica no Brasil.

Agradeço ao coordenador do curso de mestrado em música do Iarte/UFU Prof. Dr. Daniel Barreto a quem tive o prazer de ter como professor na disciplina de pesquisa em música, e estendo esse agradecimento a todo corpo docente do programa de mestrado em música do Iarte/UFU. Meus agradecimentos pessoais à minha esposa Inezita Ribeiro por todo amor, carinho e incentivo que foram e são o meu sustento nessa e em todas as caminhadas, às minhas amadas filhas Maria Luiza e Maria Eduarda e à minha mãe Dona Maria Rosa Ramos.

“Traduzir uma parte na outra parte que
uma questão de vida ou de morte. Será
arte?.”

(Ferreira Gullar)

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa sobre o processo de criação interartístico do cantor, poeta e pintor Dorival Caymmi (1914-2008). Ele investiga as interações das linguagens artísticas utilizadas por Caymmi para compor suas obras musicais e visuais. A pesquisa se apoia na hipótese de que as interartes são imbricações entre as linguagens artísticas, e que a princípio poderiam ser vistas como inconscientes, mas que se demonstraram objetivas quando postas à luz dos métodos investigativos da tradução intersemiótica e pelo método composicional e analítico da écfrase musical. Os objetivos almejados apontaram campos de interação, integração, combinações e transformações de uma obra visual em uma obra musical. Para essas análises escolhemos como objeto a obra caymmiana justamente por ser ele um artista de talentos múltiplos. Um trabalhador da arte com sensibilidade poética, musical e pictórica. O seu processo criativo dimensionado pelos modos comuns às linguagens da música e da pintura foram alvo das observações nessa pesquisa. Os modos de valores, modos de duração, modos rítmicos, modos de intensidade modos de planos, modos de timbres, cores e sons, modos de interpretação entre outros. Estes modos, sob o ponto de vista do método investigativo da tradução intersemiótica, são comuns às linguagens da música e das artes visuais. Posteriormente combinamos e confrontamos estes modos para assim compormos uma análise sobre o processo criativo de Caymmi. Essas imbricações foram analisadas também pelo método da écfrase musical sugerido por Singlind Bruhn. Ao final a obra Caymmiana demonstrou possíveis combinações e transformações interartísticas. Obras traduzidas e de intermedialidades de um dos mais importantes artistas brasileiros.

Palavras-chave: Interartes; tradução intersemiótica; Écfrase musical; Intermidialidade; Dorival Caymmi.

ABSTRACT

This work is the result of a research on the interartistic creation process of the singer, poet and painter Dorival Caymmi (1914-2008). It investigates the interactions of the artistic languages used by Caymmi to compose her musical and visual works. The research is based on the hypothesis that interarts are imbrications between artistic languages, and which at first could be seen as unconscious, but which proved to be objective when placed in the light of investigative methods of intersemiotic translation and by the compositional and analytical method of ekphrasis. musical. The desired objectives pointed to fields of interaction, integration, combinations and transformations of a visual work into a musical work. For these analyses, we chose the Caymmian work as an object precisely because he is an artist with multiple talents. An art worker with a poetic, musical and pictorial sensibility. His creative process, dimensioned by the modes common to the languages of music and painting, were the object of observations in this research. Value modes, duration modes, rhythmic modes, intensity modes, plane modes, timbre modes, colors and sounds, interpretation modes, among others. These modes, from the point of view of the investigative method of intersemiotic translation, are common to the languages of music and visual arts. Subsequently, we combine and confront these modes in order to compose an analysis of Caymmi's creative process. These imbrications were also analyzed by the method of musical ekphrasis suggested by Singlind Bruhn. In the end, the Caymmiana work demonstrated possible interartistic combinations and transformations. Translated and intermedia works by one of the most important Brazilian artists.

Keywords: Interarts; intersemiotic translation; Musical ekphrasis; Intermediality; Dorival Caymmi.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	– Dados absolutos da pesquisa sem cruzamentos de delineadores	22
Quadro 2	– Dados obtidos após aplicação dos novos critérios de cruzamento	23
Figura 1	– Sistema de classificação das artes segundo Étienne Souriau	29
Figura 2	– Desenho de Dorival Caymmi: <i>Árvores e lua/paisagens</i> (1947)	33
Figura 3	– Bloco de anotações de Dorival Caymmi (1945)	34
Figura 4	– Mapa conceitual sobre éctrase de Siglind Bruhn	38
Figura 5	– Caymmi na praia com violão. Autor: Pierre Verger - Data: s.d	39
Figura 6	– Caymmi apoiado ao violão e pessoa desconhecida, em Itapuã na Bahia	40
Figura 7	– Caymmi pintando retratos – Autor e datas desconhecido	41
Figura 8	– Caymmi compondo-Carimbo no verso: Vieira photo da Revista da Semana	42
Figura 9	– Caymmi ao violão no sofá. Autor e data desconhecidos	42
Figura 10	– Capa do Livro: Dorival Caymmi - Cancioneiro da bahia – 1ª. Ed	43
Figura 11	– Partitura da canção <i>A Lenda do Abaeté</i> e ilustração	44
Figura 12	– Capa do álbum <i>Canções Praieiras 1954</i>	49
Figura 13	– Contrato de consignação entre Dorival Caymmi e a Galeria Intercontinental	51
Figura 14	– Capa e contracapa do álbum <i>Canções Praieiras 1954</i>	52
Figura 15	– Pintura Abstrata. 1947 – Dorival Caymmi	54
Figura 16	– Partitura da canção <i>Quem vem pra beira do mar</i>	56
Figura 17	– Trecho da linha melódica da canção <i>Quem vem pra beira do mar</i>	63
Figura 18	– Trecho da melodia <i>Quem vem pra beira do mar com arabescos</i>	63
Figura 19	– Pintura Abstrata. 1947	68
Figura 20	– Partitura da canção <i>O Mar</i>	73
Figura 21	– Detalhe da pintura Abstrata (CAYMMI. 1947)	76
Figura 22	– Pescador. Óleo sobre tela 1954	77
Figura 23	– Partitura da canção <i>Pescaria</i> (canoeiro)	78
Figura 24	– Trecho da melodia da canção <i>Pescaria (Canoeiro) com arabescos</i>	84
Figura 25	– Trecho da linha melódica da canção <i>Pescaria (Canoeiro)</i>	85
Figura 26	– Autorretrato de Dorival Caymmi, óleo sobre tela. 1944	88
Figura 27	– Partitura da canção <i>Saudade de Itapuã</i>	90
Figura 28	– Trecho da linha melódica da canção <i>Saudade de Itapuã</i> . Dorival Caymmi	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 REVISÃO DE LITERATURA	17
1.1 As relações da música e da pintura sob abordagens filosóficas e estéticas. Conceitos e aspectos das correspondências das artes.	17
1.2 Aspéctos metodológicos: a tradução e as comparações no campo das artes.....	24
1.3 A Tradução intersemiótica.....	26
1.4 Étienne Souriau e a correspondência das artes: elementos de estética comparada..	28
1.5 Os muitos "Dorival Caymmi" : Um artista múltiplo.....	30
1.6 O baú de Caymmi na perspectiva da crítica genética.....	32
1.7 A Écfrase literária e a Écfrase musical na obra de Dorival Caymmi.....	35
2 O ARTISTA DORIVAL CAYMMI: PERCEPÇÕES INTERARTÍSTICAS E INTERSEMIÓTICAS NO CONJUNTO DE SUA OBRA	39
2.1 Esse tal Dorival: trabalhos e pesquisas sobre Dorival Caymmi.....	43
2.2 O processo criativo de Dorival Caymmi: ouvir, cantar e pintar ou pintar, compor e cantar.	48
3 CORPUS DAS ANÁLISES: CANÇÕES PINTADAS, PINTURAS CANTADAS	52
3.1 Sobre o álbum <i>Canções Praieiras</i> e os processos criativos Caymmianos	52
3.2 Canção <i>Quem vem pra beira do mar</i> e pintura em aquarela de 1952.....	54
3.2.1 A imagem, o poema e a melodia.....	54
3.2.2 As combinações, integrações e transformações - Traduções intersemióticas e Écfrases musical	59
3.3 Canção <i>O Mar</i> e a pintura em lápis de cor e nanquim de 1947.....	67
3.3.1 A imagem, o poema e a melodia.....	68
3.3.2 As combinações, integrações e transformações - Traduções intersemióticas e Écfrases musical	74
3.4 Canção <i>Pescaria (Canoeiro)</i> e a pintura <i>Pescador</i> de 1954.....	77
3.4.1 A imagem, o poema e a melodia.....	77
3.4.2 As combinações, integrações e transformações - Traduções intersemióticas e Écfrases musical	83

3.5 Canção <i>Saudade de Itapuã</i> e pintura Autorretrato de 1944	88
3.5.1 A imagem, o poema e a melodia	88
3.5.2 As combinações, integrações e transformações - Traduções intersemióticas e Écfrases musical	93
3.5.3 Sobre as análises	97
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
5 REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca compreender o diálogo criativo entre linguagens artísticas, no caso, canções, melodias, letras e pintura, todas elas trabalhadas por um mesmo autor, o músico, compositor e pintor Dorival Caymmi.

Caymmi é um músico, poeta e pintor do século XX, nascido em 1914, no período em que as transformações artísticas e sociais estavam efervescendo em todos os lugares. Caymmi nasceu modernista, e sua obra é, até hoje, fonte de inspiração para muitos e fonte de investigação nas ciências das artes para quem, como nós, admira conhecer os caminhos e os processos de criação. Quando Caymmi era apenas uma criança, Paul Klee já fazia da música e da pintura linguagens de sua expressão. Kandinsky já trazia para os seus quadros a notação musical e criava, a partir da arte temporal que é a música, obras de arte espacial que são suas pinturas. Klee e Kandinsky, tão distantes da provinciana Salvador e tão próximos dos processos interartísticos que acreditamos, fazem parte das criações de Dorival Caymmi. Por que um músico, pleno em sua linguagem nos entrega não uma canção e sim uma pintura? Talvez porque exista a necessidade do diálogo interartes. Por certo, deve existir um caminho que torna sua obra mais completa quando se busca essas interações. Suspeitamos que o baiano Caymmi nos entregue dois produtos inter-relacionados: uma pintura com estruturas e inspirações sonoras; e uma canção com estruturas e inspirações pictóricas.

A partir dessa hipótese, elaboramos uma possibilidade de investigação científica tendo como objeto de pesquisa *o processo criativo do artista Dorival Caymmi à luz das interartes*, em outras palavras, a música, a pintura e a poesia de Dorival Caymmi em seu processo criativo interartístico. É bom termos em mente que os estudos e processos interartísticos são anteriores ao modernismo de Klee e Kandinsky, e talvez por esse campo de investigação suscitar tantas indagações é que a nossa curiosidade investigativa tenha aflorado juntamente com a percepção da grandeza caymmiana na historiografia da música popular brasileira. Observamos que, em nosso país, outros músicos contemporâneos de Dorival Caymmi, como Heitor dos Prazeres (1898–1966) e Assis Valente (1911–1958), também se utilizaram da linguagem da pintura como forma de expressão artística. Então, para argumentarmos sobre a hipótese desta pesquisa, precisávamos conhecer outros personagens artistas que percorreram o mesmo trajeto de Dorival Caymmi. Assim, poderíamos supor, como prognose, que existiria uma combinação criativa nas linguagens

artísticas desses músicos e pintores. Combinação entre linguagens que integra e se transformam em obras distintas de suas genituras (LUND, 1992). Para o desenvolvimento deste trabalho, tais questões foram analisadas com um recorte no trabalho de Dorival Caymmi.

De posse do objeto e da hipótese, pudemos formular o objetivo geral da pesquisa: encontrar, através de relações entre obras artísticas de linguagens com especificidades diferentes, diálogos interartísticos de processos de criação. Definindo ainda mais, indicamos as especificidades objetivas deste estudo: identificar e exemplificar a interartes no processo criativo nas obras musicais, pictóricas e literário de Dorival Caymmi por meio de uma análise relacional de suas pinturas e de seu álbum *Canções Praieiras*. Tendo determinado que Caymmi e suas obras são os objetos a serem estudados, cabe, agora, informarmos ao nosso dileto leitor o motivo de escolhermos o álbum *Canções Praieiras*.

Nessa pesquisa apresentaremos as interseções das linguagens sonora e visual no trabalho do artista baiano, a partir do seu álbum de estreia, datado de 1954. Todas as canções do citado LP são de sua autoria. As gravações das performances interpretativas de Caymmi foram realizadas apenas com violão e voz, um formato totalmente pioneiro, diga-se de passagem, e constituíram-se em um trabalho composicional, de performance vocal e instrumental única, exclusiva de Caymmi. Já as telas escolhidas para a nossa análise investigativa foram produzidas pelo artista até o ano de 1954. Essas pinturas exploram o universo musical de Caymmi e nos servem de comparações sobre as possibilidades investigativas das intermedialidades da arte Caymmiana.

Com o objeto e os objetivos definidos, apresentamos nossa pesquisa dividida em três capítulos, seguidos por um capítulo conclusivo. No primeiro capítulo, fizemos a revisão de literatura, na qual iniciamos nossos estudos para encontrar o estado da arte nos trabalhos interartísticos. Buscamos, com ela, observar de maneira linear, primeiramente, os métodos e as metodologias que poderiam nos auxiliar a responder à pergunta desta pesquisa: as correspondências das artes em objetos produzidos por um único artista podem nos revelar as interseções dos processos criativos interartes? Esse artista é Dorival Caymmi e o seu processo de criação artística, no qual se utiliza das diversas linguagens da arte para pavimentar seu caminho criativo, levando-nos à sua obra intermedial, que é o produto artístico concreto.

Iniciamos o primeiro capítulo trazendo as abordagens metodológicas das relações entre as artes em uma perspectiva histórica até chegarmos ao paralelismo e às correspondências entre as artes, trabalho esse do pesquisador Étienne Souriau (1947), no qual observamos sua importante influência na maneira como suas pesquisas trouxeram outras abordagens. A partir de Souriau, outros pesquisadores, como Yves Boussier (2001) e Alexandre Siqueira Freitas (2012), elaboraram análises sobre as interartes com foco nas semelhanças, analogias e similitudes das artes e dos processos artísticos. Ainda no primeiro capítulo, abordamos o trabalho de Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001), que traz a tradução intersemiótica para o ambiente da música, da literatura e da pintura, estudo este que é fundamental para o desenrolar da nossa própria pesquisa.

Com a análise qualitativa sobre as contribuições científicas dos autores citados, deparamo-nos com uma trilha aberta para os estudos linguísticos da écfrase literária:

Nos últimos anos, o estudo das relações entre literatura e artes visuais tem-se difundido significativamente, motivando pesquisas empiricamente direcionadas, que relacionam textos e telas específicos, ou teoricamente orientadas, que buscam desvendar a possibilidade de leitura de um texto literário como uma pintura, ou de decodificação semiótica de uma pintura como um texto literário. (FERREIRA, 2007).

A partir dessas reflexões, os textos dos pesquisadores Hans Lund(1992) e Claus Cluver (2006) se tornaram fundamentais para o nosso estudo, já que possuem como objeto de investigação as relações ecfásticas entre a pintura e a literatura. Foram eles, Lund e Cluver, e suas teorias sobre a écfrase que nos remeteram ao método da écfrase musical, da pesquisadora Singlind Bruhn (2001), juntamente com a tradução intersemiótica, de Sandra Loureiro de Freitas Reis. As contribuições teóricas citadas foram utilizadas por nós na validação da hipótese desta pesquisa e no desenvolvimento dos objetivos deste estudo. O método ecfástico musical e a tradução intersemiótica se apresentaram como as ferramentas que mais nos ajudaram a responder ao questionamento desta pesquisa: encontrar, através das conexões entre obras artísticas de linguagens diferentes (no caso, músicas e pinturas e palavras), os diálogos interartísticos dentro do processo criativo e narrativo do artista Dorival Caymmi.

Notamos que a maioria dos estudos sobre trabalhos comparativos interartes faz a análise artística de autores diferentes, ou seja, analisa-se e compara-se a obra musical de um autor em relação à obra pictórica de outro artista, ou vice-versa. Dessa forma, não logramos

encontrar estudos sobre o processo criativo interartístico de um único autor, por isso, a presente investigação traz uma perspectiva original ao refletir sobre as obras de artes visuais com interlocuções de linguagens da música no universo artístico de Caymmi.

Neste estudo, visamos não somente analisar o processo criativo, mas também, e principalmente, os produtos artísticos finalizados, para, a partir destes, retornarmos ao processo inicial de criação do artista. Pretendemos entender as possibilidades para a pesquisa em arte que transcorre da investigação sobre as obras visuais, sonoras e literárias de Dorival Caymmi e seu processo criativo interartístico, com seus espaços argumentativos e de análises; estudar na obra caymmiana, dessa forma, uma hipótese relacional de nascimento e de combinações criativas nas linguagens artísticas.

No capítulo seguinte, apresentamos um Dorival Caymmi investigado, estudado, revisto e reinterpretado por vários autores importantes no campo da música, como Luiz Tatit; no campo da filosofia e da sociologia, como os autores André Domingues (2009) e Antônio Risério (2015); no campo da história, com Vitor Queiroz (2019) ; ou, em panoramas diversos, como no livro *Cem anos de Dorival Caymmi*, organizado por Marilda Santana e Carlos Leal (2015). Nesse capítulo, também conhecemos Caymmi sob o seu próprio ponto de vista através da sua biografia escrita por sua neta Stella Caymmi(2001) e por entrevistas e depoimentos do próprio Caymmi.

Sob o olhar caymmiano e nos apoiando em suas falas e exposições sobre o próprio modo criativo, redigimos o terceiro capítulo com as análises de quatro obras musicais extraídas do álbum *Canções Praieiras – Quem vem pra beira do mar; O Mar; Pescaria (Canoeiro)*; e *Saudade de Itapoã* – e quatro pinturas realizadas por Caymmi no período entre 1944 e 1954. Para essas análises, os aspectos musicais, literários e pictóricos foram expostos de forma individual para, posteriormente, serem relacionados entre si na busca por imbricações artísticas com as quais se tocam, interferem, interagem, combinam e se transformam. Convocamos, para essas reflexões, a semiótica e os estudos literários combinados com as metodologias da tradução intersemiótica e na éfrase musical.

Que as linguagens artísticas são irmãs, não temos dúvidas; que caminham por estradas diferentes, também não há que se duvidar. Acreditamos, porém, que os destinos que levam esses caminhos artísticos são, de certo modo, um destino único. No caso, a manifestação mais profunda do sentimento humano: a própria arte. Convidamos o leitor a

percorrer conosco esses caminhos da arte para, quem sabe, encontrarmos juntos a brisa que esconde os segredos dessas maravilhas artísticas que são as obras de arte musicais, literárias e visuais de Dorival Caymmi.

Vamos chamar o vento
Vamos chamar o vento
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
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã ê, Curimã lambaio
Curimã
Curimã ê, Curimã lambaio.

(*O vento*, de Dorival Caymmi, 1959)

1 REVISÃO DE LITERATURA

1.1 As relações da música e da pintura sob abordagens filosóficas e estéticas. Conceitos e aspectos das correspondências das artes.

Apesar de separadas e tidas como únicas em suas materialidades e modos de expressão em diversos períodos da história da arte, as linguagens artísticas sempre mantiveram um explícito diálogo criativo. A partir desses diálogos interartísticos, encontramos estudos e pesquisas que buscam compreender esse fenômeno de parceria criativa.

No início desta pesquisa sobre as interartes, deparamo-nos com autores que desenvolvem ou desenvolveram trabalhos com o objetivo de analisar o processo interartístico em diversos campos do conhecimento científico. Dentre esses campos de pesquisa científica, temos: as correspondências das artes; o paralelismo entre as artes; a arte comparada; a semiótica; a tradução intersemiótica; a tradução interartística; estudos linguísticos sobre as artes, e, dentro dele, a écfrase musical.

Inserimos este trabalho na área das ciências humanas, porém outras ciências influenciarão e irão acrescentar suas percepções sobre o fenômeno estudado, ampliando o entendimento sobre ele, como

- as ciências biológicas, com suas investigações sobre os campos sinestésicos. Nesse caso, a sinestesia é entendida não como uma figura de linguagem de estudos linguísticos ou de tradução, mas “A sinestesia, sobretudo a que faz referência à audição e à visão definida e tratada como forma de tradução, ou transferência de sentidos” (FREITAS, 2009, p. 145). Para Guilherme Francisco Furtado Bragança, “A sinestesia como figura de linguagem é um recurso quase obrigatório ao se discorrer sobre a percepção musical, uma vez que as sensações sonoras escapam, frequentemente, a uma definição mais objetiva” (BRAGANÇA, 2010, p. 80).
- as ciências exatas, com os estudos e experimentações sobre os efeitos físicos e correspondências entre as ondas sonoras e visuais, também influenciam nossa pesquisa, a partir dos estudos das relações entre sons e cores.

A correspondência entre sons e cores, especificamente, foi bastante especulada ao longo da história. Diversas teorias foram criadas desde Pitágoras (séc. VI a.C.), passando por Aristóteles (séc. IV a.C.), Ptolomeu (séc. II), Leonardo Da Vinci (séc. XV) e Arcimboldo (séc. XVI). Em 1666, o físico Isaac Newton propôs uma teoria das cores baseada no espectro que foi projetado em sua parede ao fazer passar a luz do sol por um prisma de vidro. Em um estudo posterior, em 1704, ele associou as sete cores primárias identificadas por ele com as sete notas da escala musical, baseando-se no fato dos dois fenômenos serem causados por ondas (BOECHAT, 2017. p. 37)

Primeiramente, a presente pesquisa aborda as diferentes narrativas científicas sobre as interartes e como se deu o desenvolvimento de seus conceitos e campos analíticos, tornando-os cada vez mais consistentes. No primeiro capítulo da revisão expomos o conflito das estéticas das artes iniciado entre a pintura e a poesia, no conceito de *Ut Pictura Poesis*,¹ como lemos abaixo:

Expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a.C.), que significa “como a pintura, é a poesia” e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A afinidade entre as duas artes já fora mencionada por Plutarco, o qual atribuiu ao poeta Simónides de Céos o dito segundo o qual “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” (*De gloria Atheniensium*, 346 F). Na mesma obra (17 F – 18 a), Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da Antiguidade clássica... No Renascimento, o símile horaciano, que continuou a conhecer grande divulgação sobretudo entre os humanistas, contribuiu para igualar em excelência ambas as artes, assim como para difundir a importância da componente pictórica na poesia... Os teóricos maneiristas e neoclássicos deram grande importância a esta questão, dividindo-se as hostes em favor ora da poesia ora em favor da pintura, mas concordando na necessidade de delimitar os processos de imitação a que ambas as artes obedecem. As relações entre poesia e pintura só serão abertamente postas em causa por diversos teóricos na segunda metade do século XVIII, entre os quais se destacam Edmund Burke e o crítico alemão G. E. Lessing. Este último irá apresentar no seu ensaio *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) os contra-argumentos desse princípio de similaridade entre as duas artes, dotando a poesia de um estatuto superior face à pintura, atitude de certa forma paralela àquela dos românticos alemães (Schelling, Hegel, Schleiermacher) para quem a poesia constituía a síntese suprema da arte, pois reunia em si a imaginação criativa das artes plásticas e a emoção que fluía da música.

¹ “Um poema é como um quadro” (Horácio, *Epístola aos Pisões*).

(ESCARDUÇA,2009. Ut Pictura Poesis - E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)

O estudo citado acima, que pertence ao campo estético filosófico e da crítica da arte, apresenta-se como um passeio sobre a história das artes e as animosidades entre as linguagens artísticas, no qual podemos observar a imitação e a mimese de uma linguagem por outra linguagem. Apesar disso, percebemos, na história das artes, a tendência de se considerar que sempre havia uma linguagem que se imaginava ser a musa de outras linguagens da arte, criando teorias que, por vezes, ansiavam por colocar divisões entre as artes. Como exemplo, podemos citar as nomenclaturas de artes práticas e teóricas, usadas, respectivamente, para designar as chamadas artes utilitárias e superiores, dentro do academicismo separatista e seus cânones, que desdenhavam da música e idolatravam as artes visuais. Nesse mesmo sentido, outros, por vezes, veneravam a poesia menosprezando a arquitetura.

Mais do que um conflito entre as estéticas artísticas, havia também um conflito de vaidades humanas. O diálogo das artes, essa intersecção artística, perceptível até mesmo no período conflituoso, mostra-se fortemente nas relações de amizade e admiração entre artistas do período romântico.

Em que se refere às correspondências das artes, Charles Baudelaire² e seu poema *Correspondances*, publicado em 1857, são vistos por muitos estudiosos como um ponto de partida para os estudos e a compreensão das relações interartísticas. Salientamos que Baudelaire era um defensor das especificidades das artes enquanto suas técnicas e formas de expressão. Nesse poema, Baudelaire convida o leitor para experimentar uma saborosa mistura de sentidos, uma sinestesia de sons, fragrâncias e luzes. Mesmo que estudos das correspondências do escritor francês nos revelem muito mais uma mística sobre o autor do que uma análise científica (SOURIAU, 1969, p. 120), é a partir de *Correspondances* que as pesquisas em arte se permitem um olhar analítico interartístico e também se interessam pela compreensão dos processos de criação. Para nos aproximar mais das ideias de Baudelaire, inserimos abaixo o poema *Correspondances*:

² Charles-Pierre Baudelaire (Paris, 9 de abril de 1821 – Paris, 31 de agosto de 1867)

*La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.
 Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
 Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.³ (BAUDELAIRE, 1961. p. 13)*

Foi nesse período fértil para a correspondência das artes, precisamente nos períodos romântico e pós-romântico da arte, que a música e a pintura se aproximaram sem temer a perda de suas especificidades. Artistas referenciaram suas inspirações em obras de linguagens distintas às suas. A composição musical, muitas vezes inspirada em textos literários, encontrava-se agora em relações de reconhecimento e inspiração em pinturas. A pintura, por sua vez, deslocava-se do altar a ela edificado pelo *parangone* renascentista para se entrelaçar em processos criativos com outras linguagens, como podemos observar na citação abaixo:

Delacroix já falava da “música de quadro”, e Baudelaire insistirá nas correspondências que existem entre a música e a pintura, entre um quadro de Delacroix e uma sonata de Weber. “Encontramos na cor”, ele escreve no texto sobre a cor do Salão de 1846, “harmonia, a melodia e o contraponto” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 120).

³ A natureza é um templo onde vivos pilares
 Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
 O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
 Que ali o espreitam com seus olhos familiares.
 Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.
 Há aromas frescos como a carne dos infantes,
 Doces como o oboé, verdes como a campina,
 E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,
 Com a fluidez daquilo que jamais termina,
 Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
 Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.
 Tradução – GOMES. Álvaro Cardoso, 2012.

Essa convivência pacífica e interdependente entre as artes rompeu os períodos românticos e, por certo, articulou-se com os movimentos modernistas dos séculos XIX e XX. Abordaremos esse alinhamento entre música e pintura com olhar nas relações pessoais e de produção entre artistas visuais e compositores modernos. O pensamento crítico e filosófico pós-moderno e contemporâneo será parte dessa narrativa, assim como os métodos atuais comparativos ou descritivos das interartes e seus processos criativos.

O ambiente relacional entre a música e as artes visuais, esse paralelismo interartes, ganhou um forte impulso no final do século XIX e início do século XX. A necessidade de novas formas de expressão pavimentada pelos movimentos modernistas da arte intencionou artistas a investigarem os processos criativos próprios e de seus contemporâneos, numa tentativa, bastante frutífera, de encontrar respostas para as questões suscitadas pelos românticos, como as analogias e semelhanças observadas em obras pictóricas e musicais. É o que traz Étienne Souriau no seu livro *As Correspondências das artes: elementos de estética comparada* (1947), em que apresenta o conceito de paralelismo e arte comparada a partir dos movimentos impressionista e expressionista, o que foi possível a partir das novas tecnologias e da filosofia fenomenológica. Vejamos abaixo:

Entre uma estátua e um quadro, entre um soneto e uma ânfora, entre uma catedral e uma sinfonia, até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se poderiam chamar congênicas? É esse o nosso problema. (SOURIAU, 1947, p. 13).

Sobre essa questão, muitos artistas e pensadores se debruçaram em profundos trabalhos de análise e pesquisas sobre arte comparada. Dentre esses artistas investigadores, podemos citar Wassily Kandinsky, Paul Klee, Arnold Schönberg, além de ensaístas e filósofos, como Walter Benjamin e Theodor W. Adorno – para citar alguns estrangeiros –, e pesquisadores, cientistas sociais e musicólogos brasileiros, como Mário de Andrade, Luiz Tatit, e Zuza Homem de Melo.

Nessa revisão de literatura desta pesquisa deparamos com um amplo acervo de estudos sobre as interartes e diversos métodos de pesquisa que buscam a compreensão das interfaces artísticas, bem como pesquisas nas áreas das humanidades que possuem subjetividades inerentes ao campo das ciências humanas.

Supondo que fosse possível utilizar um método das ciências biológicas e que pudessemos fazer um exame de DNA em duas obras de arte distintas para, assim, confirmar

suas ascendências, por certo o resultado traria informações cartesianas sobre o grau de parentesco, 1º grau, 2º grau ou parente em 3º grau, e assim por diante. Ainda que não possamos fazer esse tipo de exame biológico da arte, se imaginarmos essa possibilidade, pela metáfora ou pela analogia, diríamos que a nossa pesquisa objetiva conhecer quais laços genealógicos são comuns ao conjunto de obras artísticas que nos empenhamos em examinar.

As pesquisas sobre as artes e suas correspondências desdobram-se em vários campos de relação interartística, como dança/pintura; música/cena; poesia/música; filosofia/teatro e outras várias combinações com três ou mais linguagens artísticas que estão postas e são possíveis de serem investigadas. Amparada pela grande importância na ciência das artes, a investigação interartística, em qualquer época ou movimento, sempre esteve presente no dia a dia de artistas, pesquisadores, estudiosos de arte, filósofos e pensadores. Para uma análise do estado da arte na pesquisa interartística, a presente revisão intencionou a busca por registros dos repositórios de instituições e agências ligadas ao sistema de educação e de pesquisa do país. Nesse primeiro momento, os delineadores utilizados foram intencionalmente amplos para, posteriormente, serem reduzidos e focalizados nos objetivos desta pesquisa. Sendo o recorte temporal da investigação os anos de 1999 a 2018, a busca de dados iniciais gerou os seguintes resultados (Quadro 1):

Quadro 1 – Dados absolutos da pesquisa sem cruzamentos de delineadores

Banco de dados	BDTD	Capes	Google Acadêmico	Total
Música e pintura	10 dissertações, 7 teses	7 artigos	571 artigos	595
Estética comparada	6teses, 5 dissertações	6 artigos	6 artigos	23
Sonoridades e visualidades	26 dissertações, 8 teses	1 artigo	34 artigos	69
Correspondência das artes	1 dissertação	3 artigos	128 artigos contendo as palavras “música” e “pintura”	132
Interartes	36 dissertações, 21 teses	43 artigos, 2 livros,	16 artigos contendo as palavras “música” e “pintura”	119
Interfaces da arte	7 dissertações, 6 teses	1 artigo	115 artigos contendo as palavras “música” e “pintura”	129
TOTAL				1066

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Em um segundo momento, buscamos realizar apurações que delimitassem, por exemplo, o binomial das interartes música/pintura acrescido de “estética comparada” ou

“correspondência das artes”. Essa relação interartística, mesmo sendo mais específica, trouxe um resultado bastante expressivo. No levantamento abaixo (Quadro 2), apresentamos o resultado com delineadores que buscam exatamente essa especificidade relacional entre a música e a pintura com parâmetros científicos de investigação do campo das artes.

Quadro 2 – Dados obtidos após aplicação dos novos critérios de cruzamento

Banco de dados	BDTD	Capes	Google Acadêmico	Total
Música/pintura e estética comparada	6 documentos (2 dissertações, 4 teses)	7 artigos	28 artigos	42
Sonoridades, visualidades e estética comparada	7 documentos (3 dissertações, 4 teses)	0 artigo	1 artigo	8
“Correspondência das artes” e “música e pintura”	0 documento	0 artigo	11 artigos	11
“Interartes” e “música e pintura”	5 documentos (4 dissertações, 1 tese)	46 documentos (43 artigos, 3 livros,)	21 artigos	73
Interfaces da arte e “música e pintura”	1 documento (1 dissertação)	3 artigos	0 artigo	4
			TOTAL	138

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Esse é o conjunto de estudos anotados e que compõe o *corpus* documental sobre as correspondências das artes e os processos criativos interartes que serão utilizados nesta investigação.

1.2 Aspéctos metodológicos: a tradu o e as compara es no campo das artes

Como vimos, anteriormente, existem vários métodos que podem nos fazer compreender mais sobre a arte e, quem sabe, sobre o questionamento que busca os traços comuns e comparáveis em obras artísticas. E por que as artes precisam ser comparadas?

Sabemos que as artes, por defini o acadêmica ou do senso comum, são produtos de expressões culturais de sistemas sociais diversos, de reverência ao belo e ao divino. Enfim, trata-se de um sistema codificado, uma necessidade catártica de expressão e compreensão, um ser indomável que nos fala em idiomas que desejamos traduzir para que possamos compreender ou mesmo reproduzir. Com base nessa reflexão, o primeiro método encontrado durante a revisão bibliográfica para esta pesquisa foi a tradu o. Como poetiza Ferreira Gullar (2017, p. 30): “*Traduzir uma parte em outra parte que   uma questão de vida e de morte. Será arte?*”.

O poema *Traduzir-se* sugere uma a o reflexiva, mas nos apoderamos deste escrito para, mais uma vez, pela metáfora ou pela analogia, ponderar sobre a tradu o de uma arte em outra. Walter Benjamin, em *Escritos sobre o mito e a linguagem*, especificamente no capítulo *A tarefa do Tradutor* (2011), enumera diversas dificuldades de uma tradu o. Entre elas, o pensador nos alerta para as especificidades das línguas e das culturas do texto original e nos lembra que essas questões culturais podem não encontrar pares na língua do texto traduzido.

A fidelidade na tradu o de cada palavra isolada quase nunca   capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significa o literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significa o precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar”. (BENJAMIN, 2011, p. 114).

Assim,   a tradu o que também busca compreender uma obra de arte inspirada em outra obra de linguagem diferente, como uma música traduzida de uma pintura. A materialidade de cada linguagem artística não se pode reproduzir em outra; porém, o motivo existente no formato original da obra caberia em qualquer outra linguagem, posto que, como diz Walter Benjamin (2011), esse “sentido não se esgota no visado”.   uma incompletude: duas artes se aproximam, mas não se traduzem uma na outra. Nesse caso, seria correto abandonar o método de tradu o entre as artes, mas não   necessário descart -lo de todo. Para traduzir   necessário comparar. Deixamos a tradu o nos conduzir a outros métodos de pesquisas, como a arte comparada, que  , em um olhar atento, tentativa de tradu o.

A comparação das artes e a relação entre música e artes visuais estão longe de serem uma novidade e distantes de terem sido uma revolução modernista. Remonta à Grécia de Aristóteles, quando o citado filósofo elaborou conceitos relacionais entre notas musicais e cores. A busca pela representação de cores que correspondessem a determinadas notas da escala musical seguiu-se na história, nos estudos da arte e na filosofia. As chamadas ciências duras⁴ também foram lugar de ensaios e pesquisas dessas relações entre cores e sons. Um dos seus principais autores foi, sem dúvida, o físico Isaac Newton.⁵

A teoria hermética de Newton sobre as cores e suas ondas, baseada somente nos princípios da física e da matemática, foi contestada, posteriormente, por Johann Wolfgang von Goethe,⁶ que insere o fator humano, portanto subjetivo, de percepção à teoria das cores. Para Goethe, existe um “efeito sensorial-moral das cores”. Contudo, essa relação entre sons e cores nada tem a ver com a arte comparada. Esse método de arte comparada, nascido da literatura comparada, necessita da diferença de lugar, de Estado ou nação. No caso das obras de Caymmi, essa exigência não é possível. Entretanto, como no caso da tradução, não é interessante abandonar de vez a comparação. Ela nos traz a sinestesia, que é, em última instância, uma forma de comparação, onde percebe-se sensorialmente uma nota musical e a relaciona com uma cor específica, por exemplo.

Esse efeito sensorial já era objeto de pesquisas e discussões tanto pela biologia quanto pelas artes e pela filosofia. A sinestesia é a união e interação das sensações e, ao contrário da anestesia – ausência total de sensações –, desperta os sentidos, amplifica as sensações e, conseqüentemente, as (in)compreensões sobre as linguagens artísticas interativas. Sinestésias metafóricas avançam para estudos neurológicos, sendo que, em pesquisas atuais, encontramos estudos sobre sinestésias com representações em processos digitais (BASBAUM, 2002).⁷ Os campos de estudos sinestésicos são, antes de tudo, pesquisas sobre percepções sensoriais que correspondem, ou comparam, a especificidade de uma linguagem,

⁴ Na língua inglesa, utilizamos a acronímia STEM (Science, Technology, Engeneering and Mathematics) para designar as disciplinas afeitas à ciência, tecnologia, engenharia e matemática, áreas das ciências ditas “duras”. Fala-se, também, em carreiras e profissões STEM em oposição àquelas mais relacionadas às ciências humanas e sociais ou ciências “moles”. Débora Foguel – Academia Brasileira de Ciências – Disponível em <http://www.abc.org.br/2020/12/01/stem-e-steam-ciencias-duras-e-ciencias-moles-o-que-de-fato-importa/>

⁵ Ver em: Isaac Newton: Uma biografia. Edição Português. James Gleick (Autor), Álvaro Hattnher (Tradutor)

⁶ Ver em: Theory of Colours – Edição Inglês. Johann Wolfgang Von Goethe

⁷ PUC/SP – 1999. Dissertação. BASBAUM, Sérgio Roclaw. Fundamentos da cromossomia: sinestesia, arte e tecnologia

como a visual, com outro canal perceptivo, como o sonoro. A análise de obras a partir de processos sinestésicos exigiria uma confirmação do artista. Afinal, a sinestesia é um processo individual, e tais sensações variam de indivíduo para indivíduo.

1.3 A tradução intersemiótica

Deparamo-nos, novamente, com a tradução, e, aqui, por uma questão epistemológica: a tradução intersemiótica. Trata-se de um campo de pesquisa extremamente rico, com processos investigativos objetivos e profundos, e não menos aberto às questões subjetivas da arte e da intuição dos pesquisadores. Se os processos sinestésicos – que apareceram na revisão de literatura posteriormente ao campo investigativo sobre as correspondências das artes, como a tradução intersemiótica – exigem o sujeito como parte fundamental, na tradução intersemiótica, o produto artístico acabado é o fundamento a ser traduzido, não excluindo o autor e seu processo criativo.

O primeiro trabalho que encontramos na linha de investigação da tradução intersemiótica foi a pesquisa da professora Sandra Loureiro Freitas Reis, publicada em seu livro *A linguagem oculta da arte impressionista. Tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura.* (2001) Na sua hipótese de pesquisa sobre a tradução intersemiótica, Reis propõe encontrar pontos que unem obras produzidas em uma mesma temporalidade, ou seja, no momento histórico em que foram criadas. Isso seria essencial para o encontro de elos entre elas. Nesse caso, uma obra visual impressionista teria correspondências evidentes em uma obra musical do mesmo período. Reis propõe agrupar elementos comuns dessas várias linguagens em modos. Assim, a pesquisadora listou 17 modos de correspondências intersemióticas, os quais ela chama de “campos de força” (REIS, 2001, p. 226), que possibilitariam a leitura de um “esquema formal” e simultâneo de diferentes artes (REIS, 2001, p. 227). São estes os modos: modos de valores; modos de duração; modos rítmicos; modos de intensidade (esses divididos em subgrupos de modos de agógica, dinâmica e densidade); modos de planos; modos de timbres, cores e sons; modos de discurso; modos de justaposição e simultaneidades; modos de articulação; modos de ludicidade; modos de instrumentação; modos de estrutura; modos de direcionalidade; modos de significação; modos de leitura; modos de interpretação (REIS, 2001, p. 228).

Os trabalhos de arte comparada já cuidam, de certa forma, dessas imbricações entre artes. Os modos propostos por Sandra Loureiro de Freitas Reis aprofundam essas inter-relações e possuem força retórica e semântica entre as linguagens artísticas, visto que, tanto na música quanto na literatura ou na arte visual, encontramos tais modos, como nos modos de intensidade, de planos e de timbres. A tese de Reis possui pontos interessantes que se aproximam da proposta de pesquisa sobre o processo interartístico na obra de Dorival Caymmi. Consideremos o trecho abaixo, retirado do trabalho de Sandra Loureiro de Freitas Reis, que confirma o nosso caminho de investigação, o que poderá nos ajudar a lograr bons resultados:

No discurso, tanto musical quanto literário, um elemento pode ser imitado, variado, transposto, modulado, por vezes transformado, até se torna irreconhecível: “um outro de si mesmo” que caminha simplesmente para se tornar um novo ente, verdadeiramente autônomo no seu significado estético. A modulação é, originalmente, a passagem na música de um modo para outro, tendo sido o termo posteriormente usado para a passagem de uma tonalidade à outra. Há na modulação uma mudança, uma metamorfose essencial e ela será tanto mais bela quanto mais imperceptível e natural, como ocorrem as metamorfoses no corpo humano, do nascimento à velhice. Ela se torna então um princípio do desenvolvimento formal na música e na poesia, como também em outras artes. Cria diferenças no mesmo. (REIS, 2001. p. 59).

Dorival Caymmi caminharia por essas trilhas de transformações de pinturas imaginárias em músicas e letras, mas tal caminhar não informa sobre como seria seu processo de criação interartísticos. A busca dessa “linguagem oculta de percepção criadora” nos parece encerrar no objeto e não no processo. Outra questão importante dentro do trabalho de Reis é o fato de que suas comparações, feitas com a aplicação do método dos modos, referem-se a obras de artistas diferentes. Assim, o processo de criação obrigatoriamente também será diferente. Podemos dizer que há, aqui, uma oportunidade investigativa rara posto que nas pesquisas sobre comparações em arte, até o presente momento não foram, por nós, encontrados trabalhos que trouxessem análises comparativas sobre obras de um mesmo artista em linguagens diferentes.

1.4 Étienne Souriau e *a correspondência das artes: elementos de estética comparada*

Acreditamos que as comparações das obras musicais e visuais de Caymmi possam nos levar a esse lugar de movimento e interação anterior ao produto artístico finalizado. Essas possibilidades nos remetem ao trabalho de Étienne Souriau, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1947). Citado frequentemente como um dos mais importantes pensadores de arte comparada, Souriau traduz símbolos, investiga ritmos e versos, e questiona a existência de afinidades morfológicamente precisas entre certos arabescos e certas melodias (SOURIAU, 1947, p. 187). Para o autor, é fundamental que as correspondências fujam das “metáforas imprecisas e analogias confusas” (SOURIAU, 1947, p. 3) e que se busque “aparato de conhecimentos científicos, filosóficos e artísticos necessários para estabelecer uma convicção sólida e conclusões que tenham o rigor do fato objetivo” (SOURIAU, 1947, p. 188). Tais analogias imprecisas que tanto incomodam Souriau são, a nosso ver, o ponto nevrálgico que pode alterar a rota que liga possíveis sugestões comparativas na arte em direção a aproximações bem mais claras entre os objetos e a percursos interartes.

Sobre a música e artes plásticas, Souriau apresenta no capítulo XXX, *O problema da espacialização das melodias*, a pergunta: como a especificidade espacial das artes visuais acolheriam a temporalidade musical? Esse problema provocou, segundo Souriau, muita confusão e controvérsias estéticas, que distanciam o olhar para as afinidades entre as obras, visto que as distâncias já são conhecidas e até mesmo óbvias (SOURIAU, 1947). Entretanto, as comparações e traduções em arte não estão empenhadas em algo ser o mesmo que outra coisa diversa, mas, sim, nas similitudes, nos reflexos e nas intersecções.

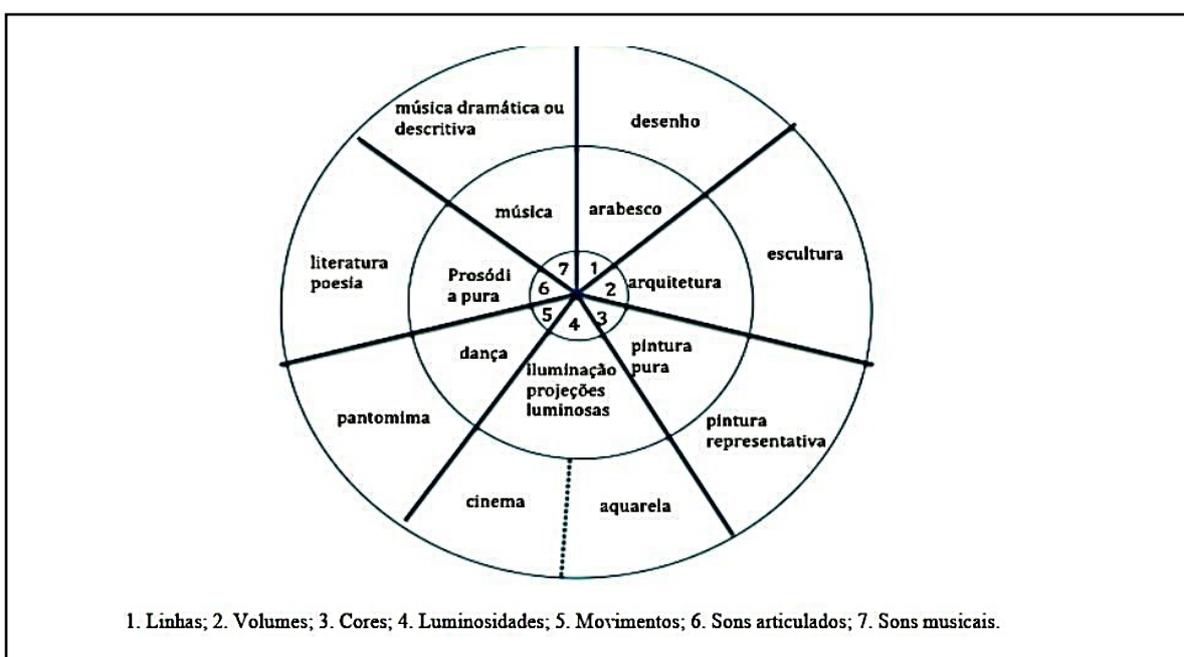
Também vemos Alexandre Siqueira de Freitas, na sua tese *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX* (2012), utilizar-se de Souriau e de seu sistema comparativo para aproximar obras de arte e demonstrar como as ressonâncias, reflexos e confluências estão presentes nos objetos comparados. Analisemos a citação abaixo:

Mais do que os materiais a partir dos quais uma arte é instaurada ou os sentidos para os quais uma arte se dirige, o que distinguirá as diferentes artes será o que Souriau chama de *qualia*, qualidades sensíveis das matérias. É baseado na enumeração desses atributos que Souriau desenvolve seu sistema. São eles: a linha, a cor, o relevo, a luminosidade (claro e escuro), o movimento muscular, a voz articulada e o som puro (Souriau. p.86). Em seu quadro as artes se dividem em função da

hegemonia de uma certa gama de *qualia*, isso quer dizer que não existe uma pureza nas qualidades sensíveis dos materiais artísticos. (FREITAS, 2012. p. 53).

As semelhanças não serão tais a ponto de considerar homólogos os objetos comparados (FREITAS, 2012, p. 141), mas distintas e possíveis para classificação de diversas formas comparativas, seja em um processo de tradução ou em um sistema comparativo de arte, a exemplo do sistema de comparação formulado por Étienne Souriau, como vemos na Figura 1.

Figura 1 – Sistema de classificação das artes segundo Étienne Souriau



Fonte: Étienne Souriau em A correspondência das Artes.(1969; p. 103)

Esse sistema apresenta a visualização das possibilidades investigativas das comparações entre as artes. De acordo com (SOURIAU, 1969. p.78) é a partir da classificação das linguagens, construiu-se a modalidade existencial da obra de arte e seria nesse modelo de particularidades que estaria a pluralidade, a extensão de um único ser na diversidade de planos existenciais.

1.5 Os muitos "Dorival Caymmi": Um artista múltiplo

As teses de Alexandre Siqueira de Freitas (2012) e Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001) apresentam comparações e análises de obras pertencentes a artistas distintos, o que difere do nosso objeto de pesquisa, já que as nossas análises se referem a obras de um mesmo artista. Tal fato não sugere, porém, o abandono das contribuições desses dois pesquisadores, pois os citados estudos demonstram a amplitude investigativa do tema das comparações artísticas. Vejamos as abrangentes inquirições da pesquisa de Freitas. Segundo seus escritos, nos reflexos entre objetos artísticos existe um *“esforço de transposição, onde as coisas nunca se encontram em um mesmo ponto ou se igualam. Em vez disso, as coisas se refletem. Sem se tocar”* (FREITAS, 2012, p. 221, grifos nossos). O autor também escreve a respeito das ressonâncias que levam em conta o desejo do artista de se assemelhar, ou seja, ser um espelho dele mesmo, repetindo em suas obras a sua poética. (p.220). Já as confluências, ou

[...]como toda similitude, compartilha forças e articulações internas...que auxiliam no estabelecimento de laços entre os elementos diversos no interior do objeto, mas são logo anuladas pelo fato da *convenientia* envolver um contar real e direto entre as partes atuantes. (FREITAS, 2012, p. 279).

A partir desses conceitos, parece-nos não haver uma referência autoral das obras, e, sim, as obras como referenciais para demonstrar as confluências das artes, nas quais as coincidências de forças e ideias se apresentam diante dos objetos (FREITAS, 2012, p. 280). Caso queiramos compreender o método de criação através dos objetos acabados, seria necessário, então, apreender e realizar as ressonâncias, reflexos e confluências desses objetos e, em um caminho inverso, do objeto para a inspiração e ato criador, para, então, trilharmos a rota do processo criativo do artista.

As formas de comparação de arte até o momento relacionadas nesta revisão bibliográfica são materiais importantíssimos e delineadores para a presente pesquisa. Novos campos de investigação por elas invocadas serão apresentados na sequência. Mas, neste momento, é preciso trazer algumas considerações sobre Dorival Caymmi. A obra musical e pictórica caymmiana é o objeto desta investigação, e quando nos deparamos com tantas possibilidades investigativas, como as expostas acima, seria saudável ouvirmos Caymmi e sobre Caymmi. Suas canções são pinceladas e ele possui, como todo grande cancionista, “o

controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 2012, p. 9).

O material disponível para se conhecer a obra de Dorival Caymmi sob o ponto de vista científico passa por teses acadêmicas, livros, biografia e textos jornalísticos. No livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antônio Risério, a celebração da obra musical de Dorival Caymmi é, já nas primeiras páginas, imbricada com a pintura: “Caymmi traz para o samba da Bahia a dissonância e outras conquistas do impressionismo europeu” (RISÉRIO, 2011, p. 15). Não somente o impressionismo musical europeu, mas toda a gama modernista da época ecoa na obra caymmiana. O compositor Debussy (1862-1918) é citado por Caymmi como uma das suas grandes referências musicais.

As canções do artista baiano possuem um caráter narrativo-descritivo. São imagens cantadas de um lugar utópico construído a partir de memórias avivadas, talvez, por seus trabalhos pictóricos.

A Bahia de Caymmi é um sonho acordado. Uma imagem suscitada pela memória de um mestre da evocação. E três aspectos devem ser notados aqui. Em primeiro lugar, não só a Bahia teve força de impressão ótica, como Caymmi é um corpo que sabe ver. Em segundo, a imagem ainda não foi esfumada pelo tempo (Caymmi começou a compor *O que é que a Bahia tem* ainda na Bahia). Em terceiro, além do dado temporal, há o grau de investimento afetivo. Essa imagem não se esgarça: mantém-se psicologicamente nítida. A afeição caymmiana impede o seu obscurecimento. Mas o mais relevante do ponto de vista da idealização aqui examinada, é que a imagem da Bahia na obra de Caymmi, está a salvo das ansiedades cotidianas. Estas sensações de luz e de cor, de gentes e de gestos, estão todas apaziguadas pela distância. São cromos líricos isentos de conflito. (RISÉRIO, 2011, p. 121).

As imagens da Bahia, da gente, das vilas de pescadores e do mar baiano, no imaginário de Caymmi, estão carregadas de cores e gestos, e, arriscamos afirmar, estão presentes na música e na pintura, sendo essas uma e outra ao mesmo tempo. É isso que pretendemos demonstrar nesta pesquisa.

Nos escritos de Risério, encontramos descrições analíticas sobre a música de Dorival Caymmi, como na canção *O Mar*: “segmentada em introdução instrumental em modulações cromáticas[...] O que ouvimos é um adágio que vai ralentando em direção ao grave” (RISÉRIO, 2011, p. 129).

Outras descrições de estruturas musicais são encontradas em estudos recentes, como a tese de Gustavo Infante Silveira, intitulada *Vela ao vento: o violão de Caymmi nas canções praieiras* (2017), e no trabalho de Matheus Henrique Mafra, *Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre canções praieiras*. (2019). A pesquisa de Gustavo Infante Silveira traz uma reflexão sobre a música de Caymmi e sua performance violonística, na qual o autor pondera sobre “a levada do seu acompanhamento”:

[...] 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. (SILVEIRA, 2017, p. 8).

Conhecer Caymmi sob a ótica científica é acumular elementos para as comparações entre as suas obras. Para Matheus Henrique Mafra, na obra citada acima,

É possível descrever o universo figurativo instituído em discurso, que estabelece uma rígida hierarquia entre os atores místicos (o mar em todas as suas distintas manifestações, Deus e a lagoa do Abaeté) e os atores terrenos (pescador e mulher praieira). (MAFRA, 2019, p. 6).

Esmiuçar a obra acabada de Caymmi, traçar paralelos entre sua música, sua pintura, sua performance e sua literatura são objetos de análise dos trabalhos encontrados dentro desta revisão de literatura. Mais do que necessárias, tais análises são parte da investigação que se soma a outros critérios e modos de comparação propostos na presente pesquisa.

1.6 O baú de Caymmi na perspectiva da crítica genética.

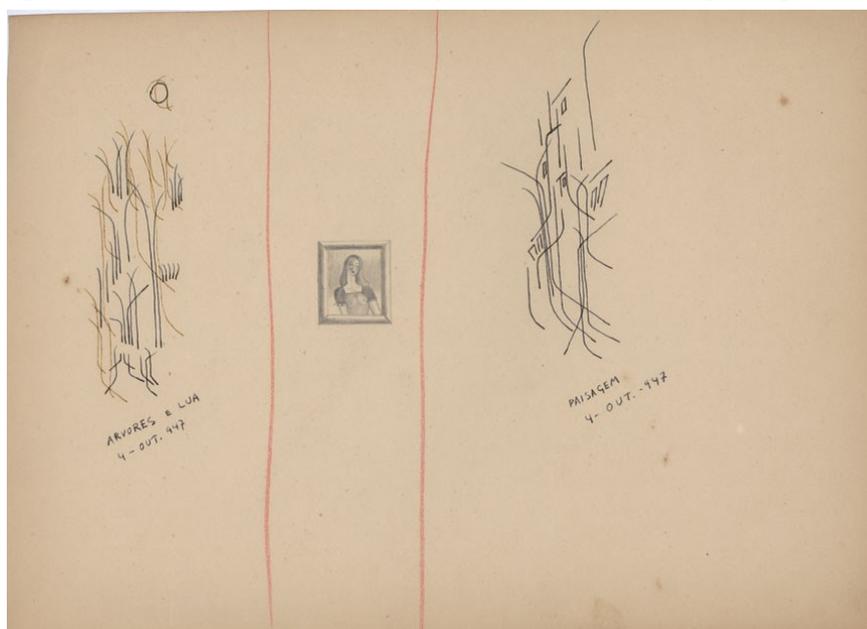
A trajetória artística de Dorival Caymmi está amplamente documentada. Parte dessa documentação pode ser encontrada no site Jobim.org, que dedica links de vários artistas, dentre eles Dorival Caymmi. No endereço eletrônico, encontramos um conjunto de acervos composto por: 97 arquivos de áudio e vídeo; 2095 itens iconográficos; 146 partituras; e 1973 textos jornalísticos. Garimpamos esse mar de produções caymmianas na perspectiva da crítica genética de Cecília Almeida Salles, que cita a diversidade das linguagens no processo de criação. Concordamos quando ela afirma que,

Outra característica aos documentos de processo, que vem sendo observada, é que neles são encontrados resíduos de diversas linguagens.

Os registros não são feitos, necessariamente, no código no qual a obra se concretizará. É importante mencionar que o artista fornece a ele mesmo essas informações de modo bastante diversificado. Podem-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório (tradução intersemiótica), ou seja, passagem de uma linguagem para outra. (SALLES, 2008, p. 44).

Nessa vertente investigativa, não foi difícil encontrar imagens produzidas por Caymmi que nos remetessem à linguagem musical. Essas fontes pictóricas representam, a nosso ver, o processo de produção artística de Dorival Caymmi, na qual a tradução da linguagem imagética para a linguagem musical expõe o tempo de maturação de uma obra em andamento. Como afirma Salles (2011, p. 50), “Estamos, assim, diante de outra instância comunicativa do processo de construção. É o diálogo do artista com ele mesmo”. Vejamos algumas imagens (FIGURAS 2 E 3) retiradas do citado site, que possibilitam pensar sobre o esmiuçar da obra de Caymmi pelo processo de criação através da crítica genética.

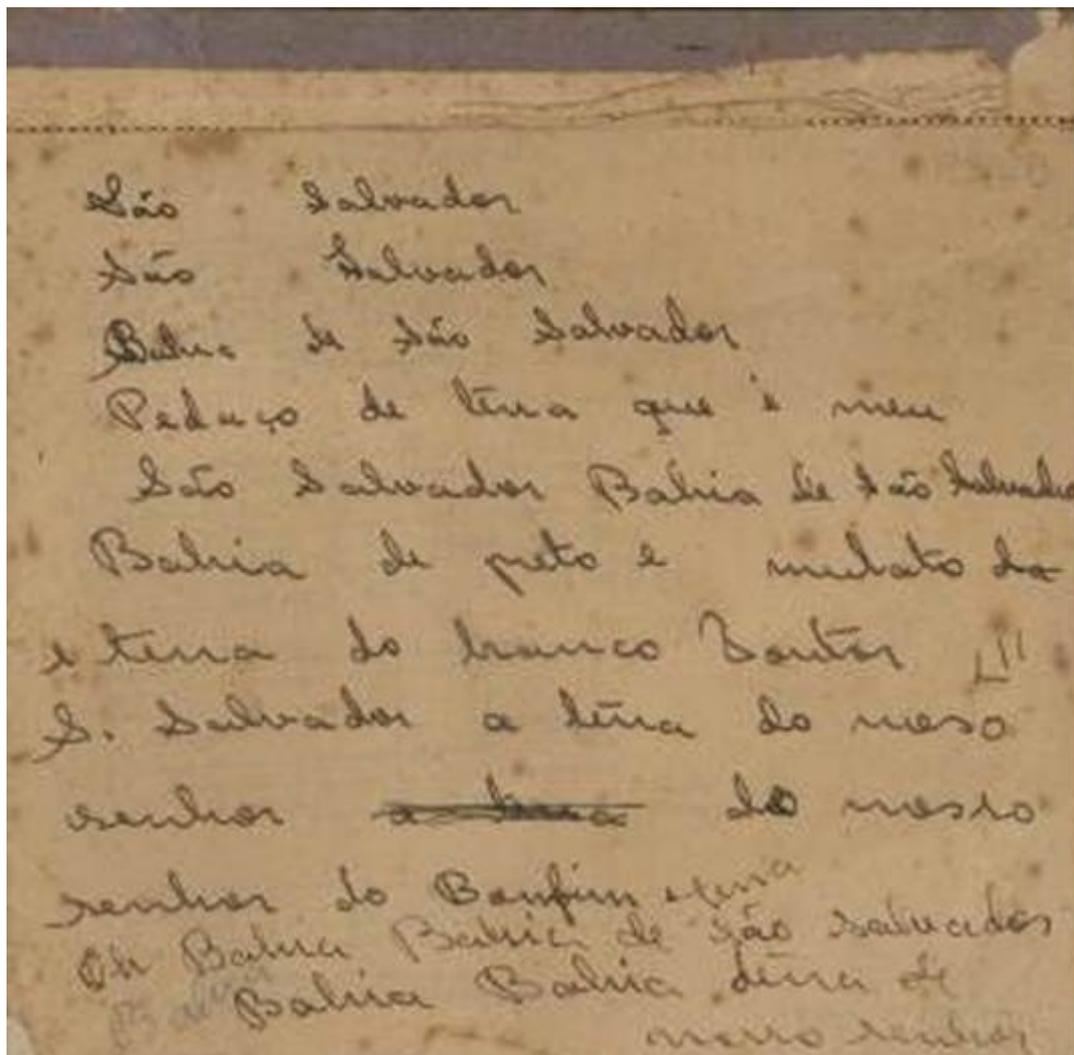
Figura 2 – Desenho de Dorival Caymmi: *Árvores e lua/paisagens* (1947)⁸



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12100>

⁸ O desenho teve título atribuído pelo catalogador e data de 4 de outubro de 1947. *Resumo*: no lado esquerdo do documento, há um desenho abstrato feito com caneta nanquim nas cores preto e ouro intitulado "árvores e lua"; ao centro, há um quadro de uma mulher feito com lápis preto; no lado direito, há um desenho abstrato feito com caneta nanquim preta intitulado "paisagem". *Tipo*: desenho – caneta nanquim, lápis preto, lápis de cor. Acesso em: <https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12100>

Figura 3 – Bloco de anotações de Dorival Caymmi (1945)⁹



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12601>

⁹ Título atribuído pelo catalogador. *Resumo*: bloco de anotações escritas à mão ora por Dorival Caymmi. A letra e a harmonia da música *São Salvador*. Acesso em: <https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12601>

Os livros *Gesto inacabado* (2011) e *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo e criação artística* (2008), de Cecília Almeida Salles, e *Criação em processo: ensaios de crítica genética* (2002), organizado por Roberto Zular, são citados nesta revisão de literatura não como metodologia da pesquisa sobre a comparação da obra pictórica e musical de Dorival Caymmi, mas como forma de compreensão e detalhamento da obra Caymmiana na busca de detalhes que poderão confirmar os pontos de intersecção entre as linguagens artísticas utilizados por Caymmi. Além disso, trazemos para esta pesquisa as entrevistas e relatos do próprio Caymmi sobre sua maneira de compor e pintar. Dentre esses registros, destacamos o trecho de uma entrevista concedida ao escritor e jornalista Paulo Mendes Campos, na qual, ao ser inquirido sobre a pintura, Caymmi diz: “Sou um lírico da pintura, gosto da harmonia das cores. Por outro lado, não posso me desprender da forma. Meu ideal seria uma pintura que correspondesse às harmonias de uma fuga de Bach” (CAYMMI, 1956).

Stella Caymmi, neta de Dorival e sua biógrafa, publicou em 2001 o livro *Dorival Caymmi: o mar e tempo*. Nessa biografia, Dorival Caymmi revela com detalhes sua carreira, seus processos criativos e composicionais. Em nosso trabalho, e nas análises de todos que têm em Dorival Caymmi seu objeto de investigação, esse material é imensamente rico e repleto de detalhes, como ela mesma confessa na introdução da obra: “eu tive acesso ilimitado ao biografado [...] e a todo o seu acervo, sem censura alguma” (CAYMMI, 2001, p. 17). Daí podemos ter uma ideia da grandiosidade documental dessa publicação. Sendo assim, a visita às obras musicais e visuais de Dorival Caymmi e aos estudos analíticos realizados sobre a sua vida e obra, seja pelos campos científicos da história, da sociologia, da linguística ou da arte, são parte integrante do texto final desta dissertação.

1.7 A Écfrase literária e a Écfrase musical na obra de Dorival Caymmi

Na leitura de textos, teses, dissertações ou artigos científicos, algumas palavras-chave eram frequentemente enunciadas, dentre as quais destacamos intertextualidade; interartes; tradução intersemiótica; discurso transdisciplinar; intermedialidade; e écfrase. Como tarefa de pesquisa, investigamos interações entre essas palavras a fim de que pudessem estabelecer relações com este estudo e as prováveis possibilidades investigativas

que, por acaso, pudessem surgir. Todas as palavras citadas acima têm uma aproximação com a presente pesquisa em arte com paralelos entre a música, a literatura e a pintura de Dorival Caymmi. Dentre elas, chamou-nos a atenção a *écfrase*:

A écfrase é um procedimento retórico e descritivo que visa descrever visualmente um objeto ou evento como se ele estivesse ocorrendo diante dos olhos do receptor do discurso. Desta forma, através de um trabalho bastante minucioso com a linguagem, o procedimento ecfrástico é capaz de tornar presentes as imagens do discurso, o que confere a este um grande poder persuasivo. (ALMEIDA, Letícia Nataly. 2020. p. 154)

Essa figura de linguagem¹⁰ é utilizada como forma de descrição de uma imagem, seja artística ou natural, tomando como base técnicas linguísticas que conferem a ela caráter cientificamente estabelecido, permitindo repetições de procedimentos analíticos e descritivos. “Em outras palavras, por meio da comunicação verbal, presta-se a tornar aquilo que está distante e, portanto, inacessível, próximo do leitor, de preferência, dirigindo-se-lhe aos ‘olhos’” (GOMES, 2014, p. 123). Entretanto, a definição clássica da *écfrase* pode esconder possibilidades investigativas diferentes de seu termo de gênese. Suas formas analíticas/descritivas não se opõem à possibilidade comparativa nem aos estudos de processos de criação de artistas e suas obras.

Uma dessas ampliações do termo é a *écfrase musical*. Para a pesquisadora e escritora Siglind Bruhn, em seu livro *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry and painting* (2000), a *écfrase*, que tem como base a literatura e as artes visuais, também pode ser aplicada para análise e comparações na música. Encontramos a metodologia de Bruhn citada no artigo sobre *écfrase musical* de Ricardo Marçal de Souza e Silva:

Segundo ela, a busca por um termo e por uma metodologia que pudesse investigar a possibilidade da música “falar sobre” coisas extramusicais sempre a intrigou, o que a levou a perseguir essa questão durante décadas (idem, p.xiii). Este conceito, tradicionalmente usado nas artes plásticas e, sobretudo, na literatura, tem seu uso e aplicação à arte musical defendido pela autora, que considera três elementos da *ekphrasis* na gênese da obra (idem, p.8): uma cena, estória – ou qualquer coisa a ser

¹⁰ A *écfrase*, segundo definição no Manual de Retórica Literária de Heinrich Lausberg (1967), configura-se como uma figura de pensamento e de acumulação, intercorrendo no parágrafo § 369 a sua alínea – [ekphrasis] consiste no processo descritivo detalhado de uma pessoa ou objeto com a finalidade de produzir enargia. Nesse mesmo manual, encontramos a definição da evidência, como a descrição viva e detalhada de um objeto, mediante a enumeração de suas particularidades sensíveis, quer sejam reais ou inventadas pela fantasia. César Rangel. “*Écfrase e a arte de provocar visões*”. <https://csarrangel.medium.com/%C3%A9cfrase-e-a-arte-de-provocar-vis%C3%B5es-db117d33cc86>. Acesso. 09/10/2021

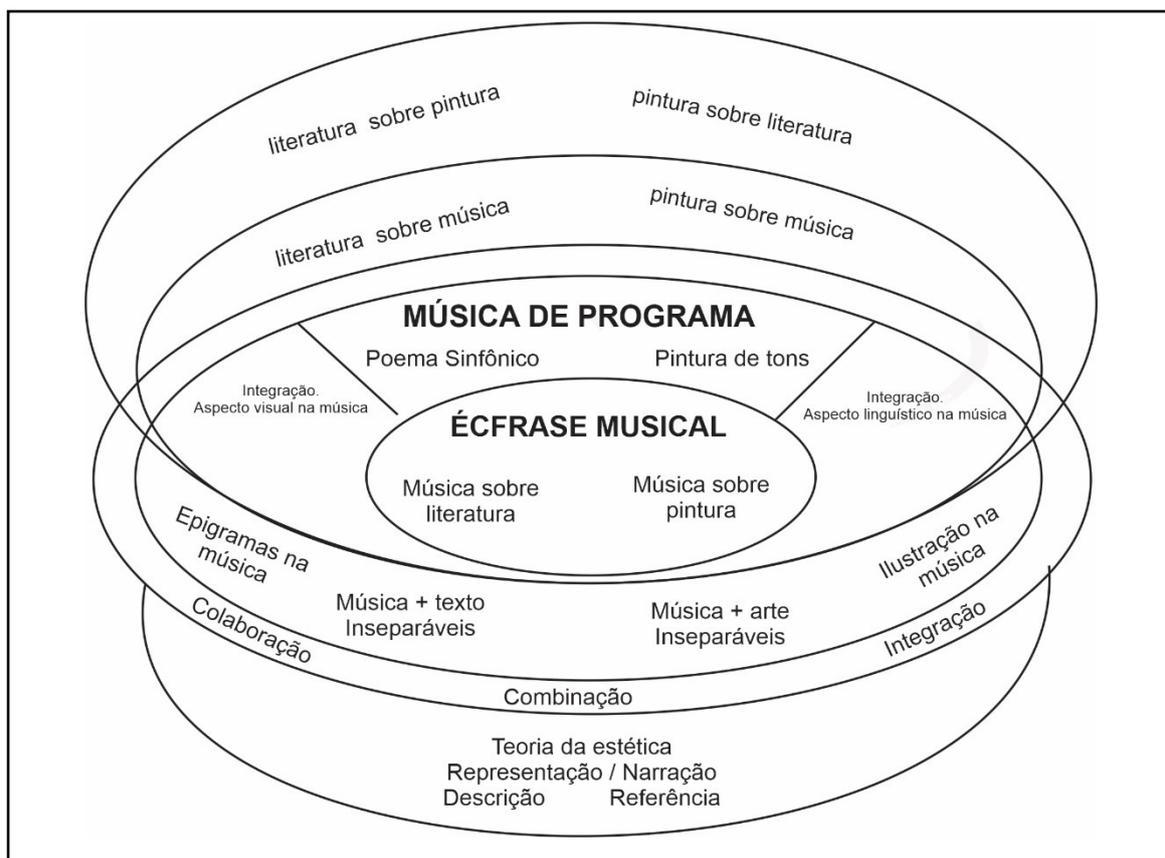
representada –, fictícia ou real; sua representação num texto visual ou verbal; a transposição, suplementação, associação ou interpretação dessa representação para a linguagem musical (idem, p.57, 64, 67 e 72). (SOUZA E SILVA, 2009, p. 48).

Se, por ora, cremos que a obra de Dorival Caymmi seja fruto de um processo criativo interartístico entre música, a poesia e artes visuais, o conceito de écfrase musical tem grande poder de apresentar essa interação lançando mão dos três elementos considerados por Siglind Bruhn: o texto ou intertexto (musical e literário); a cena do texto representada visualmente (pintura, escultura, desenho); e reapresentação (visual ou verbal; visual e verbal) em uma linguagem musical.

[...] parto do pressuposto de que o processo criativo que se aplica na etapa de uma pintura à sua representação poética pode ser comparado de forma útil àquilo que vai de uma pintura à sua representação musical; na verdade, eu sustento que eles correspondem a um grau que justifica a adaptação da terminologia da écfrase desenvolvida no campo literário adjacente.[...] Écfrase neste sentido mais amplo seria então definida como uma representação em um meio de um texto real ou fictício composto em outro meio. (BRUHN, 2001, p. 6). (tradução nossa)

A utilização da écfrase musical como metodologia para investigação da obra visual e musical de Dorival Caymmi nos permite avançar em uma questão: a música que integra o presente estudo não é somente instrumental, como nas narrativas écfrásicas propostas por Bruhn. As canções que buscamos analisar e comparar possuem um texto literário que, por sua existência, já sugere informações e projeções imagéticas. A presença do texto poético na canção acrescenta mais dados comparativos, e consideramos o uso desse método como possibilidade de resposta aos objetivos intencionados nesta pesquisa. Analisemos o mapa conceitual de cunho interartístico apresentado por Bruhn, no qual podemos verificar que a inserção do texto poético é plenamente aceitável e não concorre para o desmerecimento desse método na pesquisa que pretendemos realizar (FIGURA 4).

Figura 4 – Mapa conceitual sobre écfrase, de Siglind Bruhn



Fonte: (BRUHN, Siglind. Musical Ekphrasis. 2000) (Redesenhado e traduzido pelo autor)

Observamos, nesse quadro, as mudanças da narrativa ecfástica. Mais do que alternâncias, poderíamos apontar as possibilidades de uso da écfrase na construção de um texto sobre uma pintura e na pintura construída sob um texto poético. Se, em sua epistemologia, a aproximação da écfrase com a música se evidenciou nos textos da música de concerto, contemporaneamente, essa episteme ocupa uma posição bem mais simbiótica entre a música, o texto e a imagem, ou seja, a écfrase musical, a composição musical sob um texto ou sob uma pintura. Nesse método de pesquisa, são apresentadas cinco categorias de estudos estabelecidas por Siglind Bruhn, a saber: transposição; suplementação; associação; interpretação; e ludicidade. Presentes na écfrase tradicional, essas categorias se inter-relacionam e se apresentam na écfrase musical. Eis aqui a nossa outra metodologia de investigação.

Seguimos para o segundo capítulo dessa dissertação nos valendo da tradução intersemiótica, das interartes e das intermedialidades para compreendermos um pouco mais sobre Dorival Caymmi.

2 O artista Dorival Caymmi: Percepções interartísticas e intersemióticas no conjunto de sua obra.

A contribuição de Dorival Caymmi para a cultura brasileira é inestimável. Possui uma dimensão que transborda e inunda, de imagens e sons, a memória e a contemporaneidade da arte do Brasil. Dorival Caymmi morreu em 16 de agosto de 2008, mas sua obra continua sendo investigada, relida, reinterpretada. É única em suas características inter-relacionais entre o homem, seu lugar, seu povo e a natureza. Uma síntese da relação do ser humano com o que podemos chamar de seres divinos da natureza, ou seja, sons, imagens, fantasias e expressão artística de um povo e de um lugar.

A Bahia está inteira, no quem tem de mais característico e definidor, na obra de Caymmi. Ouvindo suas músicas sente-se a presença de uma terra com suas fronteiras delimitadas, de novo com seus hábitos, suas tradições, seus costumes, seus dramas, suas alegrias, suas desgraças. [...] na música de Caymmi existe algo de perdurável que só o conhecimento dado pelo amor e a experiência vivida consegue transmitir. [...] só ele faz o samba e canção baianas, só suas melodias são baianas, são elas também alma e corpo do povo negro e mestiço das macumbas, do cais, dos saveiros da Bahia. (AMADO, 1947, p. 8).

Figura 5 - Caymmi na praia com violão. Autor: Pierre Verger - Data: s.d.



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Figura 6 - Caymmi apoiado com a mão direita em violão e pessoa não identificada, em Itapuã na Bahia.



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

A relação que Caymmi estabeleceu entre pintura e música nunca se desfez. É uma simbiose perfeita, um modo de criar único e instigante. Um processo criativo que traz calma, paciência e crença. Caymmi sempre acreditou que a melhor frase ainda viria, que a melhor cor estava escondida, e que a melhor nota ainda estaria por soar. Esperava os acordes e as melodias com os pincéis e as paletas em mãos, aguardava a melhor frase com o violão em punho. Assim transitava Caymmi entre as artes e com as artes, nunca abandonando uma ou outra. Segundo Dewey, (2010, p. 260), “Na arte, assim como na natureza e na vida, as relações são modos de interação, são empurrões e puxões, contrações expansões; determinam a leveza e o peso, o elevar e o cair, a harmonia e a discórdia”. São relações de eternidades que somente serão eternas no processo de criação e nas obras acabadas e

relacionadas. Para Caymmi, uma arte dependia da outra. A música estava para a pintura assim como a pintura estava para a literatura, em um ciclo virtuoso e poderosamente produtivo. Nesse sentido, o artista plástico Carybé definiu Caymmi:

Antes de tudo, Dorival é músico. Muito bem. Ou é poeta? Ou é a Bahia? Ou o pintor? Ou o dono do dengo? Ou o cantor? Que diabo ele é afinal? O homem é um complexo, um pólo de música e poesia, com muito tempero, azeite e pimenta e um coração bom e grande como a viração que emprenha as velas dos saveiros, fuça em saia de moça e em redes com sinhas na madorna. É a Bahia em todas as suas facetas. (CARYBÉ apud CAYMMI, 2001, p. 488).

Figura 7 – Caymmi pintando retratos – Autor e datas desconhecidos



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Figura 8 - Dorival Caymmi compondo. - Carimbo no verso: Vieira photo da Revista da Semana.



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Figura 9 – Caymmi ao violão no sofá. Autor e data desconhecidos.



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

2.1. Esse tal Dorival: trabalhos e pesquisas sobre Dorival Caymmi

A obra de Dorival Caymmi é fonte de estudos em vários campos da arte como no da sociologia ou da filosofia. De sua produção artística, temos uma série de filmes, documentários, pesquisas acadêmicas, livros biográficos e *song books*. Vamos apresentar algumas obras que encontramos pelo caminho e que fazem coro à nossa pesquisa sobre o processo de criação interartístico de Caymmi.

Fala-se e publica-se sobre Caymmi desde o início de sua carreira. Em 1947, foi lançado o livro *O cancionero da Bahia*. Foi editado pela Livraria Martins Editora, escrito por Caymmi, com ilustrações de Clóvis Graciano¹¹ e prefácio de Jorge Amado (FIGURA 10).

Figura 10 – Capa do livro *O cancionero da Bahia*

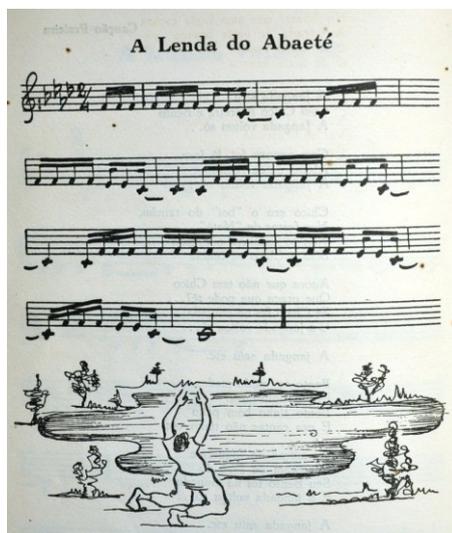


Fonte: Acervo do autor

¹¹ Clóvis Graciano nasceu em Araras (SP), em 1907. Foi pintor, desenhista, cenógrafo, gravador, ilustrador. Residiu em São Paulo a partir de 1934. Em 1937, integrou o Grupo Santa Helena. Foi sócio fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Viajou para a Europa em 1949, com o prêmio recebido no Salão Nacional de Belas Artes. Permaneceu dois anos em Paris, onde estudou pintura mural e gravura. A partir dos anos 1950, dedicou-se principalmente à pintura mural. Fez ilustrações de obras literárias, como o livro *Cancioneiro da Bahia*, de Dorival Caymmi, e o romance *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado. Em 1971, assumiu o cargo de diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. De 1976 a 1978, foi adido cultural em Paris. Ao longo de sua carreira, permaneceu fiel ao figurativismo, com o predomínio de temas sociais. Morreu em 1988, em São Paulo (GRACIANO, 2022).

Nesse trabalho, Dorival Caymmi já apresenta sua múltipla veia artística. Ele descreve como compôs várias de suas canções, apresenta suas inspirações e as histórias que ele transformou em pinturas e em melodias. São 69 canções com letras e partes das melodias escritas em partituras manuscritas (FIGURA 11).

Figura 11 – Partitura da canção *A Lenda do Abaeté* e ilustração



Fonte: O Cancioneiro da Bahia (Caymmi, 1944)

Outra obra que apresenta um artista multifacetado é o trabalho de Queiroz (2019), *Dorival Caymmi: a pedra que ronca no meio do mar*, no qual podemos encontrar Dorival intelectual, religioso, artista amplo, pleno, um ícone. Citamos também *O Preto que Virou Mar em Dorivando Saravá*, filme de 2019 com roteiro e direção de Henrique Dantas. Em uma entrevista para o site *Scream & Yell*, Dantas aponta a importância de Caymmi e suas conexões artísticas entre a música e a pintura. Sobre seu longa-metragem, afirma que “Trago uma reflexão sobre a importância desse legado preto especificamente para a Bahia” (DANTAS, 2019). E completa sobre Dorival e suas multiplicidades artísticas: “Caymmi não foi apenas a pessoa mais importante do DNA da MPB, ele foi também um excelente pintor, que tinha um domínio das cores e que tentava passar com os quadros algo parecido com suas músicas” (DANTAS, 2019).¹²

Essa também é nossa percepção desde o início desta pesquisa. Caymmi caminha por entre as linguagens artísticas, tornando-as uma a sequência de outra e retornando a ideia

¹²(Em 29/11/2019 entrevista a João Paulo Barreto). <http://screamyell.com.br/site/2019/11/29/entrevista-henrique-dantas-fala-de-seu-doc-dorivando-sarava-o-preto-que-virou-mar/>

artística para a linguagem original. Uma transição intersemiótica, e não somente uma tradução intersemiótica. É estar em todos os lados sem tomar partido ou preferenciar um ou outro. *Em Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos* (SANTANA; LEAL, 2015), encontramos-nos com o texto do professor e jornalista Alberto Freire, intitulado *Aquarela no pentagrama: a construção da imagem na música de Dorival Caymmi*:

A estruturação e concepção imagética da obra musical de Caymmi aproximam-se dos trabalhos que têm como suporte a fotografia ou cinema documental. Nessa categoria ampla, podem ser incluídos registros diversos, como uma cena comum do cotidiano, o desafiador trabalho da pescaria, ou mesmo a observação do tempo e do clima, se é, ou não, um dia de tempo bom. A percepção e captação de imagens desta Bahia particular, seguida da revelação por meio da narrativa musical é um elemento de diferenciação e demarcação em sua obra, na qual os limites entre narrar e descrever tornam-se tênues na análise do seu repertório. (FREIRE, 2015, p. 154).

Esse caráter narrativo que Caymmi utiliza em suas canções é oriundo de uma sistemática atitude observadora do artista Caymmi. Ele vê, revê, retém, reorganiza e reapresenta como é a proposta metodológica de tradução intersemiótica de Reis (2001) e do método de éfrase musical proposto por Bruhn (2001).

Nas sacadas dos sobrados
Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas
Do tempo do Imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito
Que nenhuma terra tem. (CAYMMI, 1940)

Trouxemos essa estrofe da canção *Você já foi à Bahia?* para citar o trabalho de Risério (2015), *Caymmi: uma utopia de lugar*. Nele, o autor confere a Dorival Caymmi uma intencionalidade, ou seja, para ele, Caymmi funda, ou descortina, um espaço que é ilusório e utópico, mas, ao mesmo tempo, é real, concebido e ignorado. O que é ignorado é justamente o que Caymmi sempre traz aos olhos e ouvidos de todo o seu público: a interrupção do nascimento de um lugar único, negro, originário e colonial, um país múltiplo em raízes culturais. Historicamente, a transferência da capital da colônia de Salvador, Bahia, para a cidade do Rio de Janeiro possui, ao nosso ver, uma extensão além da questão política. É clara, para nós, a existência de um processo de desconstrução sociocultural de um lugar que legitimava o surgimento de um país, de um povo e de uma cultura autônoma,

independente da colônia, apesar de também abrigar os traços coloniais. São também evidentes os reflexos dessa ausência de valorização e pertencimento da Bahia negra na obra de Caymmi. Ele sempre nos convida a estar nesse seu lugar que é o lugar de todos os brasileiros. Lugar da nossa origem e da ascendência. Se o Brasil, naquele momento, passou a ser mais carioca pela força política e, conseqüentemente, mais europeu pela historicidade que conhecemos; a Bahia rejeitada, naquele período, continuaria sendo culturalmente mais Brasil do que nunca. Essa mudança de capital, de Salvador para o Rio de Janeiro, provocou uma descontinuidade da construção sociocultural brasileira, e o desmanche dessa identidade é combatida por Caymmi em toda a sua obra. O alicerce afro-indígena é o lugar de fala de Dorival Caymmi. O que é diverso culturalmente na formação brasileira é diverso também na forma de expressão caymmiana. Caymmi é enraizado social e esteticamente (RISÉRIO, 2019).

Com a exploração das Minas e a circulação de mercadorias e pessoas por essa região, o eixo do poder no Vice-Reino do Brasil se desloca, levando D. José I (1714-1777) a determinar em 31 de agosto de 1763 a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. O Rio se tornou Capital, "cabeça do Estado do Brasil", como então se dizia, pela carta-régia de 27 de janeiro de 1763. Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br> da Fundação biblioteca nacional

Caymmi foi reclamar essa ausência ou referenciais baianos anos depois. A ausência negra e indígena como referenciais importantes na formação brasileira, especialmente quando nos referimos a ações políticas e sociais de inclusão e reconhecimento.

Não cremos ser Caymmi um autor regionalista, como observa Domingues (2009) em *Caymmi sem folclore*. Ele possui, como afirma o autor, traços regionalistas, mas que acreditamos não serem suficientes para regionalizar a sua arte. Vejamos o que diz o citado pesquisador:

Porém, mesmo com tantos traços do regionalismo baiano, há um entrave para que se compreenda a obra de Caymmi simplesmente como um reflexo do contexto cultural regionalista, contemporâneo à sua formação: é o fato de toda sua produção temática baiana ter sido criada ou lançada somente depois que já morava no Rio de Janeiro. Essa circunstância, normalmente negligenciada pela crítica, é muito relevante, pois, com na música popular a distância entre a produção e o consumo costuma ser muito pequena, qualquer canção tem seu sentido intimamente ligado ao lugar onde ganha público. É necessário, então, investigar como a música de Caymmi se inseriu no meio cultural carioca do final dos anos 30 em diante. (DOMINGUES, 2009, p. 44).

A obra de Caymmi viajou com ele em 1938 de Salvador ao Rio. E o Rio de Janeiro só é Rio de Janeiro porque é filho da Bahia. Caetano Veloso desfaz esse imbróglio em sua composição *Onde o Rio é mais baiano*:

A Bahia Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira, nela inteira, se viu
Exibiu-se sua face verdadeira
Que alegria
Não ter sido em vão que ela expediu
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
Pois o mito surgiu dessa maneira. (VELOSO, 1997).

Por certo, outros autores, como Mammì (2017), já perceberam essa relevância citada por Domingues, ou seja, a relação de sentimentos antagônicos entre a Bahia e o Rio de Janeiro que Caymmi nos apresentou:

No Rio, Caymmi introduziu o gosto da paisagem e do mar, e um tipo de flâneur diferente do malandro tradicional. Baianizou a cidade, e com isso gerou muito do que hoje julgamos ser tipicamente carioca. Sem ele, não haveria barquinho, cantinho e violão. Se essa parte de sua produção parece menos pessoal, é porque o Rio a incorporou por completo. Caymmi ocupa um lugar intermediário entre história e pré-história, natureza e cultura, onde as seduções do moderno e do arcaico convivem em paz. Desse lugar brota a carga utópica de grande parte da música brasileira, mas ninguém mora ali tão bem como Caymmi. Ele é o pai. (MAMMÌ, 2017, p. 15).

Temos um lugar para discutirmos a nossa hipótese de que Caymmi foi mostrar ao “brasil” o Brasil que esqueceram lá atrás. *A Bahia tem um jeito*. A Bahia é uma necessidade do Afro-Brasil que Caymmi integra, combina e transforma em arte (LUND, 2001); transformada através das intermedialidades das obras de Dorival Caymmi.

2.2 O processo criativo de Dorival Caymmi: ouvir, cantar e pintar ou pintar, compor e cantar

O acervo sobre a vida e a obra de Dorival Caymmi está preservado, cuidado e exposto, não em sua totalidade, mas o que temos de acessível é um material generoso. A maior parte desse material encontra-se no site do Instituto Antônio Carlos Jobim; temos ainda a biografia de Caymmi escrita quando Dorival ainda era vivo por sua neta Stella e outros vários materiais como os que citamos acima e além daqueles que incluiremos nas referências bibliográficas desta dissertação. O que buscamos nesses acervos e que apresentaremos aqui são as informações que comungam com a nossa hipótese sobre o processo de criação interartístico de Dorival Caymmi. Uma aproximação com a metodologia da crítica genética que auxilia nas confirmações das análises que faremos no capítulo seguinte. Conforme Salles (2008), “Essa troca de informações sobre o ato criador nas diferentes linguagens é bastante fértil”, mas, como alerta-nos Salles, é preciso cuidar das especificidades de cada uma das linguagens. Vejamos, por ora, o que encontramos de intermedialidade nos acervos sobre Dorival Caymmi e, posteriormente, falaremos das especificidades de cada linguagem nas obras que analisaremos.

O trabalho escolhido para relacionarmos as interartes na obra de Caymmi é justamente o álbum *Canções Praieiras*, de 1954. Além de compor todas as canções e interpretá-las acompanhadas de seu violão, Caymmi também pintou a capa do álbum (FIGURA 12). Esse trabalho se apresenta como sendo totalmente interartístico e pessoal; é Caymmi em sua totalidade e, claro, é nosso recorte para compreendermos as interações artísticas nas quais Dorival navega.

Figura 12 – Capa do álbum *Canções Praieiras 1954*



Fonte: Dorival Caymmi: o mar e o tempo (STELLA CAYMMI, 2001)

Caymmi sempre falou do seu processo de criação. No programa de rádio *Caymmi, por ele mesmo*, apresentado pela Rádio Cultura AM em 2014¹³, Caymmi comenta sobre sua relação com a arte do desenho e da pintura e, posteriormente, a respeito da sua conexão inicial com a música e com o violão. Ele cita como os sons urbanos da Salvador negra já lhe eram presentes e percebidos desde sua infância:

Eu vejo na canção, nas canções praieiras, na canção assim, de uso de uso, de coisas, assim, de costumes, eu vejo uma coisa mais...como vou dizer... pela atração da beleza, da beleza local, dos personagens, do conjunto, do ar festivo das coisas, as vezes influenciados por uma paisagem de coqueiros, mar, um casario lindo, tem aquele choque, choque não, aquela união do amor a beleza plástica das coisas, é pintura né. Então essas canções me agradam no que eu vejo por aí. (CAYMMI, 2014) acesso em 15/04/202 <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/caymmi-por-ele-mesmo/arquivo/o-pintor-poeta-de-sao-salvador>.

¹³ No programa apresentado pela Rádio Cultura AM de 2014, não encontramos a referência de quando a gravação foi realizada; somente a data da veiculação do programa aparece no site da emissora. Fonte: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/caymmi-por-ele-mesmo/arquivo/o-pintor-poeta-de-sao-salvador>

A Bahia é a reserva passional de Caymmi (SALLES, 2011). As urbanidades sonoras e visuais que ele transformou em arte, pinturas, poesias e canções.

Um exemplo de produção interartística no processo criativo de Caymmi pode ser bem observado na canção praieira, *A lenda do Abaeté*. Essa obra possui, em seus versos, a pura narrativa imagética de Caymmi e que é confirmada por ele mesmo no documentário de Didier (1999):

Então o Abaeté ficou gravado em mim pela beleza do lugar, rústico, então é um negócio misterioso, e as lavadeiras diziam: - Aí embaixo a lagoa é amaldiçoada, hein. Então diziam que havia um baticum que se ouvia de noite. – tucu, tucu, tucu. Que tinha lá um candomblé mal-assombrado. Debaixo da lagoa tinha bichos, fantasmas, histórias fantásticas para assustar crianças. E a canção fotografada por olhos especiais que a gente tem passa a ter música e versos casadinhos. Letra e música, essa é a maneira peculiar, a maneira própria que eu tenho de fazer as canções. Enfim o processo de fazer canções vem de um sentimento assim muito especial do gostar, gostar das coisas, do fato, da natureza, as pessoas, do motivo. Então o motivo está ali, esse motivo um belo dia me provoca aquele tipo de olhar com aqueles olhos que eu falei e esses olhos vão ver a canção, eles veem e realizam. Isso tá o meu retrato de chamado compositor. CAYMMI, 1999 – Um certo Dorival Caymmi. Aloiso Didier)

Nesse depoimento, Caymmi não só nos conta sobre o seu processo de criação musical, quando confirma as intermedialidades com as quais o seu trabalho é concebido. Todo esse processo criativo é percebido de forma sistemática pelo jornalista e crítico Giron, no seu texto publicado originalmente no livreto que acompanha a caixa de CDs *Caymmi amor e mar*, lançado em 2001 pela EMI Music do Brasil.R

Dorival Caymmi é pintor. De tanto elaborar paisagens e retratos da sua Bahia natal nas horas de ócio, chegou a pensar em virar um profissional das tintas, assim como havia se tornado um artífice dos sons. Só que existe na sua obra um abismo entre um código e outro, a paleta de tintas e a quadratura do violão ferido com dedos nus. Sua música lhe forneceu todos os elementos para pintar, ficando à pintura propriamente dita um mero recurso da inspiração. Caymmi pode ter se inspirado em determinada personagem ou fenômeno natural. Mas sua pintura se traduz especificamente em notas, escolhidas com cuidado e intuição para mimetizar os fatos e as formas do universo. (GIRON, 2001).

Que Caymmi era um pintor não temos dúvida; discordamos, porém, quando Giron afirma existir um abismo entre suas artes da pintura e da música. O próprio Giron se contradiz ao afirmar que a pintura de Caymmi se traduz em notas. Ao nosso ver, Caymmi nunca fez da sua arte uma menor que a outra. Era um artista profissional em todo o sentido da palavra.

Dorival Caymmi comercializava suas obras que possuíam um valor relevante, como vemos no contrato de consignação firmado entre o artista e a galeria de arte Intercontinental (FIGURA 13). Apesar de uma intensa busca sobre esses quadros, que estão nominados no documento, não encontramos qualquer catálogo que relacionasse afirmativamente os nomes e datas das obras para que pudéssemos dispô-las nesta dissertação. Ressaltamos, com isso, que a obra pictórica de Caymmi merece uma catalogação definitiva.

Figura 13 – Contrato de consignação entre Dorival Caymmi e a Galeria Intercontinental

GALERIA INTERCONTINENTAL
Rua Maria Quitéria, 42 - Ipanema

CONTRATO DE INTERMEDIÇÃO NA VENDA DE OBRAS DE ARTE, QUE ENTRE SI FAZEM:
Nº 0342

CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, com GALERIA DE ARTE denominada GALERIA INTERCONTINENTAL, sediada nesta cidade, doravante chamada simplesmente CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, e de outro lado

DORIVAL CAYMMI
nome: DORIVAL CAYMMI estado civil: CASADO
ARTISTA nome: (239674477) - RUA BULHÕES CARVALHO, nº 547 - G/O1 estado civil: profissão: CPF: endereço:

doravante chamado proprietário, têm, entre si, justo e contratado, a entrega, neste ato, pelo proprietário das obras de arte abaixo discriminadas, para serem vendidas por sua conta e risco pela CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, na sua Galeria Intercontinental, mediante as seguintes cláusulas e condições:

CLÁUSULA PRIMEIRA: As obras de arte permanecerão em poder da CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, pelo prazo que for de conveniência de ambas as partes.

CLÁUSULA SEGUNDA: O proprietário se obriga a responder perante a CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, e perante terceiros, pela autenticidade das obras ora entregues, abaixo discriminadas, bem como pela legitimidade de sua procedência, assumindo inteira responsabilidade pela veracidade das informações prestadas.

CLÁUSULA TERCEIRA: O proprietário pagará à CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, em caso de venda, uma comissão sobre o preço real de venda de 33% (TRINTA E TRÊS POR CENTO) - - - - -

CLÁUSULA QUARTA: Para os fins do disposto no presente contrato, o proprietário nomeia e constitui a CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A, sua bastante procuradora para, observadas as condições acima ajustadas, fixar o preço e condições de pagamento, transferir a propriedade das obras de arte e dar quitação do respectivo preço.

E, por assim se acharem ambas as partes justas e convenionadas, assinam o presente contrato em 2 (duas) vias, uma para cada parte contratante, para produzirem um só efeito, elegendo o foro do Estado do Guanabara para dirimir quaisquer dúvidas decorrentes do presente contrato.

Autor Técnica Dimensões Preço base
O PRÓPRIO- CÉREO S/PÊLA-ESTILO-REAL E FAUÍSTICO-
preço, dimensão e nome das obras estão numa relação anexa.
24 quadros.

Rio de Janeiro, 15 de março de 1973(4).
Proprietário
CREDIPLAN – ADMINISTRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO S/A
c/c. Nº 34.128.482/001

GALERIA INTERCONTINENTAL

QUADROS DE DORIVAL CAYMMI DO CONTRATO Nº 0342.

01 - TÍTULO	DIMENSÃO	PREÇO
01 - MARINHA 3ª.....	33x41 cms.....	282.500,00
02 - VOZS JÁ FOI À BANHEIRA.....	46x33 cms.....	283.000,00
03 - O SANGUE DA MINHA TERRA.....	46x33 cms.....	283.000,00
04 - MARINHA Nº 1.....	33x41 cms.....	282.500,00
05 - PESPELA.....	46x33 cms.....	284.000,00
06 - O MAR.....	46x33 cms.....	283.000,00
07 - EU FIZ UMA VIAGEM.....	46x33 cms.....	283.000,00
08 - "MÉS YERBAJAS".....	46x33 cms.....	283.000,00
09 - BRIGHEIRO COM OUVREIRA.....	46x33 cms.....	284.000,00
10 - ACONTECE QUE EU SOU BAIANO.....	46x33 cms.....	283.000,00
11 - O QUE A BAIANA TEM.....	46x33 cms.....	283.000,00
12 - SAUDADE DE ITAPUÁ.....	46x33 cms.....	283.000,00
13 - O TEMPO.....	46x33 cms.....	283.000,00
14 - PESPELA DE BUBA.....	46x33 cms.....	283.000,00
15 - A FREIRA DO ACARAJÉ.....	46x33 cms.....	283.000,00
16 - RAÍMBA DO MAR.....	46x33 cms.....	283.000,00
17 - MULHER COM PEIXE.....	46x33 cms.....	284.000,00
18 - MULHER C/RENTINO VERDES.....	59x38 cms.....	283.500,00
19 - A ESPERA DE BUBA.....	33x41 cms.....	282.500,00
20 - MULHER C/RENTINO VERDES Nº2.....	59x38 cms.....	283.500,00
21 - MAMORADOS.....	59x38 cms.....	283.500,00
22 - 3 RENTINOS VERDES.....	59x38 cms.....	283.500,00
23 - PEDRÃO CASADO.....	46x33 cms.....	284.000,00
24 - A GAIHEIRO DO MAR.....	33x41 cms.....	282.500,00

PROPRIETÁRIO
CREDIPLAN ADMINISTRAÇÃO S/A.

P. 42000,00
33% 14.860,00
Líquida = para -> 30.150,00

RUA MARIA QUITÉRIA, 42 - TEL. 227-5206 - IPANEMA - G.B.

Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Assim, compor, cantar e pintar é, no contexto das intermedialidades, um cruzamento de fronteiras (CLUVER, 2007). Para Dorival Caymmi, essa fronteira parece não existir. O que existe são atravessamentos das especificidades das linguagens artísticas, seja por analogias ou semelhanças, seja por transposições e traduções intersemióticas, seja por écfrases tradicionais e écfrases musicais. Buscaremos, no próximo capítulo, explicitar e analisar esses métodos caymmianos de fazer arte.

3 Corpus das análises: canções pintadas, pinturas cantadas

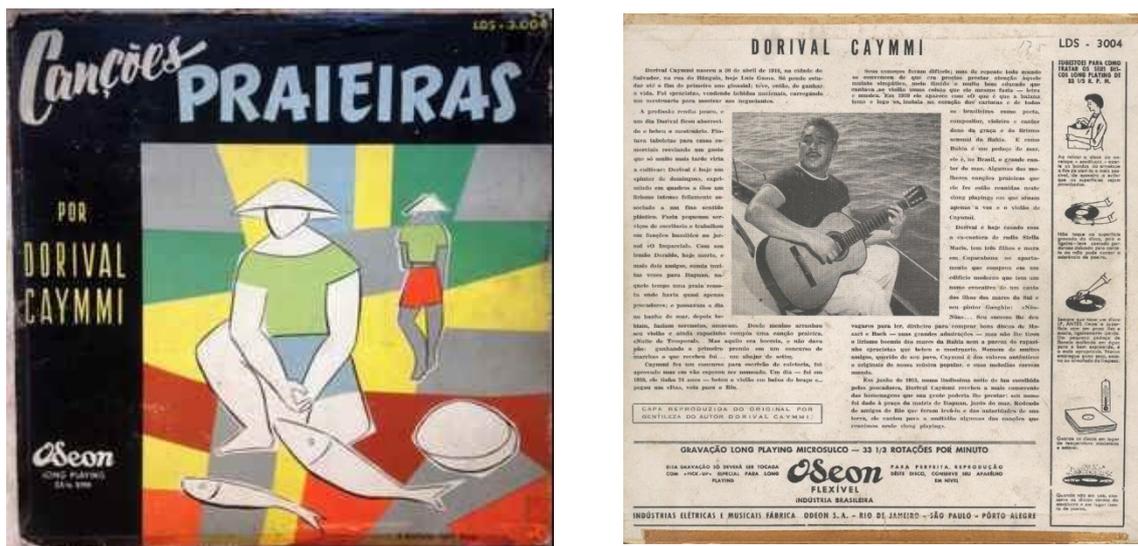
3.1 Sobre o álbum *Canções Praieiras* e os processos criativos Caymmianos

Dorival Caymmi diz sobre seu processo de criação, em documentário de Aluísio Didier (2000):

Eu vejo a canção, eu vejo a canção depois de vista, toda ela vista, começa a nascer a combinação letra e música e isso é importantíssimo na maneira individual de fazer, do fazer do criar. Então vem a música que foi fotografada, foi vista com os olhos especiais de ver esse abstrato viu cena e pode ver uma ideia assim depois vem o estilo, o ritmo.

Para Caymmi, a imagem precede a composição musical, é ela quem convoca letra e poesia, harmonias, melodias e ritmos. A transposição de linguagens – que também é tradução – no processo de criação do citado artista é o escopo desta pesquisa e intento deste capítulo. Melodias e imagens, cores, ritmos, e harmonias. Sons e pinceladas suaves e percussivas em uma criação interartística.

Figura 14 – Capa e contracapa do álbum *Canções Praieiras* 1954



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Considerado um dos mais importantes trabalhos de Dorival Caymmi, o álbum *Canções Praieiras*, de 1954, foi o seu primeiro LP e trazia oito canções. Esse disco “demonstrou a unidade das canções praieiras, dando uma dimensão da grandeza do compositor” (CAYMMI, 2001, p. 318). De fato, o álbum nasceu de uma ideia de Caymmi

sobre a interpretação de suas obras, uma obra conceitual, uma necessidade criativa, como pontuou Deleuze (1987): “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. Logo, a obra trouxe voz e violão, assim como interpretações intimistas precursoras na formação estilística da Bossa Nova.

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 a tendência a alterar os acordes perfeitos. Eu tirava o dedo de cada corda e punha na outra. (BARBOSA; ALENCAR, 1985, apud. QUEIROZ, 2019, p. 119)

Para Caymmi, a orquestração exigida para as gravações da época, final da década de 1930 até 1950, era adequada para execução ao vivo nas rádios, tanto por estilo quanto por necessidade de sonoridades mais encorpadas porém esses arranjos com grandes orquestras limitavam a performance interpretativa que ele gostaria de dar às *Canções Praieiras* – a tal necessidade criativa. Por outro lado, a tecnologia dos chamados LPs permitiu a inserção de mais canções em um disco, agora chamados de Long Plays ou LPs, que vieram substituir os sistemas de gravação dos conhecidos compactos simples com duas canções em cada lado e dos compactos duplos com duas canções em cada lado do disco. Era também uma época de inovações nas comunicações, o início da TV no Brasil do eixo Rio/São Paulo e o começo do fim da era do rádio.

As músicas do álbum *Canções Praieiras* foram todas elas compostas nas décadas de 1930 e 1940 (QUEIROZ, 2019, p. 129). Das oito canções do álbum, quatro serão objetos da análise. São elas: *Quem vem pra beira do mar*; *O Mar*; *Pescaria (Canoeiro)*; e *Saudade de Itapoan*. Dessas, apenas a canção *Quem vem pra beira do mar* era inédita, sendo as outras regravações de suas composições. *O Mar* (primeira gravação 1940); *Pescaria (Canoeiro)* (primeira gravação 1944); e *Saudade de Itapoan* (primeira gravação 1948) A escolha dessas quatro obras teve como arbítrio o viés intersemiótico do modo da articulação proposto por Sandra Reis combinado com o discurso de ambientação, ou seja, o chegar (no mar ou litoral), o estar (no mar), o viver (do mar) e o ausentar-se fisicamente do mar.

Já as imagens que farão contraponto com as canções foram pesquisadas e escolhidas pelas datas, pelos motivos pictóricos, pelo estilo e pelas correspondências artísticas ou transcendências citadas por Souriau quando afirma que a “diversidade das aparências, no fundo, aniquila-se pela unidade profunda da arte” (SOURIAU, 1947, p 265). Tais correspondências, quando não expõem referências explícitas, estão na transmidialização de

Lund (1992) através da combinação, integração e transformação do objeto visual em obra musical (BRUHN, 2001, p. 10). Com efeito, as definições de *écfrase*, que, no início, eram definidas como uma descrição detalhada de um objeto visual, real ou fictício (BRUHN, 2001, p.), passam a ser “[...] aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal [...].” (GOMES, 2015, p. 20). A seguir, apresentamos as análises.

3.2 *Quem vem pra beira do mar* e pintura em aquarela de 1952

3.2.1 A imagem, o poema e a melodia

A pintura de Dorival Caymmi que estamos relacionando com a canção *Quem vem pra beira do mar* é uma pintura abstrata, em aquarela finalizada em 1952 que apresenta nuances próprias da técnica do aquarelado e sutilezas artísticas de ressonâncias e similitudes com o ambiente praieiro.

Figura 15 – Abstrata. 1952



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Quem vem pra beira do mar – Dorival Caymmi

Quem vem pra beira do mar, ai

Nunca mais quer voltar, ai

Quem vem pra beira do mar, ai

Nunca mais quer voltar

Andei por andar, andei

E todo caminho deu no mar

Andei pelo mar, andei

Nas águas de Dona Janaína

A onda do mar leva

A onda do mar traz

Quem vem pra beira da praia, meu bem

Não volta nunca mais. (CHEDIAK, 1994, p. 104)

Figura 16 – Partitura melodia e harmonia

Canções praieiras - Dorival Caymmi
(ODEON, 1954)

Quem Vem Pra Beira do Mar

Dorival Caymmi

Transcrição e Edição: Marcos Petrônio

♩ = 108
a tempo

Am7^{8va} G7+ Am7 D7

7 G7+ G7 C *a tempo* G7+ Em7

13 Am D7 G7+ G7 *rit.*

19 C *a tempo* Am G Em Am D7

Quem vem pra beira do mar a - i nun - ca mais quer vol - tar

25 G Em C D7 G Em

a - i Quem vem pra beira do mar a - i

31 D G D7 G Am *rit.* *a tempo*

nun - ca mais quer vol - tar An - dei por an - dar an - dei

37 G/B Am G E7 Am

e to - do ca - mi - nho deu no mar. An -

43 *accel.* E7 Am D *a tempo* *rubato*

dei por an - dar an - dei nas á - guas de do - na Ja - na - i - na

2 Quem Vem Pra Beira do Mar

49 G G7+ a tempo G7 C
 A on - da do mar le - va a

55 E7 Am Edim
 on - da do mar tra - quem vem pra bei - ra da prai

61 G E7 Am D7 G
 a - meu bem não vol - ta nun - ca mais
accel. rubato

67 C Am G Em Am D7
 Quem vem pra bei - ra do mar ai - nun - ca mai quer vol - tar

73 G Em C D7 G Em
 a - i quem vem pra bei - ra do mar ai -

79 D G D7 G Am
 nun - ca mais quer vol - tar an - dei por an - dar an -
rit. a tempo

85 G Am G E7 Am
 dei e to - do ca - mi - nho deu no mar. An -

91 E7 Am D
 dei pe - lo mar an - dei nas á - guas de do - na Ja - na - i - na
accel. rubato a tempo rubato

Quem Vem Pra Beira do Mar 3

97 G G7+ *a tempo* G7 C

a on - da do mar le - va a

103 E7 Am Edim

on - da do mar traz quem vem pra bei - ra da prai

109 G E7 Am D7 G *ritato*

— a meu bem não vol - ta nun - ca maia

115 C *a tempo* D7 G Em D *ritato*

Quem vem pra bei - ra do mar ai - nun - ca mai quer vol -

121 G Em C D7 G Em

tar ai - quem vem pra bei - ra do mar ai -

127 D7 G *ritato*

— nun - ca maia quer vol - tar

Fonte: Acervo do autor

Seria importante que o leitor ouvisse a canção para, então, acompanhar a presente análise. Para uma escuta atenta e, ao mesmo tempo, despreziosa, sugerimos o acesso à plataforma de streaming de áudio Spotify no link

<https://open.spotify.com/track/0CocxNTZr8M2aWtRyAIX8l?si=05c74c69e22840a2>

Música que abre o álbum, a canção convida o ouvinte a adentrar no universo praieiro e, de maneira igual, sugere imagetivamente a localização na qual toda a obra, *Canções Praieiras*, está ambientada. Então, qual seria a imagem inicial que daria origem às obras (letra, melodia e pintura) que nos propomos a analisar? Itapuã, é quase que certo. A praia da juventude de Caymmi. Seu lugar de fala, de vida, de experiências e de utopias, como sugere Risério (2015). No livro *Cancioneiro da Bahia*, lemos a motivação de Caymmi escrita por ele mesmo sobre a praia de Itapuã, suas areias, suas pedras, seu mar e seu povo. Isso em meados dos anos de 1920 a 1930.

Todos os anos estava eu na praia de Itapoan junto aos pescadores, saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo as histórias de Yemanjá. 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 têm sido a minha mais permanente inspiração. (CAYMMI, 1947, p. 16).

3.2.2 As combinações, integrações e transformações – Traduções intersemióticas e Écfrases musical

Como estamos ponderando que uma imagem, ou várias imagens, foram transformadas em música, poderíamos afirmar, então, que a citada pintura nasceu antes da canção a ela relacionada. Mas observemos que a imagem que origina as duas obras, a canção *Quem vem para a beira do mar* e a aquarela, é, na verdade, o lugar utópico caymmiano (RISÉRIO, 2015). A costa soteropolitana da praia de Itapuã. Nesse sentido, vamos tentar encontrar as combinações e integrações que relacionam a obra pictórica e a sonora da qual estamos falando. Faremos uma análise, tanto da canção como da imagem, dividida em partes para que, assim, cheguemos ao todo.

O que estamos sugerindo são as ressonâncias e similitudes que existem entre as linguagens artísticas da música e da pintura (FREITAS, 2012). Se Dorival Caymmi nos afirma que, em seu processo criativo, a imagem precede a melodia e a letra, a pintura em aquarela seria, dessa forma, uma primeira ressonância da imagem original e que,

posteriormente, ressoou em melodia por Caymmi. Ressoar, soar de novo. Procuremos, pois esses sons na pintura.

Segundo Joly (2012, p. 14), “A imagem seria um objeto segundo com relação a um outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares”. Essa afirmação está ancorada no pensamento de Platão e suas considerações sobre mimese e imagem expostas no livro *A república*: (1988) “Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas e na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero”. Tal imitação pode existir como ideia ou como paisagem real. Uma combinação semiótica entre música e pintura. Dentro das combinações e integrações semióticas de Lund (1992), o objeto no qual elas se transformam deverá ser o que nos interessa.

Iniciemos a leitura dessa pintura pelas generalidades. A primeira observação é sobre a técnica utilizada, a aquarela. Técnica na qual a água é o elemento mais importante, é o que irá dar a esse trabalho pictórico a aparência fluida, aguada, marítima. Sobre o formato horizontalizado, temos uma vista “do alto”, como se o autor estivesse sobrevoando a paisagem. Do lado direito, podemos observar o espriado, onde as ondas descansam e avançam dando a impressão de se derramarem para além do papel ou da tela que não consegue limitá-la. As linhas verticais colaboram para a formação das ondas, delimitando-as e tornando-as mais fortes e densas quando essas se aproximam de seu derramamento nas areias. Essas linhas possuem outro aspecto interessante que remete a uma representação sonora das frequências do som¹⁴. As cores das linhas e de suas manchas também difere, dos tons azulados e rosáceos que indicam outra representação: aquelas seguem para a afinidade com o sonoro enquanto os tons azuis e avermelhados buscam representar a imagem do mar. São reações opostas de verticalidade e horizontalidade que buscam uma combinação (REIS, 2001). Mais uma vez, apoiamo-nos em Lund (1992) para confirmar a relação entre som e imagem. Essa mesma associação entre som e imagem é interpretada por Reis (2001) como o campo de força da direcionalidade:

O processo de direcionalidades secundárias é captável, de modo mais físico e palpável, nos movimentos, simples ou complexos, para o grave e para o agudo, na apresentação de verticalidades e horizontalidades. O mesmo

¹⁴ A representação visual do som e das frequências sonoras estão presentes em trabalhos de Thomas Edison (1847-1931).

ocorre na poesia e, principalmente, na pintura. Nesta as formas e cores são visíveis, claras e falantes, quanto às direcionalidades. Reis (2001, p. 288)

É importante salientarmos que a pintura que analisamos é a representação primária da imagem inicial, ou seja, os aspectos sonoros que apontamos são do campo de pesquisa da tradução intersemiótica, sendo que tais aspectos poderão ser vistos e aludidos quando da análise da canção pela metodologia da éfrase musical, em uma integração de expressões verbais e visuais em composições musicais (BRUHN, 2001, p. 11).

Focando no modo das cores, tons e timbres dessa imagem (REIS, 2001, p. 229), observamos que as manchas aquareladas contrastam entre as tonalidades de azuis, pretos e cinzas. Outros lugares na pintura estão em vermelho e se opõem às suavidades e calmarias provocadas pelo azul. Cabe também olhar para como a estrutura, dividida em tantas partes, nos traz uma unicidade inexata. “O seu significado transcende à simples matemática. O algo mais que se apresenta na totalidade de uma obra de arte é o enigma que cada uma delas guarda dentro de si” (REIS, 2001, p. 281).

Esse “algo mais” em Caymmi tem a força de sua religiosidade ou espiritualidade Kandinskyana. Segundo Kandisky (2015, p. 53), pintores como Matisse e Cézanne pintavam imagens à procura do divino. Seguindo as devidas proporções e sem comparações críticas que não cabem aqui, afirmamos que, espiritualmente, Dorival Caymmi sempre mirou o divino, o *algo mais* adorniano¹⁵. De acordo com Reis (2001, p. 281), “O ‘algo mais’ é a expressão do espiritual na materialidade da arte, anunciando uma verdade livre, autônoma, falando de si mesma, que afirma a despeito da inverdade da aparência”. Esses dois campos de forças anunciados pelos usos de cores, timbres e tons e pelo modo estrutural serão intersemióticos quando comparados e postos ao lado das sonoridades que apontaremos mais adiante.

O que nos traz essa imagem dentro de si é o inacabamento do objeto. Essa obra pictórica não se encerra; pelo contrário, ela prossegue, convoca e se amplia. O que delimitaria essa imagem, ou seja, o papel enquanto suporte, na verdade, nunca a delimitou.

¹⁵ Em seu trabalho, *Teoria da Estética*, Adorno (1970) cita o “algo mais” como o ponto máximo de expressão de uma obra de arte.

As ondas empurram a pintura para fora do papel e ela irá se transformar em música, em canção. Em uma canção praieira, a canção:

Quem vem pra beira do mar – Dorival Caymmi

Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar, ai
Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar

Andei por andar, andei
E todo caminho deu no mar
Andei pelo mar, andei
Nas águas de Dona Janaína
A onda do mar leva
A onda do mar traz
Quem vem pra beira da praia, meu bem
Não volta nunca mais.

Fonte: CHEDIK, 1994, p. 104)

Em uma das definições sobre a éfrase musical, Bruhn (2001) afirma que ela é a representação sonora de uma obra visual ou literária. Em outras palavras, a transmidialização da obra pictórica para uma obra de linguagem sonora. O que iremos apresentar no texto que se segue é a possibilidade de que essa transformação, ainda que imersa em todas as subjetividades do campo da arte, possa nos mostrar os caminhos percorridos por Dorival Caymmi em seu processo de criação. Como uma arte veio ao auxílio de outra para que juntas pudessem concorrer na plena realização criativa. O corpo unificado, como nomeia Bruhn (2001), que seria constituído pelas partes da pintura exposta anteriormente e a canção *Quem vem pra beira do mar*. A canção enquanto melodia, texto literário e performance interpretativa quando da sua gravação. Resgatemos, então, a última citação que fizemos sobre a imagem da pintura em questão na qual ela transborda pela maré e se integra na procura de sua outra metade, ou seja, a obra na linguagem musical.

Ao observarmos a notação musical da melodia (FIGURA 16), constatamos imediatamente que ela possui o mesmo caráter de ondulações marítimas.

Figura 17 – Trecho da linha melódica da canção *Quem vem pra beira do mar*

25

G Em C D7 G Em

a - i Quem vem pra beira do mar a - i

Fonte: Marcos Petrônio (2022)

Podemos traçar uma linha, como em um arabesco sugerido por Souriau (1947). De pronto, vemos as ondas, ou o caráter cíclico do mar nas praias (FIGURA 18):

Figura 18: Trecho da linha melódica da canção *Quem vem pra beira do mar* com arabescos

7

G7+ G7 C a tempo G7+ Em7

13

Am D7 G7+ G7 rit.

19

C a tempo Am G Em Am D7

Quem vem pra beira do mar a - i nun-ca mais quer vol - tar

Fonte: Marcos Petrônio (2022) e o autor

Tal característica nos parece ser a mais relevante, posto que a imagem com a qual essa melodia *combina* tem na representação dos ciclos de ondas a forma mais impactante, a forma principal. O que buscamos dizer aqui é que o tempo entre uma onda e outra é descompassado, mas, ao mesmo tempo, é rítmico. Caymmi utiliza, agora na performance e não na notação musical, uma dessas possibilidades interpretativas que lhe é permitida. Uma dessas oportunidades de fuga da dureza na notação musical é o Rubato¹⁶. Roubar o tempo

¹⁶ Na performance, a prática de alterar a relação entre o valor da nota escrita e flexibilizar o pulso estabelecido acelerando e desacelerando o andamento. HARVARD DICTIONARY OF MUSIC, 1944: 744

na música poderia soar como um sacrilégio, mas não é e muitos o fazem com maestria. Um jogo de pegar e devolver. Caymmi utiliza de subterfúgio, descompassando a melodia e dando-lhe a fluidez que a água e o vento lhe provocam.

Na performance dessa canção, Caymmi inicia justamente nesse *não tempo*. De imediato, convoca o ouvinte a ir e vir, rouba da música o tempo e depois o devolve prazerosamente sem nenhum alarde. Uma calmaria praieira. Se enquanto na pintura, a água, como apontamos, é o elemento essencial, na rerepresentação dessa obra o elemento fundamental e que provoca a mesma fluidez que a água provocou na pintura seria o vento. Encontramos, aqui, uma combinação primária e fundamental entre os elementos água e vento. O que um é para a pintura, o outro é para a música. E é neste ponto que eles também se integram, pois estão presentes nas duas obras, para, então, se transformarem. São transpostos do quadro para a melodia. Tal combinação é vista igualmente quando Caymmi transforma a brisa praieira em um assóvio melódico com o qual ele inicia a canção. A melodia é soprada pela concha formada pelos lábios e, posteriormente, desce, escorrega, transborda, e um recitativo ganha a força vocal de Dorival Caymmi.

A cadência da canção usa as repetições, como um mar que repete suas ondas e como o vento que repete suas brisas. Algo que Lund (1982) chamaria de combinação, sendo ela uma das três categorias de representação primária da cena a ser narrada; no caso do presente estudo, pela música e pela literatura. A coexistência e cooperação entre palavras e imagens (LUND, 1982 APUD Singlind Bruhn. 2001).

Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar, ai
Quem vem pra beira do mar, ai
Nunca mais quer voltar. (CAYMMI, 1954).

A poesia dessa canção também reapresenta uma cena, porém vamos nos concentrar nessa análise textual na característica estrutural desse texto literário. A combinação entre pintura, melodia e letra tem a repetição como elemento fundante dessa estrutura. Na pintura, temos as linhas se repetindo sucessivamente; na música, as células rítmicas se repetem mesmo que os intervalos das notas sejam por vezes opostos entre ascendentes e descendentes, entretanto, a célula rítmica não se altera. No texto literário, tal repetição também é observada. No trecho “Andei por andar, andei e todo caminho deu no mar. Andei por andar andei [...] A onda do mar leva, a onda do mar traz [...]”, a repetição é a mimese

das ondas do mar, das ondas praieiras, é o referencial presente nas três linguagens que Caymmi percorre no seu processo de criação.

Na interpretação da melodia, Caymmi prolonga as notas até a arrebenção. Em uma analogia da transmidialização da imagem, as ondas expostas na pintura se formam e lentamente “descansam” na beira da praia. Um movimento de sinuosidade que o embala provocando uma sinestesia na qual o movimento do mar sentido pelo corpo é exposto pela voz. É justamente na voz que Caymmi dá densidade à canção. Alterada por força vocálica do músico, a interpretação por vezes se apresenta na voz calma e acalentadora, outras vezes uma voz calorosa e profunda. De acordo com a metodologia e os modos intersemióticos elaborados por Reis (2001), o fenômeno interpretativo ocorre a partir de uma interação dialógica e criativa do leitor com a obra, ocorrendo a fusão de dois instantes: o passado da obra e o presente do leitor (espectador). Aspectos visuais refletidos na canção apontados e narrados a partir da metodologia ecfrástica se apresentam por vezes como insuficientes, solicitando a presença da tradução intersemiótica proposta por Reis (2001). Por isso, a utilizamos aqui com a intenção de demonstrar os campos de força que unem a pintura e música ora analisados.

A integração de Dorival Caymmi com o objeto descritivo, ou seja, o mar, é tão profunda que ele sugere em seu texto ter uma capacidade de “andar pelo mar”. Nessa sessão da canção, observamos tanto a combinação quanto a integração ecfrástica musical e literária. Dantas (2021), em seu trabalho documental cinematográfico sobre Caymmi, demonstra essa capacidade do artista em se integrar ao lugar imagético, um elemento necessário para éfrase musical. O documentário é intitulado *Dorivando Saravá: o preto que virou mar*; em Caymmi tudo parece ter uma combinação e integração. O preto Caymmi é, pois, a combinação “euro-afro-brasileira”.

A transmidialização da pintura para a música, da imagem praieira para melodia e dessa para a performance vocal de Dorival Caymmi, pode ser percebida também no seu estilo violonístico. Esse estilo único de “tocar violão” será foco de uma abordagem mais à frente.

Retornemos à seção da canção que ainda nos apresentará formas que evidenciam a éfrase musical caymmiana, trazendo aos olhos e ouvidos semelhanças e relações entre as linguagens de imagem e som, como pondera Freitas (2012, p. 114):

O que nos parece interessante é criar um vasto conjunto aberto de relações e, no contato entre as artes e suas redes de relações, liberar sentidos, em vez de defini-los. As semelhanças perseveram. Como transgressão, incômodo, perturbação, mas

também como lugar de contato ou encontro. O contato entre artes distintas vai se estabelecer sobretudo no tecido das relações abstratas que pode existir entre quaisquer obras. As semelhanças deverão vir desse contato entre as artes, seja ele real ou virtual, no interior da heterogeneidade dos materiais e das operações. A criação ou a observação do contato brotará sempre, neste trabalho, de uma experiência concreta, ou melhor, do reconhecimento de semelhanças, sejam elas desejadas ou não pelos criadores das obras. Nossas semelhanças surgirão da integração entre as semelhanças percebidas e as construídas.

Nesse mesmo movimento contínuo, marítimo, de mar e ritmo, frases e melodias se combinam, interagem e se integram. Se tornam mar, como Caymmi assim também o é.

Assim, nas duas obras, a pintura e a canção, Dorival Caymmi estabelece os vínculos que implicam em semelhanças presentes nos suportes distintos que essas linguagens artísticas possuem. O primeiro vínculo estabelecido é o referencial, no caso o mar e praia. A representação visual primária mimetiza o lugar praieiro de Caymmi; é o seu motivo e sua necessidade narrativa. Para tanto, Caymmi não insere, nem na pintura, nem na canção, personagens e muito menos histórias sobre o lugar e seus habitantes, fato que ocorre com frequência em sua obra. Nesse caso, o personagem é o próprio Caymmi. O que o artista traz e apresenta é simplesmente o lugar. Na transmidialização da pintura para a música, Caymmi captura o ritmo explícito na tela e o apresenta musicalmente, estabelecendo, assim, outro vínculo, o ritmo.

A pintura apresentada tem a verticalidade que, quando representada no suporte bidimensional, transforma-se em horizontalidade plena. A linha melódica da canção *Quem vem pra beira do mar* possui esses aspectos planos sem reentrâncias, sem arestas ou choques dissonantes. Aqui, os vínculos formados são com a altura e as direcionalidades. A canção não possui saltos melódicos de intervalos distantes, mas sim características horizontais. É calma, ondulada, contida. Suas progressões harmônicas estão sempre caminhando e descansando. Sem nenhuma dissonância ou estranheza, a canção caminha pelas trilhas tonais das dominantes e tônicas, suas combinações são possíveis e delimitadas. Caymmi cria, com essa harmonia tonal, um significado real e conjunto entre a música e pintura. A pintura é também harmônica em cores e formas, com pequenas pinceladas de cores opostas à cor dominante, como um acorde substituto ou um acorde relativo se nos ampararmos em uma analogia com a linguagem musical. Ambas, música e pintura, são praieiras, de marés calmas e brisas no lugar de ventos. Todos os acordes e harmonias, formas e conteúdos dessas obras

possuem um mesmo destino: tudo descansa, desagua e se encerra sonoramente nas areias da praia.

Não pretendemos encontrar correspondências diretas fenomenais entre a pintura e a música. Apontamos combinações, ambientações e transformações. Utilizamo-nos do poder sugestivo da música para encontrar mútuos significantes rítmicos e métricos, gestuais, rituais e sinestésicos. Pontos de interação e colaboração onde o artista pode se expressar em habilidades diferentes, ampliar suas habilidades imaginativas (BRUHN, 2001) e desvelar o que uma linguagem não conseguiu mostrar ou expressar em sua totalidade. Ir mais a fundo no processo de criação para, então, fazer emergir uma obra primorosa. É assim que Dorival Caymmi fez: trouxe a presença uma fantasia, um sonho, uma utopia (RISÉRIO, 2008). Um lugar intimista que somente ele conhecia e que expos aos olhos e ouvidos do público.

3.3 Canção *O Mar* e pintura em lápis de cor e nanquim de 1947

Nossa segunda análise é sobre a canção *O Mar*, que faz parte do grupo de canções inacabadas que Caymmi trouxe da Bahia: “Costumava andar à noite. Batia a avenida Rio Branco até a Praça Mauá. [...] Muitas canções que trouxe incompletas da Bahia foram terminadas nas andanças noturnas pelo centro do Rio.” (CAYMMI, 2001, p. 111). A história que essa canção conta é um drama, uma tragédia em Itapuã:

Os negros e mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar têm 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 [...]. Grande parte de minha obra musical reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas. (CAYMMI, 1947, p. 16).

O primeiro registro gravado dessa canção feito por Dorival Caymmi é de 1940 com arranjo de Radamés Gnattali¹⁷. Outros artistas gravaram essa canção: Trio de Ouro, em 1950;

¹⁷ Radamés Gnattali (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1906 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988) foi compositor, arranjador, maestro, pianista e violinista. Com vasta produção autoral, que abrangia o popular e o erudito, contribuiu, com sua longa trajetória na rádio e na TV, para a difusão da música brasileira.

Jorge Fernandes, em 1951; e Stelinha Egg, em 1953 e 1954 (CAYMMI, 2001, p. 587). Todas essas gravações contam com arranjos complexos com muitas vozes instrumentais e variações de andamento, mas sem alterar a estrutura proposta na criação e na forma da canção, alicerce que Caymmi também manteve em sua performance no LP *Canções Praieiras*, de 1954.

Já a imagem escolhida para análise é uma pintura datada de 4 de setembro de 1947 (FIGURA 19). Tenhamos aqui alguns cuidados para não desprezarmos essa obra pictórica pelo fato da assinatura e data não corresponderem às datas de término e exposição da canção *O Mar*, que ocorreu, como vimos acima, em 1940. Por que não ignoramos a pintura? Primeiro, porque a análise pela éfrase musical pode ser realizada pelo objeto real ou imaginário (LUND, 1982); segundo, pelo que já foi salientado pelo próprio Caymmi, seu processo de produção é por muitas vezes fragmentário. Basta-nos lembrar que a canção *João Valentão* levou nove anos para ser finalizada. Seguindo para a análise efrástica e tradução intersemiótica, temos as duas obras e o endereço eletrônico para que o leitor possa ouvir a canção *O Mar*, extraída do LP *Canções Praieiras*:

3.3.1 A imagem, o poema e a melodia

Figura 19 – Pintura Abstrata. 1947



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi/>

O Mar – Dorival Caymmi

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito
O mar pescador quando sai
Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
Nas ondas do mar
O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito

Pedro vivia da pesca
Saia no barco
Seis horas da tarde
Só vinha na hora do sol raiá
Todos gostavam de Pedro
E mais do que todas
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E mais bem feitinha
De todas as mocinhas lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda a noite
Não veio na hora do sol raiá
Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Roído de peixe
Sem barco sem nada
Num canto bem longe lá do arraiá
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...

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito.

Fonte: (CHEDIAK. 1994. p. 87)

Figura 20 – Partitura melodia e harmonia

Canções praieiras - Dorival Caymmi
(ODEON, 1954)

O Mar

Dorival Caymmi

Transcrição e Editoração: Marcos Petrônio

$\text{♩} = 50$
a tempo

6

$\text{♩} = 70$
a tempo

D

mar

11

Dm7 **D** *rit.*

qua - do que - bra na prai - a

16

Em **A7** **D**

a tempo *rit.* *rubato* *a tempo* *rubato*

é bo - ni - to _____ é bo - ni - to.

21

E \flat $\text{♩} = 94$ *a tempo*

O mar

26

B \flat 7 *rubato* $\text{♩} = 80$ **E \flat** **B \flat 7** *rubato* **E \flat** *a tempo* **B \flat 7** *rubato* **E \flat** $\text{♩} = 114$

peu - ca - dor quan - do sai nun - ca sa - be se vol - ta nem sa - be se fi - ca _____

31

B \flat 7 $\text{♩} = 74$ **E \flat** **B \flat 7** **E \flat** **B \flat 7** **E \flat** $\text{♩} = 110$

quan - ta gen - te per - deu seus ma - ri - dos seus fi - lhos nas on - das do mar _____

36

D $\text{♩} = 70$ *a tempo*

mar

41

rit.

quan - do que _____ bra na prai - a é bo - ni - to _____

2

O Mar

46 *a tempo* $\text{♩} = 100$

— é bo - ni - to

51 $\text{♩} = 106$ *a tempo*

— Pe - dro vi - vi - a da pen - ca sa - i - a no
Em

56

bar - co seis ho - ras da tar - de só vi - nha na ho - ra do sol rai - á

61 $\text{♩} = 109$ *a tempo*

— To - das got - ta - vam de Pe - dro e mais do que to - das Ro - zi - nha de
A7 D

66

Chi - ca a mais bo - ni - ti - nha e mais bem fei - ti - nha de to - das mo - ci - nhas lá do ar - ra - iá

71

— Pe - dro sa - iu no seu bar - co seis ho - ras da tar - de pas - sou to - da
Em

76

nói - te não vei - o na ho - ra do sol rai - á

81 $\text{♩} = 112$ *a tempo*

— De - ram como cor - po de Pe - dro jo - ga - do na prai - a ro - i - do de pei - xe sem bar - co sem

O Mar 3

86 A7 D

na - da num can - to bem lon - ge lá doar - ra - iã

91 ♩ = 109 *a tempo* 3

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

96 Em

ceu Vi - ve na bei - ra da

101 A7

prai - a o - lhan - do praz on - das an - dan - do ron - dan - do di - zen - do bai - xi - nho mor - reu mor -

106 D Dm *rit.*

reu mor - reu oh

111 D ♩ = 70

0 mar

116 A7 Em

quan - do que - bra na prai - a é bo - ni - to

122 D G Gm D

é bo - ni - to

Fonte: Acervo do autor

A canção *O Mar* também pode ser ouvida no Spotify <https://open.spotify.com/track/2hJWSTAEKGGx3wUHUSWIV3?si=5fc21ee5444e4000>. e no YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=F9Yv4nefCCo>

3.3.2 As combinações, integrações e transformações – Traduções intersemióticas e Écfrases musical

A pintura de Caymmi (FIGURA 19) sugere um rosto humano colorido com vários tons de azul e marrom. Desenho abstrato. Técnica nanquim e lápis de cor, como nos informa a fonte sobre a obra. Essa será a pintura que iremos utilizar analisar e observar as fronteiras entre a obra primária, a pintura, e sua rerepresentação, a canção *O Mar*.

Segundo o próprio Caymmi (1947, p. 16), “Em *O Mar* tentei dar a sensação de como se renova diariamente a tragédia dos homens e mulheres dos cais da Bahia. A história de Pedro e Rosinha, o pescador e sua noiva, está contida no motivo maior da beleza do mar, tão constante quanto a desgraça dos pescadores”. Temos na pintura uma representação primária de um drama. Podemos supor que o fio puxado por Caymmi para compor a imagem, o som e o texto literário dessa história quiçá possa ter vindo das histórias que ele ouvia no povoado de Itapuã. Talvez, na história verdadeira, Pedro teria sobrevivido às lambadas violentas das ondas do mar e o final pudesse ter sido menos trágico. Mas Caymmi é um contador de histórias um inventor de vidas e de personagens. Um artista que se preocupa com a luta social e moral de seus personagens quase verdadeiros (LANGER, 1980, p. 339), na busca por justiça ou se entregando à resignação divina. “O conteúdo moral é material temático que, como tudo que entra em obra de arte, tem de servir para elaborar a ilusão primária e articular o padrão de ‘vida sentida’ que o artista pretende” (LANGER, 1980, p. 340). A luta moral, nesse caso, é pelo trabalho, pelo amor, pelo cuidado com o outro, pela aceitação do mar e suas forças naturais, e, finalmente, pela aceitação do drama divino. O olho que nos olha é o fio condutor que Dorival Caymmi puxa.

Na estrutura da pintura, as linhas retas e inclinadas, surgindo e desaparecendo em e por caminhos opostos, contrastam com linhas e formas arredondadas vistas na parte inferior da obra. Apesar do antagonismo das linhas com forças que puxam para um lado e empurram

para outro, as formas não se combatem: as linhas, retas e onduladas, mantêm um diálogo composicional, o que torna a obra completa. Tal combinação está presente na estrutura da canção. Duas partes distintas, A e B, que, apesar de suas diferenças estruturais de ritmos, andamentos e intervalos melódicos, moldam a canção e a completam. Pela écfrase musical, a *combinação* é fato necessário e é um dos princípios para sua confirmação. Os outros dois princípios, como já pontuamos, são a integração e a transformação.

Podemos observar outra combinação estrutural entre a pintura e música. A modulação tonal na *seção A* da canção é a representação das linhas retas da pintura que tendem a direcionalidades diferentes sutis, como é a modulação feita por Caymmi de $\frac{1}{2}$ tom, também com a sutileza percebida na pintura e permitida, nesse caso, pela linguagem musical. Se a “ideia artística é sempre uma concepção mais profunda” e que “o fenômeno significativo é mais que uma expressão agradável” (LANGER, 1971, p. 206-207), esse fato significativo de modulação tonal e de retorno ao tom original integra-se às forças das marés que estão representadas na pintura pelas direcionalidades do sobe e desce das linhas, assim como na forma ora reta ora ondulada dessas mesmas linhas. A imagem e a música se incorporam e se combinam. São referências visuais/conceituais que Bruhn (2001) descreve como analogias ou símbolos que a linguagem musical utiliza para representar uma imagem real ou imaginária. Tais atos descritivos se apresentam não somente na estrutura da canção *O Mar*, já que Caymmi usa o modo rítmico (REIS, 2001) como campo de força transmidializado da pintura para fragmentos da canção. A pintura apresenta, desse modo, uma tensão de linhas retas quebradas, localizadas na parte esquerda da tela, que tendem a repousar quando “encontram” o rosto da personagem Ritinha (FIGURA 19). Analisando a seção B da canção, encontramos esse tensionamento rítmico e harmônico.

Figura 21 – Detalhe da pintura Abstrata (CAYMMI. 1947)



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi/>

São esses os pontos de interação que ocorrem entre a música e a pintura, ou seja, os tons, as direcionalidades das linhas melódicas e visuais, paralelos lógicos explícitos na pintura e reapresentados na melodia. Nessa relação entre a obra pictórica e a canção, são os fragmentos, como o visto acima, e os modos pontuais que eles comungam que darão unidade à éfrase musical, ou seja, a rerepresentação da imagem na linguagem musical.

Na parte final da seção B, Caymmi ameniza o tensionamento com outra solução da linguagem musical, o *ritenuto* ou seja um abrandar de imediato do andamento. Esse movimento acalentador que altera o ritmo do acontecimento se dá pela linguagem literária também exposta: “*Vive na beira da praia olhando pras ondas, andando rondando dizendo baixinho, morreu, morreu, morreu, oh...*”.

Na pintura, essa representação de tensão e repouso está posta nas linhas onduladas que formam o rosto e os olhos, assim como nas formas arredondadas da figura. O olho que insiste em nos olhar recebe a trágica morte de Pedro. Ritinha se mistura com a praia, integra-se à paisagem praieira que foi transmidializada para música. Mas, afinal, pergunta-nos a imagem: o que realmente morreu? Se assim, como no começo da canção, *O mar* quando quebra na praia continua bonito, bonito.

3.4 *Pescaria (Canoeiro)* e a pintura *Pescador*

3.4.1 A imagem, a letra e a melodia

Figura 22 – *Pescador*. Óleo sobre tela 1954



Fonte: Stella Caymmi. 2001.

Pescaria (Canoeiro) – Dorival Caymmi

Ô canoeiro
Bota rede
Bota rede no mar
Ô canoeiro
Bota rede no mar

Cerca o peixe
Bate o remo
Puxa corda
Colhe a rede
Ô canoeiro
Puxa rede do mar

Vai ter presente pra Chiquinha
Ter presente pra Iaiá
Ô canoeiro puxa do mar

Cerca o peixe
Bate o remo
Puxa corda
Colhe a rede
Ô canoeiro
Puxa rede do mar

Louvado seja Deus
Ó meu pai. (CAYMMI, 1954).
Fonte: CHEDIAK. 1994. p. 98

Figura 23 – Partitura melodia e harmonia

Canções praieiras - Dorival Caymmi
(ODEON, 1954)

CANOEIRO

Dorival Caymmi

Transcrição e Edição: Marcos Petrônio

$\text{♩} = 84$
a tempo

INTRO 13

$\text{♩} = 94$
a tempo

14 G C
Ô ca-no - ei - ro bo - taa re - de bo - taa re - de no mar ____ Ô ca - no -

C D7 G G C

17
ei-ro bo-taa re-de no mar ____ Ô ca-no - ei-ro bo-taa re-de bo-taa re-de no mar Ô ca-no-

C D7 G G G

21
ei-ro bo-taa re-de no mar ____ Cer-cao pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ô ca-no-

G D7 G G G

25
ei-ro pu-xaa re-de do mar ____ Cer-cao pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ô ca-no-

G D7 G C C

29
ei-ro pu-xaa re-de do mar ____ Vai ter pre-sen-te pra Chi-qui-nhae tã pre-sen-te pra Ya-yá Ca-no-

C F G G

33
ei-ro pu-xaa re-de do mar ____ Cer-cao pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ô ca-no-

G D7 G G D7 G

37
ei-ro pu-xaa re-de do mar ____ Ô ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar ____ Ô ca-no-

2

CANOEIRO

41 G C C D7 G

ei-ro bo-taa re-de bo-taa re-de no mar Ô ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar _____ Ô ca-no-

45 G C C D7 G

ei-ro bo-taa re-de bo-taa re-de no mar Ô ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar _____ Cer-cao

49 G G G D7 G

pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-deÔ ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar _____ Cer-cao

53 G C C C F

pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-deÔ ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar _____ Vai ter pre-

57 G G G D7 G

sen-te pra Chi-qui-nhae tô pre - sen-te pra Ya-yá Ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar _____ Cer-cao

61 G D7 G7 G7 Dm G7

pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-deÔ ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar _____ Ô ca-no-

65 G G G7 G7 D7

rit. *ritato*

ei - ro bo - taa re - de no mar _____ Lou - va - do se - ja Deus.

71 G G G G D7

*G*sus *a tempo* *rit.*

Ô meu pai _____ lou - va - do se - ja Deus _____

CANOEIRO

3

77 *rubato* $\text{♩} = 84$ *a tempo* **2** $\text{♩} = 94$ *a tempo*

Ó meu pai Ó ca-no-

85 ei-ro bo-taa re-de bo-taa re-de no mar Ó ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar Ó ca-no-

89 ei-ro bo-taa re-de bo-taa re-de no mar Ó ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar Cer-cao

93 pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ó ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar Cer-cao

97 pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ó ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar Vai ter pre-

101 sen-te pra Chi-qui-nhae tê pre-sen-te pra Ya-yá Ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar Cer-cao

105 pei-xe ba-teo re-mo pu-xaa cor-da co-lhea re-de Ó ca-no - ei-ro pu-xaa re-de do mar Ó ca-no-

109 ei-ro bo-taa re-de no mar Ó ca-no - ei-ro bo-taa re-de no mar

Fonte: Acervo do autor

A canção *Canoeiro* pode ser ouvida no YouTube <https://youtu.be/7pi7h47d3pY>

Novamente, temos aqui datações diferentes entre as obras. A primeira gravação da canção foi realizada em 1944 pelos artistas do Trio de Ouro, regravada pelo conjunto O Bando da Lua, em 1950, e finalmente gravada por Dorival Caymmi em 1954, no seu LP *Canções Praieiras* (CAYMMI, 2001, p. 595). Tal datação poderia impor um erro no princípio de produção artística pela écfrase musical, na qual a música é sempre uma reapresentação de uma imagem já representada. Entretanto, segundo Lund (1991), e como já pontuamos anteriormente, a integração, assim como a combinação e a transformação, faz parte da metodologia ecfástica tradicional e acrescentada por Bruhn (2001), que sugere que se percorra os mesmos caminhos de Lund para, assim, transmidializar a écfrase tradicional em écfrase musical. É o princípio da integração caymmiana (e de Hans Lund) com o seu habitat que nos permitirá dizer que o objeto reapresentado musicalmente por Caymmi, a canção *Pescaria (Canoeiro)*, é, sim, uma mimese pela linguagem musical das imagens ficcionais que ele traz consigo do seu idílico paraíso praieiro. De toda sorte, nosso intento já era, de início, utilizar como base para essa análise a metodologia da tradução intersemiótica de Reis e apoiar nas possibilidades narrativas da écfrase para, por fim, consagrar nossa intenção analítica.

Ao observarmos a imagem (FIGURA 22), podemos descartar o caráter ilustrativo, ou seja, a imagem não ilustra a canção seja pelo ritmo da música, pelas ações do personagem narrado na canção ou pelas atitudes do canoeiro (pescador).

Ô canoeiro
Bota rede
Bota rede no mar
Ô canoeiro
Bota rede no mar. (CAYMMI, 1954).

A imagem traz um pescador contemplativo, tranquilo. A única ação observável é a de retirar o chapéu. *Louvado seja Deus ó meu pai...* Sim, o pescador agradece a fartura de um dia de trabalho no mar. Ao citar que essa imagem não seria uma ilustração da canção, procuramos eliminar a distopia temporal entre a composição da música e a produção pictórica. Posto isso, iremos em busca dos pontos nos quais as obras se tocam.

3.4.2 As combinações, integrações e transformações – Traduções intersemióticas e Écfrases musical

Dentro da proposta de análise comparada de Reis, na qual ela utiliza “a ideia de modo, como determinada disposição lógica de elementos, com possibilidades de criar, num determinado ‘campo de força’, maior luz ou sombra, direcionalidades, combinações de repouso e tensão, mais ou menos simetria, maior ou menor velocidade” (REIS, 2001, p. 226), a unidade estética desses dois trabalhos artísticos pode ser apresentada. O sentido estático da pintura, em contraponto ao sentido dinâmico da canção coexistem, é percebido de maneira diferente por cada espectador (REIS, 2001). Assim, a apresentação dos pontos de interseção entre as obras, que poderão ocorrer em *modos* separados e/ou reverberados em outros *modos*, como no modo rítmico e reverberado no modo de intensidade, é apenas pontual, tendo o espectador a liberdade de leitura e de prosseguimento da linha de percepção sobre a ideia inicial da interação das obras analisadas.

O *modo* mais evidente que percebemos é o *modo rítmico*. Repouso e tensão que permeiam a melodia, a letra e a pintura. A introdução rítmica da canção, com o violão de Caymmi, apresenta-se com remadas rápidas, alternando bombordo e estibordo, baixos em tônica e quinta almejando a simetria entre o andamento musical e do cardume que vem veloz ao encontro da rede. Sobre essa tensão inicial, encontramos o repouso. Ele está na pintura, não nas cores, mas na forma figurativa do pescador. O ritmo da melodia é sucessivo e métrico, e as células rítmicas se repetem criando uma dinâmica harmônica entre tempo e o espaço. Os acentos rítmicos proporcionam à melodia um percurso ascendente e descendente, assim como é a pulsação do mar, mesmo em momentos de calmaria.

As reverberações das células rítmicas na pintura estão postas nas formas geometrizadas e métricas com as quais Caymmi monta seu personagem e o insere no cenário também geométrico. São ressonâncias rítmicas presentes na obra visual vindas da obra musical.

Corolária da temporalidade é a organização rítmica dos elementos pictóricos, não em sua proporcionalidade métrica, mas em sua vivência cinestésica, em sua capacidade de provocar no espectador vivências de movimentações e dinâmicas temporais semelhantes àquelas trazidas pela música. (CAZNOK, 2015, p. 110).

O texto literário da canção segue a mesma métrica sucessiva e repetitiva, o mesmo ritmo constante quase alucinado dos peixes se debatendo na rede.

Ô canoeiro
Bota rede
Bota rede no mar
Ô canoeiro
Bota rede no mar. (CAYMMI, 1954).

A simetria rítmica é clara entre acentos sonoros, textuais e visuais. As combinações das linguagens, sob o ponto de vista do modo intersemiótico rítmico, estão visíveis e agrupadas, demonstrando a unidade entre as obras. Combinadas, integradas e transformadas em obras irmãs de dimensões e materialidades distintas.

A linha melódica acompanha a linha rítmica, o que seria evidente e lógico, mas o que queremos dizer se refere ao sentido sinestésico e aos aspectos da analogia. No sentido sinestésico, o ritmo é percebido pelo movimento das ondas do mar, marolas que fazem com que os barcos se movam mesmo quando ancorados. Esse ascender e descer está presente na melodia e na harmonia da canção. Vejamos. Sobre a imagem de uma sessão da peça, podemos traçar as linhas curvas que demonstram o movimento (FIGURA 19).

Figura 24 – Trecho da melodia da canção *Pescaria (Canoeiro)* com arabescos

The musical score for the song 'Canoeiro' is presented in three systems. The first system starts at measure 14, marked 'a tempo' with a tempo of 94. The melody is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Red arabesque curves are drawn over the notes to illustrate the melodic movement. The lyrics are: 'Ô ca - no - ci - ro bo - taa re - de bo - taa re - de no mar — Ô ca - no -'. The second system starts at measure 17, with lyrics: 'ci - ro bo - taa re - de no mar — Ô ca - no - ci - ro bo - taa re - de bo - taa re - de no mar Ô ca - no -'. The third system starts at measure 21, with lyrics: 'ci - ro bo - taa re - de no mar — Cer - cao pei - xe ba - teo re - mo pu - xaa cor - da co - lhea re - deô ca - no -'. Chord symbols (G, C, D7) are placed above the notes.

Fonte: Marcos Petrônio (2022) e o autor

Essa sutileza melódica, dentro dos modos de intensidade, é subdividida e nomeada como modo de dinâmica que possui gradações fortes e fracas de palavras e sons e pinceladas

(REIS, 2001). Para nós, essa leveza do tecido musical é alterado com o campo harmônico quando Caymmi modula a tonalidade de Sol maior para a tonalidade de Dó maior, com a qual o autor busca manter a intensidade rítmica e fornece mais sonoridades à canção. Essa sonoridade caymmiana desperta estímulos não somente no ouvinte, mas no próprio compositor que trafega para outras materialidades na intenção de expressar-se ou mesmo pela sua necessidade criativa.

Ouvir um som, ser atraído por este algo que chamamos de som não é uma ação puramente auditiva. Nós vemos sons, sentimos a textura de sons, sentimos a pressão de sons em nossos ouvidos e em nossos órgãos, mas sentimos também seu cheiro, vemos os instrumentos que os produziram, sentimos a ação de um movimento de um corpo sobre outro.[...] E ainda vamos além em nossas escutas. Não ouvimos apenas os sons, as relações entre notas, ou ainda relações entre sons (sons que se repetem ou sons que se transformam) escutamos tudo aquilo que vem com os sons. (FERRAZ, 2005, p. 76).

A densidade é enriquecida e o tecido musical encorpado, mas não ao ponto de enrijecer. Caymmi provoca mais tensão musical com a modulação que, sutilmente, retorna ao tom original, mantendo a tensão que somente irá repousar quando ele novamente quebra o ritmo estabelecido, trazendo-o para um campo instável de velocidade rítmica. Um recitativo “mais lento e rubato” (FIGURA 25).

Figura 25 – Trecho da linha melódica da canção *Pescaria (Canoeiro)* – Dorival Caymmi

65 G D7 G7 G7 Dm G7
rit. rubato
 ci - ro bo - taa re - de no mar Lou - va - do se - ja Deus.

71 Gsus G Gsus G7 D7
a tempo rit.
 ó meu pai lou - va - do se - ja Deus

77 G
rubato a tempo
 ó meu pai ó ca - no -

Fonte: Marcos Petrônio. 2022

A imagem que a música traduz ou parafraseia é, ao mesmo tempo, real e fictícia. É a imagem de recordação que Caymmi tem da praia e do povo de Itapuã, imagem que aos

poucos veio se transformando em melodia. Por esse caminho, ela é uma imagem real. Mas a canção é também uma rerepresentação da imagem fictícia elaborada pelo artista quando busca uma síntese da alegria de um pescador com os frutos do seu trabalho (FIGURA 22).

Figura 22 – Pescador. 1954 – Óleo sobre tela



Fonte: Stella Caymmi. 2001.

A música *Pescaria (Canoeiro)* foi composta no início dos anos 1940, e a imagem acima assinada em 1954. Acreditamos, porém, que a música é uma obra de arte viva (LANGER, 2011) e sua execução e gravação por Dorival Caymmi em 1954 possui um contraste entre a composição, a primeira gravação com o Trio de Ouro¹⁸ e a performance de Caymmi no disco *Canções Praieiras*. Para fins de conhecimento e comparação de interpretações, convidamos o leitor a ouvir a performance do Trio de Ouro na gravação de *Pescaria (Canoeiro)*, de 1944 no link: https://www.youtube.com/watch?v=bc0YE8XZ_fE

Os reflexos da métrica da composição da pintura na métrica da composição musical possuem pontos perceptíveis. De acordo com Freitas (2012, p. 322), “As obras não se tocam fisicamente, são autônomas e diversas, mas guardam uma espiritualidade comum, graças a uma correspondência temática ou estrutural buscada por um autor em seu modelo”. Reflexos que estão na temática, que é clara, e principalmente na estrutura composicional de ambas as obras, que, mesmo evidente para alguns observadores, têm suas formas que podem ser

¹⁸ Para saber sobre O Trio de Ouro Pesquisar em: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/trio-de-ouro>

exploradas por nós a fim de aproximarmos os pontos que se refletem sobre essas duas obras. A métrica geométrica da pintura se mostra também na performance de Caymmi quando da gravação da canção. A estrutura rítmica das formas da figura está simulada no andamento e na divisão melódica e silábica. São formas de quadrados imperfeitos que Caymmi, na métrica interpretativa da canção, especificamente na levada do violão, sincopa a métrica quando foge dos baixos e toca o acorde nas cordas agudas. Essa síncope rítmica introdutória do violão, por sinal bem marcada, mostra-se nas linhas, também bem marcadas, com as quais o pintor Dorival Caymmi constrói seu personagem na pintura. Linhas grossas que se desviam do compasso matematicamente perfeito para dar movimento e ritmo na pintura e na performance musical.

Esse modo rítmico de tradução intersemiótica está relacionado ao modo de direcionalidade. Ambos compõem traçados ascendentes e descendentes. Na música, esses traçados são percebidos nas progressões harmônicas e nas modulações usadas por Caymmi na estrutura da canção, como se observa na modulação de Sol Maior para Dó Maior e no retorno para o tom original. A composição tonal sem dissonâncias, dentro do campo harmônico, não oferece nenhum obstáculo a ser transposto; ao contrário, sugere uma direcionalidade perfeita, certa. De repente, todo o cardume estará à disposição do pescador, assim como todas as notas e formas estarão à disposição do artista.

Pelos “modos de planos” de tradução intersemiótica metodológica utilizados por Reis (2001), a modulação tonal na obra musical tem correspondência no uso da *perspectiva* no desenho e na pintura. As modulações de aproximação e afastamento do tom principal criam gradações e contrastes que são traduzidos em estados psicológicos de repouso e diferentes graus de tensão e relaxamento (REIS, 2001). Os modos de planos se articulam com os modos de tons, cores e timbres. O tom principal da música é Sol maior. Não poderia ser tão explícito na pintura, que é clara, solar e iluminada. Essa analogia apresenta-se simplista, mas as ressonâncias entre as obras não precisam ser, obrigatoriamente, profundas e complexas, elas podem e devem ser próximas no que for mais profundamente estudado ou superficialmente de fácil percepção.

A pintura se organiza em tons quentes, como amarelos e alaranjados, e azuis profundos contrastam com o solar. Os brancos dão luz definitiva. Na canção, os tons vizinhos, Sol maior e Dó maior são o solar na pintura, seus reflexos. Tons que não concorrem

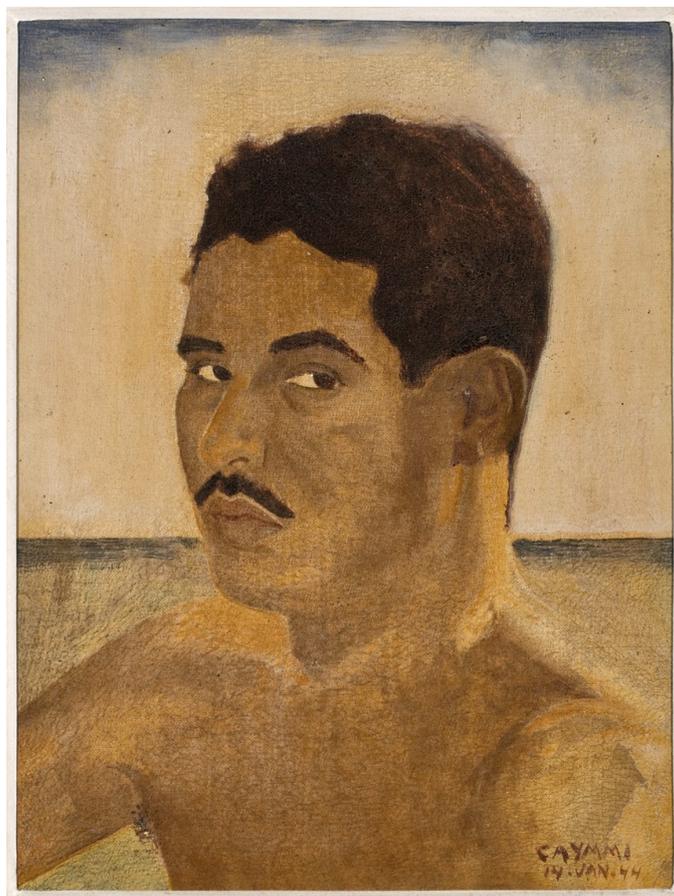
entre si, irmanam-se em tensões harmônicas e rítmicas nas quais a melodia repousa, como repousa a pintura na cor branca, no recitativo de agradecimento final de Sol maior com sétima, “Louvado seja Deus/ Ó meu pai” para Dó maior, em que novamente canta “Louvado seja Deus/ Ó meu pai”, e um Ré maior com sétima solicita o tom original da canção que retorna, assim como retorna a vida cotidiana e impermanente de Itapuã.

Seguimos para a última análise de duas obras de Dorival Caymmi que demonstram seu processo de criação através dos diálogos interartes da pintura, da música e da literatura.

3.5 Saudade de Itapuã e Autorretrato de Dorival Caymmi

3.5.1 A imagem, o poema e a melodia

Figura 26 – Autorretrato de Dorival Caymmi, óleo sobre tela. 1944



Fonte: <https://www.jobim.org/caymmi>

Saudade de Itapoã

Coqueiro de Itapoã, coqueiro

Areia de Itapoã, areia

Morena de Itapoã, morena

Saudade de Itapoã me deixa

Oh vento que faz cantiga nas folhas

No alto dos coqueirais

Oh vento que ondula as águas

Eu nunca tive saudade igual

Me traga boas notícias daquela terra toda manhã

E joga uma flor no colo de uma morena de Itapoã

Coqueiro de Itapoã, coqueiro

Areia de Itapoã, areia

Morena de Itapoã, morena

Saudade de Itapoã me deixa

Me deixa, me deixa... (CAYMMI, 1954).

Fonte: CHEDIAK. 1994. p. 98

Figura 27– Partitura melodia e harmonia

Canções praieiras - Dorival Caymmi
(ODEON, 1954)

Saudade de Itapuã

Dorival Caymmi

Transcrição e Edição: Marcos Petrônio

♩ = 76
INTRO

♩ = 90
C7+

Co-quei ro de

9 Em/B Am7 C7/G Dm C/E Dm7 A7 Dm6
rubato
I - ta - pu - ã co - quei ro a - rei - a de

17 Dm7 G7 Dm G7 C7+/G Em/B Am7 G7 C7+
I - ta - pu - ã A mo - re na de

25 Em/B Am7 C7/G F C/E Dm Dm7 Dm
I - ta - pu - ã mo - re na sau da de

33 Dm7 G7 Dm G7 C7+/G Em7/B Am7 G7 C7+
de I - ta - pu ã me dei - xa o ven to que

41 Em/B Am7 C7/G Dm/F C/E Dm Dm5+ Dm6
rubato ♩ = 120
faz can ti gas nas fo-lhas no al-to do co quei ral o ven-to que on-

49 Dm7 Dm6 Dm7 Dm6 Dm7 G7 A7+
rit. ♩ = 110 *a tempo* *rit.* *a tempo*
du-la í-guas eu nun-ca ti-ve sau - da-dei gual me tra-ga

57 Fm7 Cm/Eb Cm/Bb D7/A A7+ Cm7/Eb Cm7/Bb A7+
rubato
bo-as no ti ci - as da - que-la ter-ra to - da ma - nhã e jo - gueu-ma

2 Saudade de Itapuã

65 Fm7 Cm/E♭ Cm/B♭ D7/A A♭7+ G7

rit.

flor no co-lo deu ma mo-re-na em I-ta-pu-ã

73 C7+ Em/B Am7 C7/G Dm7 Dm Dm7

a tempo rubato ♩ = 90

co-quei ro de I-ta-pu-ã co-quei-ro

81 Dm Dm6 Dm7 G7 G7 C7+/G Em/B Am7

a-rei a de I-ta-pu-ã a-rei a mo-

89 G7 C7+ Em/B Am7 C7/G Dm Dm/F Dm/E Dm

re na de I-ta-pu-ã mo-re na

97 Dm7 Dm6 Dm7 G7 C7+/G Em/B Am7

sau da de de I-ta-pu-ã me dei-xa o

105 G7 C Em/B Am7 Am7/G Dm/F C/E Dm

a tempo ♩ = 117 *rubato* ♩ = 117 *a tempo*

ven to que faz can ti gas nas fo-lhas no al-to do co-quei ral

113 Dm5+ Dm6 Dm7 Dm6 Dm7 Dm6 Dm7 G7

rit. ♩ = 110 *a tempo*

o ven-to que on-du-la guas. Eu nun-ca ti-ve sau-da-dei-gual

121 A♭ Fm7 Cm/E♭ Cm/B♭ D7/A A♭7+ Cm7/E♭

a tempo ♩ = 110 *rubato*

me tra-ga bo as no-ti-cias da-que-la ter-ra to-da ma-nhã

Saudade de Itapuã 3

129 *a tempo* *rit.*
 Cm7/B^b A^b7+ Fm7 Cm/E^b Cm/B^b D7/A A^b7+
 e jo - gueu - ma flor no co - lo deu - ma mo - re - na em I - ta - u - ã

137 *a tempo rubato* $\text{♩} = 110$
 G7 C Em/B Am7 C7/G Dm
 co - quei ro de I - ta - pu - ã co - quei ro

145 *a tempo*
 Dm7 Dm7 Dm Dm6 Dm7 G7 Dm G7 C7+/G
 a - rei a de I - ta - pu - ã a - rei a

153 *rubato*
 Em/B Am7 G7 C7+ Em/B Am7 C7/G
 mo - re na de I - ta - pu - ã mo - re - na

161 *a tempo* *rubato*
 Dm7 Dm6 Dm7 G Dm G7 C7+/G Em/B
 sau - de - de de I - ta - pu - ã me dei - xa

169
 Gm7 C7 F Dm
 me dei - xa me

174
 G7 C7+
 dei - xa

Fonte: Acervo do autor

A canção Saudade de Itapuã pode ser ouvida no link:
<https://youtu.be/MGTEK15KJW8>

Dorival Caymmi foi um pintor de retratos. Em sua obra pictórica, esse estilo tem presença constante. O domínio dessa técnica requer um trabalho minucioso e apurado. Formas e detalhes podem ser mimetizados e apurados com o tempo. Porém, captar sentimentos é certamente mais complexo, visto que pintar não é um trabalho imediato; exige-se tempo para produzir e conseguir expressar, na pintura, sentimentos humanos que afloram e se escondem como em um piscar de olhos. O autorretrato que trouxemos para compor e combinar com uma obra musical é antes de mais nada uma obra comum (FIGURA 21). Possui características estéticas passíveis de questionamentos. Mas o que nos interessa são as características humanas, os sentimentos, a expressividade. Dewey, em seu livro *A arte como experiência* (2010), observa que as obras de arte, quando celebradas e elevadas a grande prestígio, são isoladas e se distanciam de suas realidades, formas e objetivos por meio do olhar de quem se dispõem a escrever sobre elas:

Assim, impõe-se uma tarefa primordial a quem toma a iniciativa de escrever sobre a filosofia das belas-artes. Essa tarefa é restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência [...]. Para compreender o significado dos produtos artísticos temos de esquecer-los por algum tempo, virar-lhes as costas e recorrer às forças e condições comuns da experiência que não costumamos considerar estéticas. (DEWEY, 2010, p. 60).

Esse sofrimento do cotidiano, citado por Dewey, é o que inicialmente buscamos ao analisar essa imagem e buscar nela as combinações e integrações que Caymmi utilizou para compor a canção que mostraremos adiante.

3.5.2 As combinações, integrações e transformações – Traduções intersemióticas e Écfrases musical

A imagem é de solidão, de um espectro que deseja estar presente em um lugar que, naquele momento, era só um sonho. A matiz amarela domina toda a tela. Se imaginamos o céu, ele é amarelo. Se quiséssemos ver um mar, ele é ocre. Se pensamos na praia, ela é seca. O personagem (Dorival Caymmi) é pálido. O quadro é árido como uma tristeza. O que é ausente no quadro é presente na letra da canção *Saudade de Itapuã*. Caymmi transfere para a letra o que falta na pintura e vai, aos poucos, preenchendo o quadro com imagens daquilo que sente falta. Preenche o quadro com, se assim se pode dizer, saudade.

Coqueiro de Itapuã, Coqueiro
 Areia de Itapuã, Areia
 Morena de Itapuã, Morena
 Saudade de Itapuã, me deixa. (CAYMMI, 1947).

Tudo é passivo e estático nessa primeira estrofe, nada se mexe, nem mesmo a *saudade* que Caymmi implora para que o abandone. Se o artista, em suas canções praieiras, conta sobre a vida dos personagens desse lugar, em *Saudade de Itapuã*, ele nos fala dele mesmo, é seu autorretrato. São seus os sentimentos, é sua a saudade.

No seu autorretrato, Dorival não dialoga com o espectador; ele conversa consigo e confessa aos elementos naturais – vento, coqueiro e ondas – que “*nunca tive saudade igual*”. Nesta estrofe da canção, o movimento acontece tanto nas ações dos elementos naturais quanto na métrica da poesia:

Oh vento que faz cantigas nas folhas
 No alto do coqueiral.
 Oh vento que ondula as ondas
 Eu nunca tive saudade igual
 Me traga boas notícias daquela terra toda manhã
 E joga uma flor no colo de uma morena em Itapuã [...]. (CAYMMI, 1947).

A imagem é complementada pela palavra. Exibe o que foi amputado. Esse aspecto de complementação entre imagem e palavra é abordado por Joly:

“Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas”. Essa frase recente de [Jean-Luc] Godard sobre a imagem e as palavras é, a nosso ver, particularmente judiciosa, porque, ao mesmo tempo em que reconhece a especificidade de cada linguagem – a da imagem e a das palavras – Godard mostra que se completam, que uma precisa da outra para funcionar, para serem eficazes. Essa declaração é ainda mais agradável por parte de um “homem de imagens”, porque as relações imagem/linguagem são na maioria das vezes abordadas em termos de exclusão, ou em termos de interação, mas raramente em termos de complementaridade. (JOLY, 2012, p. 115).

A palavra ativa os implícitos (GOMES, 2015) e apresenta o que está oculto no autorretrato pintado por Caymmi. A imagem é quase monocromática; a subjetividade sentimental expressa nela é o que se integra à poesia. São esses sentimentos que iremos abordar a seguir nas combinações, intersecções e narrativas que a melodia faz da e com a pintura.

A canção, *Saudade de Itapuã*, é a mais complexa harmonicamente de todas que analisamos até aqui. Sua complexidade contrasta com a pintura e a poesia: a primeira pelo caráter inicial monocromático; a segunda pela estrutura, não simples, mas extremamente objetiva e direcional.

Dorival Caymmi é um cancionista (TATIT, 2012), um artista que fissa pelas melodias que compõe, pelas experiências da vida, “é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódica” (TATIT, 2012, p 25). A emoção em Caymmi é um alimento que ele serve à nossa alma. Todo o monotema da pintura e da letra da canção são, agora, incrementados pela grandiosidade melódica e pela riqueza harmônica de *Saudade de Itapuã*.

Apresentamos, adiante, uma análise harmônica realizada na disciplina “Tópicos de Análise em Música”, realizada durante o curso de mestrado em Música, com base na interpretação de Dorival Caymmi, por ocasião da gravação do disco *Canções Praieiras* (1954). Nos aspectos harmônicos, temos uma canção de tonalidade de Dó maior. Logo no início, no segundo acorde, temos a presença da dominante do 6º grau da tonalidade de Dó maior que repousa no 6º grau menor (Am7). Segue a música com acordes de baixo invertido em direção a uma dominante da subdominante (C7/G) que repousa em F7+. Parece-nos haver, aqui, uma tonificação para Fá maior que prossegue usando baixos invertidos e acordes do campo tonal de Fá maior subdominante da tonalidade inicial. Segue a melodia sem grandes alternâncias de acordes do campo harmônico. No segundo trecho, há uma mudança tonal de Dó menor. Porém, o primeiro acorde de novo modo é um 6º grau de Ré menor (Ab7+). Permanece no campo tonal de Dó menor, fazendo uso de inversão de baixos nos acordes que seguem. Nos compassos que antecedem o retorno para a tonalidade de Dó maior, acontece o uso do acorde de (Ab7) sem a 7 aumentada, cadenciando para a dominante e, assim, retornando à tonalidade original de Dó maior (Ab7-G7-C7+).

Essa breve análise já nos apresenta uma canção mais complexa harmonicamente e com estrutura que permite ao compositor, em um processo interartístico, inserir na melodia e na performance o que nos parece ausente na pintura. Um processo de éfrase musical, uma narrativa melódica das subjetividades emocionais captadas na obra pictórica.

Caymmi percorre da pintura para a música por caminhos diversos. Uma das maneiras que ele faz a transmidialização é pela suplementação. Com a melodia, ele busca suprir a

imagem do que nela falta visualmente, ou seja, a ambientação. Se o ambiente está incompleto, outro elemento tem abundância implícita: o sentimento da saudade, a ausência das coisas queridas. A primeira parte da canção possui aspectos rítmicos e melódicos que se repetem, são uma mimese das ausências que notamos na imagem do autorretrato. Essa sequência harmônica se encerra em um sufocante intervalo melódico. O tecido musical (BRUHN, 2001) permite a Caymmi expor o desassossego emocional pelo qual ele passa. A frase musical, que tem início, meio e fim, repete-se e termina no acorde inicial, mas com um intervalo melódico acentuado. Uma melodia de lamentos (FIGURA 28).

Figura 28 – Trecho da linha melódica da canção *Saudade de Itapuã*. Dorival Caymmi

Coqueiro de Itapuã coqueiro

Voice 

9 areia de Itapuã areia.....



Morena de Itapuã morena...

Voice 

9 Saudade de Itapuã me deixa...



Fonte: Marcos Petrônio. 2022

Um círculo, como o visto por Benjamin em *A tarefa do tradutor* (2013), de repetições de frases musicais e de palavras, que é cortado e, conseqüentemente, tocado por linhas do infinito. Linhas simbólicas de sentimentos que transformam a incompletude do artista em obras de arte. As linhas infinitas que cortam os sentimentos de Caymmi são, por analogia, trazidas pelo vento:

Oh vento que faz cantigas nas folhas
 No alto do coqueiral
 Oh vento que ondula as ondas
 Eu nunca tive saudade igual
 Me traga boas notícias daquela terra toda manhã
 E jogue uma flor no colo de uma morena em Itapuã. (CAYMMI, 1947).

O vento é essa linha infinita de sentimentos que passa por Itapuã e retorna ao lugar presente onde se encontra o compositor, para, então, seguir novamente repetindo o círculo teimoso que tenciona, faz doer e faz sentir. Assim, Dorival Caymmi expressa sua necessidade espiritual (KANDINSKY, 2015), observando a si mesmo, criando melodias e autorretratos que são a combinação e integração desse lugar tão seu que é a praia de Itapuã. Ali, ele está mergulhado em sua simbiose com os elementos naturais: terra, fogo, ar e água, raízes das religiosidades africanas e tão presentes nos sentimentos e em sua obra. Ele transforma ou traduz tudo o que ao seu redor existe, real ou imaginário, em canções.

3.6 Sobre as análises

Encerramos aqui as nossas análises e comparações entre as linguagens artísticas que Dorival Caymmi lança mão para a produção de suas obras. Para um artista multifacetado não poderia ser diferente os objetos de arte que ele nos entrega, são igualmente múltiplos em suas linguagens e em suas interações. Ao observarmos a produção artística musical, literária e visual de Caymmi inevitavelmente encontramos e todas elas seus traços, seus tons, suas harmonias. Encontramos também suas aproximações e distanciamentos sobre os quais ele investe e inverte especificidades de linguagens artísticas sem que essas se diluam e nos escapem ao olhar ou ouvido.

Interações interartísticas que ao longe nos parecia um truque ou uma ilusão se demonstram claras, outras vezes sugestivas mas sempre imbricadas, unidas, comunicativas, alegóricas, participantes umas com as outras. São poemas que convidam melodias, melodias que se transformam em visualidades. Intermidialidades que proporcionam a obra finalizada qualidades e características únicas. Parcerias artísticas que são um “auxílio luxuoso¹⁹”, uma

¹⁹ Expressão utilizada pelo cantor e compositor Luiz Melodia na canção *Juventude transviada* de 1975

contribuição e unidade que caminham desde a concepção, passando pelo processo de criação e finalizando com obras que estão fincadas no imaginário cultural brasileiro e fazem de Dorival Caymmi um dos grandes geradores da cultura musical do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A partir de todas as ideias apresentadas e os aspectos observados nesta pesquisa, podemos afirmar que os caminhos caymmianos de fazer arte são múltiplos, coesos, fluidos e permeáveis. Dorival Caymmi é um artista harmônico em suas intermedialidades; suas obras são ajustadas entre si. Sua música possui características únicas, são atemporais. Alargadas no espaço e no tempo, elas desafiam a compreensão objetiva da ciência, assim como também instigam as subjetividades que as pesquisas em arte nos fornecem em seus campos investigativos. Caymmi é, realmente, *a pedra que ronca no meio do mar* (QUEIROZ, 2019). A música de Caymmi é perfeita, é simples e complexa. Seus acordes são vozes tão naturais que simplesmente soam como se fossem nossas. São sonoridades íntimas. Suas melodias, harmonias e palavras são mais que canções; são quadros, telas pintadas com a mais elevada inspiração, na mais perfeita comunhão interartística.

Se, na introdução deste texto, afirmamos que suspeitávamos que o artista Dorival Caymmi estava sempre a entregar dois produtos artísticos inter-relacionados, ou seja, uma pintura com estruturas e inspirações sonoras e uma canção com estruturas e inspirações pictóricas, podemos reconhecer, agora, após todo o nosso percurso investigativo que, sim, Caymmi é interartístico. Afirmamos com base em suas próprias palavras: “eu vejo a canção” (CAYMMI, 2001). Relações interartes que podemos confirmar nas histórias extraídas de suas conversas e apresentadas por sua biógrafa e neta Stella Caymmi (2001), no livro *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*:

A história de Maracangalha consegue ser tão saborosa quanto a música. O samba foi feito na tarde do dia 29 de julho de 1955, sexta-feira, em São Paulo, enquanto pintava um auto-retrato, em seu apartamento. De repente, veio à sua mente uma frase de Zezinho, seu amigo de infância em Salvador: “Eu vou pra Maracangalha”. (CAYMMI, S., 2001, p. 329).

O resto é história, mas a simbiose música-pintura está registrada. Portanto, o que propusemos a investigar, *o processo criativo do artista Dorival Caymmi à luz das interartes*, apresentou-se como um objeto real e não mais uma suspeita.

O nosso caminho de pesquisa a partir de um objeto real, mas ainda subjetivo, abandona as intencionalidades investigativas e passa para o patamar das possibilidades de investigação e, portanto, da ampliação do conhecimento sobre o objeto almejado. Nosso estudo já inicia com a perspectiva modernista de Dorival Caymmi. Ele foi, sem dúvidas, um artista moderno, da era modernista, que nasceu “em um momento de grandes revoluções. Não só a ciência provoca rupturas, como também novas propostas” (ZAMBONI, 2012, p. 18). Despontou sob tal influência modernista e se consagrou fazendo arte moderna. Modernizou a forma de cantar, de compor e de pintar melodias. E, assim, é no interior desse contexto modernista do fazer e receber a arte e nas mudanças de paradigmas que negavam a cristalização das áreas de conhecimento como definitivas e imutáveis (ZAMBONI, 2012) que nos apoiamos para utilizar as subjetividades da arte e as racionalidades da ciência, para nos embrenharmos nesse mar caymmiano. Navegação possível como nos referencia e bem explica o professor, pesquisador e escritor Zamboni (2012), em seu livro *Pesquisa em arte: um paralelo entre a arte a ciência*.

Caymmi foi cantor, compositor, pintor, pensador social, letrista, figurinista, folclorista. Todas essas características são perfeitamente visíveis, mas onde elas se tocariam enquanto processos de criação que emergem do interior do artista? Como já havíamos levantado a hipótese de que existia uma combinação criativa nas linguagens artísticas desse músico-pintor, combinação que integra e se transforma (LUND, 1992), fomos garimpar as pesquisas e as metodologias que também objetivavam esclarecer suposições que corroborassem com nosso estudo sobre as interartes e as traduções entre linguagens artísticas. Nossa revisão de literatura trouxe um substancial material bibliográfico que demonstrou os mais variados campos de pesquisa em arte que arejavam todas as questões postas pela hipótese desta investigação a ponto dela ser elucidada. Apresentamos um traçado histórico dos estudos interartístico e trouxemos, a fim de alinhar a nossa pesquisa, os métodos investigativos da éfrase musical e da tradução intersemiótica nas versões das autoras Bruhn e Reis, respectivamente. Foram grandes encontros e grandes leituras que nos deram uma percepção de pertencimento ao universo investigativo da arte.

Não poderíamos desatar nós sem pegarmos na corda. Vamos pensar que essa corda seria o objeto, que já citamos acima; os nós, o objetivo geral – encontrar, através de relações entre obras artísticas de linguagens com especificidades diferentes, diálogos interartísticos de processos de criação – e o objetivo específico – identificar e exemplificar a

intermedialidade artística no processo criativo de Dorival Caymmi por meio de uma análise de suas obras musicais, pictóricas e literárias através dos métodos da écfrase musical e da tradução intersemiótica. E, para o recorte temporal, definimos o período entre os anos de 1944 e 1954, quando do lançamento de seu primeiro e importantíssimo trabalho, o álbum *Canções Praieiras*.

As imbricações dos processos interartísticos foram para nós, à primeira vista, custosos. Mesmo com toda a literatura científica a nosso favor, as subjetividades das artes provocavam, confessamos, um certo receio de incompletude. Qual o quê, no nosso leme, tínhamos o mestre Dorival Caymmi. No segundo capítulo, fomos nos encontrar com o artista Caymmi sob os olhares de diversos pesquisadores e do próprio artista pesquisado. Ficamos, de certa forma, frente a frente com Caymmi. Nesse diálogo, ele nos falou sobre suas criações, sobre seus processos de criação, sobre suas inspirações e sobre seus sonhos. Outras vozes se juntaram, e o artista complexo se apresentava cada vez mais multifacetado. Às vezes, era pintor; por outras, cantor, instrumentista, compositor, crítico, ator, enfim, era Caymmi. Todas nossas expectativas para confirmarmos suas intermedialidades foram ficando cada vez mais claras. Quanto mais conhecíamos Caymmi, mais Caymmi queríamos conhecer. Depoimentos, livros, filmes, documentários, entrevistas, reportagens, teses, artigos, dissertações, uma infinidade de material que deu conta de desatar todos as amarras que mantinham a nau no porto. Seguimos navegando com Dorival Caymmi, agora com o auxílio luxuoso dos mapas e das bússolas de Reis e Bruhn, que nos desafiaram a cruzar os mares da écfrase musical e da tradução intersemiótica.

As análises das canções escolhidas no disco e as obras pictóricas que são parceiras dessas canções foram nossa última jornada nesta pesquisa. Como imaginávamos, elas trouxeram as imbricações das linguagens artísticas caymmianas. Fomos, gradativamente, percebendo o processo de criação de Dorival Caymmi, utilizando tanto as confirmações vindas das próprias palavras do artista quanto os métodos investigativos propostos por Reis e Bruhn. A percepção criadora que Reis afirma encontrar nas obras de arte impressionistas que ela confrontou foram, por nós, também percebidas e demonstradas nas análises das obras de Dorival Caymmi. As intermedialidades das obras caymmianas se apresentaram não somente pelo objeto – a pintura e a canção com sua melodia e letra –, mas também na performance musical de Caymmi na gravação do álbum *Canções Praieiras*. Demonstramos a tradução intersemiótica da pintura para a canção apontando os campos de força e de

diálogos que Reis cita como determinantes para que, de observações, passássemos para definições, seja pelos modos intersemióticos presentes nas duas obras, seja pela repetição que caracterizaria o desejo de Caymmi em ter uma linguagem dentro da outra linguagem.

Os modos texturiais das canções, o tecido musical das telas, os planos, tons, cores, sons, harmonias, dissonâncias, contrastes e reverberações foram encontrados e expostos em nossa investigação. Tivemos êxito? Acreditamos que sim! Tivemos dúvidas? Sim, certamente! Nossas reflexões buscaram sanar as questões levantadas ou que poderiam, ou poderão, ser inquiridas pelos nossos leitores. Trouxemos a éfrase musical para subsidiar as análises, não como forma de confirmar o método da tradução intersemiótica, mas para ampliar o olhar interartístico. Ampliar para a beleza do processo de criação e não somente para o olhar científico, este justo, normatizador e perturbador, mas contemporaneamente com discordâncias mais amenas quanto às subjetividades das pesquisas em arte.

Um objeto observado pelo olho pode remeter a outras imagens (musicais) formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas; o olhar é ir além, é capturar estruturas, é interpretar o que foi observado. (ZAMBONI, 2012, p. 55).

A exatidão do contexto científico abriu espaços, mesmo que pequenos, para as abstrações. No campo das artes, esse alento nos permite pesquisar tanto para contestarmos leituras outras, como para quebrar paradigmas limitantes e alcançar outras esferas, lugares onde a arte predomina sobre a ciência sem abandoná-la. A arte enquanto mistério que conduz e comunica proponto e provocando novos versos, novos olhares e novos sons.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Letícia Nataly. Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas "Metamorfoses" de Ovídio. **Codex - Revista de Estudos Clássicos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, pp. 154-168. 2020. <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32875>
- ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- BAÍÁ, Silvano Fernandez. **A historiografia da música popular no Brasil**. 1. ed. Uberlândia: Edufu, 2015.
- BALTAR, Marcos *et al.* **Oficina da Canção: do maxixe ao samba-canção**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.
- BAQUERIZO, Daniel Mancero. LE MARCHÉ POPULAIRE Trois tableaux sonores: Aisthêsis, création et correspondance entre musique et peinture. 2015. 112 p. Tese (Doutorado em música) - UNIVERSITÉ PARIS 8, Paris, 2014.
- BARBOSA, Marília; ALENCAR, Vera. **Caymmi Som Imagem Magia**. 1. ed. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1985.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1961.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre o mito e a linguagem**. 1. ed. São Paulo: 34, 2011.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- BOECHAT, Joana de Castro. **Sentidos em Scriabin: por uma performance multimídia da Sonata op. 70 n. 10**. 2017. 130 p. Dissertação de Mestrado (Mestre em música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi: Folha explica**. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2006.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **MUSIQUE ET ARTS PLASTIQUES: Interactions aux XXe et XXIe siècles**. 3. ed. rev. e aum. Paris: Minerve, 2015
- BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. *Per musi*, Belo Horizonte, ed. 21, p. 80-89, 2010. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000100010>
- BRUHN, Siglind. A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century. **Poetics Today**, Michigan-USA, p. 551-605, Outono 2001. <https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>

- BRUHN, Siglind. **Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting**. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: Entre o audível e o visível**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- CAYMMI, Dorival. **CANÇÕES Praieiras**. Intérprete: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1954. Disco de vinil.
- CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fones, 1947.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: O mar e o tempo**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook. Dorival Caymmi**. Rio de Janeiro. Ed. Lumiar.1994. v. 2
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. Aletria. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (orig. em alemão, 2001). <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>
- CLÜVER, Claus. on intersemiotic transposition. Poetics Today, v. 10, p. 55-90, 1989. Trad. brasileira: Da transposição intersemiótica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Claus Clüver, Yun Jung Im et al. In: ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 107-166. <https://doi.org/10.2307/1772555>
- CUMMING, Naomi. The Subjectivities of ‘Erbarne Dich’. **Music Analysis**, [s. l.], v. 16, ed. 1, p. 5-44, Março 1997. <https://doi.org/10.2307/854112>
- DELEUZE, G. O ato de criação. Trad. José Marcos Macedo . Folha de São Paulo, 27 jun.1999, Caderno Mais. p. 4-5
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- DUTCHTING, Hajo. **Paul Klee: Painting music**. Prestel. New York. 2020
- ESCARDUÇA, Carla Sofia Carneiro. UT PICTURA POESIS. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia , Lisboa, 23 dez. 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não-músicos ou de não música para músicos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

- FICAGNA, Alexandre Remuzzi. **ENTRE O VISUAL E O SONORO**: a composição por imagens. 2014. 268 p. Tese (Doutor em música) - Unicamp, Campinas-SP, 2014. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2014.928278>
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. 341 p. Tese (Doutor em música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada. Per Musi (UFMG), p. 91-96, 2009. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000100010>
- GOMES, Álvaro Cardoso. Uma mimese da cultura: um estudo da figura retórica da ekphrasis. Revista de Letras, São Paulo, v. 54, ed. 2, p. 123-144, Jul./Dez.2014. 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p128-139>
- GOMES, Álvaro C. Baudelaire e a linguagem das correspondências. Revista Criação & Crítica, São Paulo, v. 5 i9 , p128-139, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i9p128-139>
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A poesia como pintura**: A ekphrasis em Albano Martins. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2015.
- GULLAR, Ferreira, 1930-2016. Na vertigem do dia / Ferreira Gullar – 1a- ed. – São Paulo. Companhia das Letras, 2017.
- HAMIDO, Omar Costa. **Estudo sobre as relações entre Música e Pintura e processos composicionais**. 2013. 96 p. Dissertação (Mestre em Composição e Teoria Musical) - Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo - Instituto Politécnico do Porto, Porto-Portugal, 2013. <http://hdl.handle.net/10400.22/8868>
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2012.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KANKINSKY, Wassily. **Ponte e linha sobre plano**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- KOTHE, Fávio R. **Arte comparada**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**: Um estudo do simbolismo da razão, rito e arte. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- LESSING, G. E. **Laocoonte**: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura - Texto essenciais**: O paralelo das artes. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7.
- LUND, Hans. **Texto como imagem**: estudos nas transformações literárias de imagens. Traduzido por Kacke Gotrick. 1 ed. Lewiston, NY: Ewin Mellen, 1992
- MAFRA, Matheus Henrique. **Um álbum de canções**: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras. 2019. 164 p. Dissertação (Mestre em linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/D.8.2019.tde-03092019-140851>
- MAMMÌ, Lorenzo **A fugitiva**: ensaios sobre música. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou, Os gregos e o pessimismo. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia (Org.). **Semiótica plástica**. 1. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- OLIVEIRA, André Luís Gonçalves de; TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Princípios de fenomenologia para composição de paisagens sonoras. OPUS, [s.l.], v. 14, n. 1, p. 98-112, maio 2008. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/238>>. Acesso em: 27 maio 2022.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEDROSO, Neurivaldo Campos. Estudos interartes: Uma introdução. **Raído**, Dourados-MS, v. 3, ed. 5, p. 103-111, 5 jan. 2009. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/161>. Acesso em: 27 maio. 2022.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **A linguagem oculta da arte impressionista, música e pintura**. 1. ed. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001.
- QUEIROZ, Vitor. **Dorival Caymmi**: A pedra que ronca no meio do mar. 1. ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- RISERIO, Antônio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: Fundamentos dos estudos genéricos sobre o processo de criação artística. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. **Música**: Velhos temas, novas leituras. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.
- SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (org.). **Cem anos de Dorival Caymmi**: panoramas diversos. Salvador: EDUFBA, 2015.
- SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. atual. São Paulo: Unesp, 2011.
- SILVEIRA, Gustavo Infante. **Vela ao vento - o violão de Caymmi nas canções praieiras**. 2017. 290 p. Dissertação (Mestre em música) - Unicamp, Campinas-SP, 2017.
- SOURIAU, Étienne. **A correspondências das artes**: elementos de estética comparada. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- TATIT, Luiz. **O Cancionista**: Composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- ZAMBONI, Sílvio. **Pesquisa em arte**: Um paralelo entre arte e ciência. 4. ed. rev. Campinas-SP: Autores Associados, 2012.