

JÚLIO CESAR CALIMAN SMARÇARO

O CANTADOR: A MÚSICA E O VIOLÃO DE DORI CAYMMI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante

CAMPINAS
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

S25c Smarçaro, Júlio César Caliman.
O Cantador: a música e o violão de Dori Caymmi. / Júlio
César Caliman Smarçaro. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

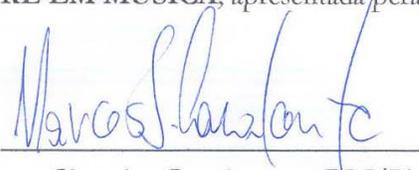
Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Violão – instrução e estudo. 3. Harmonia.
4. Composição. 5. Arranjo(Música). 6. Dori Caymmi.
I. Cavalcante, Marcos Siqueira. II. Universidade Estadual de
Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Like a Lover: the music and the guitar of Dori Caymmi”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Music – Guitar(instruction and study) - Harmony
Composition – Arrangement(Music) - Dori Caymmi
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante
Prof. Dr. Claudiney Carrasco
Prof. Dr. Giacomo Bartolini
Prof. Dr. Rafael dos Santos
Prof. Dr. Luis Otávio Braga
Data da defesa: 23 de Fevereiro de 2006

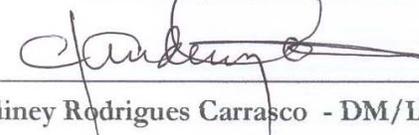
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Júlio Cesar Caliman Smarçaro** - RA 920728, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



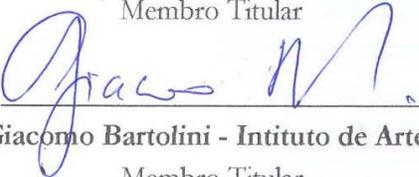
Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular



Prof. Dr. Giacomo Bartolini - Instituto de Artes/UNESP

Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao meu orientador Marcos Siqueira Cavalcante pela confiança, pelo apoio constante e por seus valiosos conselhos.

Aos professores que me ajudaram diretamente na realização deste trabalho, Rafael dos Santos, Claudiney Carrasco e Ricardo Goldemberg.

A todos os professores que me acompanharam nesta longa jornada de Unicamp, em especial Hilton Jorge Valente (Gogô), José Roberto Zan e Alberto Trindade.

Aos companheiros de pós-graduação, principalmente Adriano de Carvalho e Leonardo Saldanha, além dos amigos que me ajudaram, Bud Garcia, Antônio Dias (Naná), Dinoel Gandini, Eduardo Klébis e Humberto Mancuso.

A todos os funcionários do Instituto de Artes, especialmente aqueles da Pós-Graduação e do Laboratório de Informática.

Á minha companheira Lídia e aos meus pais, Lourdes e João Ari, pelo seu amor.

A Dori Caymmi, por ser sempre tão acessível e atencioso, mas acima de tudo por sua música.

Resumo

“O Cantador: a música e o violão de Dori Caymmi”

A presente dissertação tem como propósito estudar a vida e a obra do músico Dori Caymmi. Neste trabalho sua discografia é dividida em três fases distintas, representando cada uma delas um momento específico de sua carreira. Serão analisados neste estudo as composições de sua autoria, e seus respectivos arranjos, presentes quase em sua totalidade nas duas primeiras fases, que cobrem o período de 1972 a 1994. As análises vão buscar as características principais de sua música, com um enfoque mais aprofundado em seu violão.

Abstract

“Like a Lover: the music and the guitar of Dori Caymmi”

This study encompasses the life and work of composer, arranger and guitar player Dori Caymmi. His discography is presented in three main periods, each representing a specific moment of his career. Most of his compositions and arrangements are analyzed in the two first periods, spanning from 1972 to 1994. This analysis aims at finding major characteristics of his music, focusing closely on his approach to the guitar.

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i>	15
<i>CAPÍTULO 1 - DA INFÂNCIA AOS PRIMEIROS TRABALHOS</i>	19
• Primeiros anos	19
• Primeiros professores	20
• Tom Jobim e a Bossa-Nova	23
O VIOLONISTA	24
• “...Baden e João, os pais do meu violão...”	24
• Primeiro disco	26
O ARRANJADOR	28
• Primeiros trabalhos no teatro	28
• Primeiros trabalhos como orquestrador	30
• Trabalhos com os Tropicalistas.....	32
• Outros arranjos.....	35
O COMPOSITOR	36
• Festivais.....	36
• Outras gravações.....	38
• Segunda geração da bossa-nova.....	39
TRÊS FASES	41
• Fase brasileira.....	41
• Fase americana.....	44
• Homenagens.....	46

CAPÍTULO 2 – PRIMEIRA FASE	49
• “Dori Caymmi”, 1980, o segundo disco.....	50
• Canções regionais e bossanovísticas	51
•	
A) CANÇÕES REGIONAIS	52
O VIOLÃO	53
• Cego Aderaldo.....	61
O RITMO E A SEÇÃO RÍTMICA	69
• Ausência de orquestra.....	69
• Seção rítmica.....	69
• Instrumentação.....	72
HARMONIA E MELODIA	73
• Análises.....	74
B) CANÇÕES BOSSANOVÍSTICAS	86
• Análises.....	86
RESUMO	94
• Tabela 1.....	95
• Tabela 2.....	95

<i>CAPÍTULO 3 – SEGUNDA FASE</i>	97
• Canção e música instrumental.....	99
O VIOLÃO	100
HARMONIA	112
• O acorde m7b6.....	112
• Inversões.....	115
• Progressões paralelas.....	125
• Harmonia modal.....	133
• Pedais.....	141
RITMO/SEÇÃO RÍTMICA	144
• Ritmos nordestinos.....	149
• Instrumentação.....	151
• Seção rítmica.....	152
• Arranjos de base.....	154
• Convenções rítmicas.....	155
RESUMO	164
<i>CONCLUSÃO</i>	165
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	167
<i>APÊNDICE I – Discografia</i>	171
<i>APÊNDICE II – Entrevista com Dori</i>	173

SEQÜÊNCIA DE FAIXAS DO CD

- 1- Vai de Vez
- 2- Lenda
- 3- Nosso Homem Em Três Pontas
- 4- Desenredo
- 5- Desafio
- 6- Saveiros
- 7- Evangelho
- 8- Porto
- 9- Guararapes
- 10- Gurarapes (2)
- 11- Estrela Da Terra
- 12- Toucan's Dance
- 13- História Antiga
- 14- Três Curumins
- 15- It's Raining
- 16- From The Sea
- 17- My Countryside
- 18- Romeiros
- 19- Romeiros (2)
- 20- Ogum É Quem Sabe
- 21- Saudade Do Rio
- 22- The Desert
- 23- The Desert (2)
- 24- To My Father/Pescaria
- 25- Flor Da Bahia
- 26- Kicking Cans
- 27- Jogo De Cintura
- 28- Três Curumins (2)
- 29- Toucan's Dance (2)
- 30- Toucan's Dance (3)
- 31- It's Raining (2)
- 32- The Colors Of Joy

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo estudar e analisar a vida e a obra autoral do músico Dori Caymmi, com ênfase no seu instrumento, o violão. Filho do compositor e intérprete Dorival Caymmi, Dorival Tostes Caymmi é mais conhecido como Dori Caymmi, e desenvolve uma importante carreira como violonista, arranjador, compositor e cantor. Embora sua obra tenha alcançado reconhecimento mundial em função da qualidade de suas composições e seus arranjos, da sofisticação de suas harmonias e do seu estilo singular de tocar violão, ainda não foi publicado nenhum trabalho acadêmico sobre ele ou sua música, tornando-se imprescindível a consecução deste e de outros estudos sobre o mesmo tema.

Sua carreira na indústria fonográfica começou com a participação no disco “Caymmi visita Tom”, de 1964, uma colaboração entre Tom Jobim e a família Caymmi (Dorival, Nana, Dori e Danilo). Nesse trabalho Dori atuou apenas como instrumentista. Já nos seus trabalhos posteriores, sua participação se dá quase sempre como arranjador e violonista.

Dori também teve projeção como compositor, ao ganhar o primeiro lugar na edição nacional do I FIC (Festival Internacional da Canção), com a música “Saveiros”. Depois disso teve músicas suas gravadas por intérpretes como Elis Regina, Nana Caymmi, MPB 4, Sarah Vaughan, Sérgio Mendes, Nara Leão e Jair Rodrigues.

Seus trabalhos individuais¹ se iniciaram em 1972 com o lançamento de seu primeiro disco, “Dory Caymmi” e se encerram, até o presente momento, com o disco “Contemporâneos”, de 2002. Nesse período que cobre trinta anos, Dori lançou onze discos,

¹ Serão considerados somente os discos onde Dori é o único condutor do trabalho, sendo responsável pelos arranjos, vocais, composições (quando for o caso) e produção.

que neste estudo serão agrupados em três fases distintas (1972-1982, 1988-1994, 1997-2002). Serão analisadas neste trabalho, as duas primeiras fases, correspondentes ao período autoral de sua música, onde Dori grava suas próprias composições, destinando-se a cada uma das fases um capítulo (respectivamente, capítulos dois e três) onde serão investigadas e analisadas as principais características de sua música, os pontos em comum e as mudanças que ocorreram de uma fase para a outra.

Serão estudados tópicos como harmonia, melodia, ritmo, seção rítmica, instrumentação, arranjo e principalmente o seu violão, que receberá neste trabalho uma atenção especial, sobretudo quando este for representativo do seu estilo. Aspectos de caráter mais biográficos, tais quais, formação musical, professores, influências e os seus primeiros trabalhos, serão o foco do primeiro capítulo, reservando aos demais, as análises musicais propriamente ditas.

O primeiro capítulo procura situar o contexto em que Dori se desenvolveu, suas principais influências e sua formação. Ele vivenciou o surgimento e o apogeu da bossa-nova, tornando-se intimamente ligado aos dois principais líderes desse movimento, João Gilberto e Tom Jobim, que se tornariam suas duas maiores influências, o primeiro em relação ao instrumento, e o segundo nos aspectos de composição e harmonia.

O segundo capítulo traz análises da primeira fase de Dori, que foi, neste estudo dividida em duas vertentes principais, canções regionais e bossanovísticas. As análises apresentadas se concentraram principalmente nas canções regionais, que possuem características que fazem a música de Dori Caymmi extremamente pessoal, e é onde o seu violão alcança a sua maior expressividade.

No terceiro capítulo, serão analisados os trabalhos gravados após sua mudança para os Estados Unidos onde ele passa a gravar com músicos e engenheiros de som americanos.

Sua música nessa fase ainda possui algumas características específicas das canções regionais e bossanovísticas, mas existe uma uniformidade quanto a alguns aspectos, em particular os arranjos e as harmonias. Nesta fase, soma-se à canção, a música instrumental, que ganha um espaço maior, através da abertura para solos e com a presença de músicos convidados. A voz também passa a ser encarada como um instrumento, cantando algumas melodias sem a presença da letra.

Acompanha o trabalho uma gravação em cd com as ilustrações musicais de todos os exemplos de violão utilizados neste estudo.

1 – DA INFÂNCIA AOS PRIMEIROS TRABALHOS

Primeiros anos

O compositor, arranjador, violonista e cantor Dorival Tostes Caymmi, mais conhecido como Dori Caymmi¹, nasceu no dia 26 de agosto de 1943 em Andaraí, na cidade do Rio de Janeiro, filho de Dorival Caymmi, um dos mais importantes compositores e intérpretes brasileiros e de Stella Maris (nascida Adelaide Tostes), ex-cantora da Rádio Mayrink Veiga. Sua irmã Nana nasceu dois anos antes, no dia 29 de abril de 1941. Seu irmão Danilo, o caçula da família, nasceu cinco anos depois, em 7 de março de 1948. Todos eles tornaram-se músicos importantes no cenário brasileiro.

Com um ano de idade mudou-se com a família para o Leblon, onde passou grande parte de sua infância. Ao contrário do que alguns podem imaginar, portanto, Dori não é baiano, e sim carioca. Foi no Rio de Janeiro onde passou a maior parte dos seus primeiros anos. Sua influência baiana vem da família paterna. Seu pai, Dorival, é um baiano de Salvador que faz questão de representar em sua arte, na música, em especial, mas também em seus quadros, o pescador, os deuses e deusas africanos, Yemanjá, a vendedora de acarajé, a mulata sensual e todo um conjunto de tipos humanos e situações recorrentes em sua terra natal. Dorival dedicou discos inteiros ao mar e suas personagens, com sua importante série de canções praieiras. Isso tudo, sem dúvida, influenciou seus filhos.

Dori possui também a influência mineira da mãe. Dona Stella é natural de São Pedro de Pequeri, uma pequena cidade de Minas Gerais, embora tenha se mudado para o Rio de

¹ Em alguns trabalhos poderemos encontrar, também, erroneamente, Dorival Caymmi Filho.

Janeiro com seis meses de idade. Além da influência materna, Dori também morou na cidade mineira de Cataguazes entre 1957 e 1958, quando foi transferido para um internato.

Ser filho de alguém como Dorival possibilitou ao menino Dori um contato precoce com a música e com figuras importantes da nossa cultura. Seu pai, com o talento e sucesso que tinha, além de uma personalidade magnética, recebia visitas constantes de gente como Jorge Amado, Di Cavalcante, Assis Chateaubriand, Tom Jobim, Baden Powell e João Gilberto. Assim, muito precocemente, o seu talento para música foi revelado, como conta Stella Caymmi (2001, p. 230):

Foi nesse período [1947] que Dori surpreendeu os pais fazendo um contracanto perfeito à melodia de “Casinha Pequenininha” – belíssima modinha lançada em 1906 por Mário Pinheiro, de autor desconhecido – e a mãe estava cantando na cozinha: “*Tinha um coqueiro do lado que, coitado, de saudades já morreu*”. Dorival e Stella se entreolharam imediatamente reconhecendo o nascente talento musical do filho.

Curiosamente, esse episódio já indica o caminho principal que ele iria seguir, o de compositor e arranjador, como ele mesmo se autodenomina.

Primeiros professores

Dori, nunca gostou de estudar, como ele relata em nota de encarte²:

Ainda menino fui estudar piano com D. Lúcia Branco, na esperança de poder tocar ‘Clair de Lune’ (de Debussy). A realidade me mostrou exercícios e escalas. Não durei muito como pianista. Virei orquestrador.

² CAYMMI, Dori. *Influências*, São Paulo: Universal Music, 2001. 1 CD com encarte.

Ainda assim, seu pai obrigou-o a estudar. Além de D. Lúcia Branco – ex-professora de Tom Jobim e Arthur Moreira Lima – sua professora aos oito anos de idade, ele fez aulas também com Nise Poggi Obino, uma importante professora de música do Rio de Janeiro, que teve entre seus alunos Nelson Freire e Eliane Cardoso. Depois disso estudou teoria musical no Conservatório Lorenzo Fernandes, mas achou muito enfadonho o ensino tradicional de música. Dori também não gostava de estudar piano e sua última professora foi Maria Auxiliadora, no período em que residiu em Cataguazes.

Retornando ao Rio, por volta dos quinze anos, Dori fez aulas de harmonia com Paulo Silva, que segundo ele, era uma pessoa de difícil trato e um professor muito rígido. Silva, por sua vez, também não o considerava – a despeito de seu talento – um de seus alunos mais dóceis e, além disso, não gostava dos exercícios mais modernos que ele lhe trazia.

Assim, Paulo Silva o encaminhou a um de seus assistentes, ninguém menos que Moacir Santos, um importante compositor e arranjador que teve grande influência sobre Dori, levando-o a atingir um nível profissional, como conta em entrevista a Bruce Gilman, editor de música da “Brazil Magazine”³. Com Moacir, Dori teve a oportunidade de estudar harmonia e os modos gregos, mas, acima de tudo conhecer a fundo o trabalho que ele vinha desenvolvendo na época⁴, uma vez que eles passavam grande parte do tempo ouvindo e analisando música.

Esses encontros acabaram resultando em uma de suas primeiras composições, “Velho Pescador”, que juntamente com “Amando”, são as primeiras músicas de sua autoria

³ CAYMMI, Dori. *Brazil*, Revista Eletrônica, Entrevista concedida em 2001. Disponível em <www.brazil.com/musoct01.htm>

⁴ Pouco tempo depois, em 1965, Moacir Santos lançaria pelo selo Forma o seu importante trabalho, intitulado “Coisas”.

a serem gravadas⁵. Esse primeiro registro foi feito por Luiz Eça em seu disco “Luiz Eça e Cordas”, de 1964. A música “Velho Pescador” voltaria a ser gravada por Nana Caymmi em seu primeiro disco, de 1967, e pelo próprio Dori em 1972, também em seu primeiro disco. Outra característica comum às duas músicas é o fato de ambas terem sido compostas ao piano, e, segundo consta, foram suas únicas composições feitas nesse instrumento, como ele declara em entrevista⁶:

E eu fiz no piano. É, música de piano. Tem uma influência grande do Moacir Santos no “Naná”. Essa música que eu já faço com influência do Moacir, de piano.

Você tem outras coisas que compôs no piano?

“Amando” e essa, “Velho Pescador”, mais nada. Que eu me lembre mais nada.

No entanto, sua falta de disciplina fez com que logo abandonasse as aulas e buscasse seus próprios caminhos. Dori, que freqüentava a noite carioca e era influenciado pela nascente bossa-nova, não era muito afeito a regras e nem ao rigor da teoria e da harmonia tradicional

:

Dori ainda novo, com apenas 17 anos circulava na noite [carioca], na ânsia de ouvir, tocar e saber das novidades. Já era louco por jazz. Ouvia também muito Ravel e Debussy. Seu violão foi fruto do autodidatismo, como acontecera antes com o pai. Meninozinho pegava o violão do pai escondido, até que ganhou dele seu primeiro instrumento. Conviveu com figuras importantes como Baden Powell, Luizinho Eça e João Donato, Tom Jobim, o próprio João Gilberto. (CAYMMI, S. p.388)

Depois de Moacir Santos, Dori não teve mais nenhum professor regular de música, mas pôde aprender um pouco através dos músicos que eram seus amigos ou com os quais trabalhava. Eumir Deodato, por exemplo, ofereceu sugestões de como escrever música com mais facilidade. Com Roberto Menescal, aprendeu a notação através de cifras e como

⁵ Ainda em 1964, a cantora Luiza gravaria a composição “Meu Caminho”, parceria de Dori e Edu Lobo.

⁶ CAMMY, Dori. Entrevista concedida a Júlio Smarçaro em 16/10/2005.

utilizá-las. Já o período em que trabalhou como copista para Luiz Eça, lhe possibilitou o contato com muitos dos seus arranjos, aumentando conseqüentemente seu conhecimento de instrumentação e orquestração⁷.

Sua carreira profissional teve início em 1959, aos dezesseis anos, acompanhando ao piano e violão a irmã Nana, que também começou a cantar cedo. Nana apresentava um programa na TV Tupi chamado “Canção de Nana”, que ia ar ao uma vez por semana. Nesse programa Nana cantava junto com o irmão ao violão. Stella esclarece:

Dori, o filho do meio, avançara nos estudos de violão e costumava acompanhar a irmã, ambos fascinados com a bossa nova. Os irmãos já vinham se apresentando juntos com o pai em alguns programas de TV como o de Bibi Ferreira.(CAYMMI, S. p. 386)

Tom Jobim e a Bossa-Nova

Tom Jobim e a bossa-nova tiveram um grande impacto sobre Dori. Ele conta em entrevista a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima⁸ : “... a música começou a ficar bem moderna... mas eu notava que ainda faltava um detalhe que eu só fui encontrar quando ouvi as músicas do Tom [Jobim] pela primeira vez.”

Esse primeiro contato com a música do maestro ocorreu durante o período do internato, em Cataguazes, graças às transmissões da rádio dos estudantes. No entanto, ele já conhecia suas composições, através das interpretações de Maysa e da trilha do filme Orfeu Negro, de autoria de Jobim, Vinícius e Luís Bonfá.

⁷ CAMMY, Dori. Entrevista em 16/10/2005

⁸ CAYMMI, Dori. Entrevista concedida a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima em 28/6/1997. Disponível em < <http://nortemag.com/tom/dori/doriframe.html>>

Jobim foi uma espécie de mentor para Dori. Eles se conheceram em 1954, em Copacabana, bairro carioca onde moravam os Caymmi. Tom logo reconheceu o seu talento e convidou-o para trabalharem juntos, muito a contragosto do pai, que não queria ver os filhos seguirem carreira artística.

O primeiro trabalho que fizeram juntos foi em 1960, quando Jobim foi chamado para fazer a trilha de um documentário de uma rede de TV americana sobre o Rio de Janeiro. Nessa histórica seção, ocorreu a primeira gravação da então inédita “Só tinha de ser com você”, e contava ainda com a participação de músicos experientes como Paulo Moura (saxofone), Amauri (percussão), Raul de Souza (trombone), Pedro Paulo, Tião Neto (baixo) e Milton Banana (bateria).

O VIOLONISTA

“...Baden e João, os pais do meu violão...”

A primeira grande influência musical de Dori foi o seu próprio pai, que não só é um dos mais importantes compositores da nossa música popular, como também um exímio violonista. Dorival tinha uma concepção harmônica avançada para a sua época, e buscava em seu instrumento, o uso de tensões e acordes menos comuns, como ele mesmo admite⁹ (*apud* RISÉRIO, 1993, p.15).

Eu, por conta própria, sempre tive tendência para alterar os acordes perfeitos. Tirava o dedo de uma corda e punha em outra, procurando a harmonia diferente. Prefiro sempre as sétimas, nonas, inversões de acordes. Desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza além do acorde perfeito. Papai dizia que o meu arpejo, a maneira de puxar as cordas do violão de uma raspada só, não era correta.

⁹ O autor transcreve a afirmação sem citar a fonte bibliográfica.

O aspecto rítmico da sua execução, também é significativo, talvez mais ainda do que a sua harmonia, ao menos na opinião do filho: “Baden Powell e eu tentamos, inutilmente, descobrir o jeito sestroso do violão de Dorival Caymmi. Eu compenso essa frustração complicando a harmonia de sua música”¹⁰.

No entanto, a inevitável comparação com Dorival, fez com que Dori se mantivesse longe do violão até quase os quinze anos de idade, optando pelo piano, instrumento com o qual nunca teve muita afinidade, terminando por abandoná-lo. Embora reconheça a influência do pai, para ele, a gênese do seu violão, vem de João Gilberto e Baden Powell. “...é Baden e João, os pais do meu violão. E eu daí criei o meu estilo de violão”¹¹.

Ele teve a oportunidade de acompanhar João Gilberto de perto, antes ainda da fama, já que João freqüentava sua casa, como conta Nelson Motta (2001, p. 42):

Como João [Gilberto] visitava [Dorival] Caymmi freqüentemente e cantava durante horas para ele, Dory desfrutou o privilégio de ver, ouvir e aprender com quem tinha inventado tudo. Tocava violão o dia inteiro e acompanhava a irmã Nana nos shows e festinhas com harmonizações moderníssimas para canções de Tom Jobim e de Caymmi.

Essa foi sua maior influência no violão. Ele ficou fascinado com as harmonias elaboradas e com o ritmo sutil que saía do violão de João Gilberto e procurou imitá-lo. A influência é nítida em suas primeiras gravações. Para Dori, esse contato com a música de João Gilberto foi muito importante para que ele buscasse um caminho próprio, libertando-se assim da influência do pai.

A outra grande e definitiva influência foi Baden Powell. Dori ouvia seus discos e o assistia tocando ao vivo. Numa dessas vezes ele pôde observar Baden afinando a primeira

¹⁰ CAYMMI, Dori. *Influências*. 1 CD com encarte.

¹¹ CAMMY, Dori. Entrevista em 16/10/2005

corda do seu instrumento (mi), em si, em uníssono com a segunda corda. Isso motivou a sua curiosidade, o que acabou levando-o a descobrir uma nova sonoridade e seguir numa direção que se tornaria sua marca registrada.

Primeiro disco

Em outubro de 64, é lançado pelo selo Elenco o disco “Caymmi visita Tom e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo”. Trata-se de sua primeira participação em disco, atuando ainda só como instrumentista, numa colaboração de toda a família com Tom Jobim. O disco foi produzido por Aloysio de Oliveira, que teve a idéia de juntar dois grandes nomes da nossa música, como já tinha feito no passado com o próprio Dorival e Ari Barroso. O grupo de apoio era formado por Dom Um Romão (bateria), Edison Machado (bateria) e Sérgio Barroso Neto (contrabaixo), músicos que eram associados à bossa-nova, além de Danilo Caymmi – em sua estréia – na flauta, Dori ao violão, Nana e a mãe Stella – que voltava a cantar depois de anos de ausência – e Tom Jobim ao piano. Neste trabalho, a influência mais nítida no violão de Dori é João Gilberto. A “batida” da bossa-nova, normalmente atribuída a ele, predomina por todo disco.

Outras influências podem ser notadas, como por exemplo, no solo de *chord melody*¹² que acontece na música “Vai de Vez” (Roberto Menescal/Roberto Freire) e o uso de escala *blues*¹³, o que seguramente demonstra que Dori já ouvia músicos americanos, entre ele

¹² *Chord melody* é um termo usado por músicos de jazz para designar solos de acordes em bloco, especialmente na guitarra ou violão, com uma melodia em destaque na nota soprano do acorde.

¹³ Na tonalidade de C, seria C Eb F F# G Bb.

Barney Kessel, em sua antológica gravação de “Cry Me a River”, acompanhando a cantora Julie London¹⁴.

Vai de Vez

Roberto Menescal/Lula Freire

É precioso também o exemplo em que seu violão está em destaque, quando acompanha, sozinho, a mãe, na faixa “Canção da Noiva” (Dorival Caymmi). É uma execução eficiente, mas ainda simples, perto do que ele viria a fazer. Já na abertura da faixa “Berimbau” (B. Powell/ V. de Moraes), podemos observar Dori harmonizando para o irmão Danilo e fazendo uso de cordas soltas e acordes mais complexos, como F#7sus4 (numa abertura menos usual), F#7(#11), C#7#5 e B7(b9)#11.

¹⁴ Dori admite a influência em seu *site* < <http://www.doricaymmi.com> > Além dele, muitos músicos da época se disseram influenciados pela gravação, como o professor Hilton Jorge Valente (Gogô), que comenta o fato de Barney Kessel utilizar uma concepção harmônica inovadora para a época.

O violão de Dori foi rapidamente notado e admirado por seus contemporâneos, que o associavam à bossa-nova. De fato, podia-se notar a influência de João Gilberto, como relata Caetano Veloso (1997, p.181):

Dori, meu amado arranjador de “Domingo” [...] e sobretudo o melhor violão de bossa nova na linha de João Gilberto fora o próprio João Gilberto

O jornalista Nelson Motta, que acompanhou o movimento de perto e escreveu letras para as primeiras canções de Dori diz o seguinte: “Marcos Valle e Edu Lobo eram compositores de muito talento e tocavam violão muito bem, embora não tanto quanto Dory...” (2001, p.42).

O próprio Tom Jobim chegou a dizer para Edu Lobo, ao vê-lo tocar violão: “esses acordes são do Dori”. E mais: “eu sei, eu identifico o Dori, não vem não, eu conheço o Dori. Esse violão é do Dori”¹⁵. Os comentários de Tom Jobim mostram não só o respeito que Dori havia angariado no meio musical, como a sua originalidade, que seria consolidada ao longo de sua carreira.

O ARRANJADOR

Primeiros trabalhos no teatro

Mais ou menos na mesma época em que começou a atuar como instrumentista, Dori iniciou seus trabalhos como arranjador¹⁶. Ele, que ao longo de sua carreira fez inúmeras trilhas para o cinema e para a televisão, começou trabalhando no teatro.

¹⁵ CAYMMI, Dori. Entrevista concedida a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima.

¹⁶ O termo *arranjo*, neste trabalho, terá significado semelhante àquele empregado por Lima Júnior, que situa a “atividade de realização do arranjo muito mais próxima do exercício composicional”, ao invés de associá-lo à prática da transcrição. (2003, p.18). Faremos também distinção entre *arranjo de base* (arranjo restrito à seção

Um de seus primeiros trabalhos profissionais foi com o “Grupo dos Sete”, uma importante companhia formada por sete atores, entre os quais Fernanda Montenegro e seu marido Fernando Torres. O grupo representava peças baseadas em obras da literatura, apresentando-se em um programa ao vivo transmitido pela televisão, já que ainda não havia no Brasil o sistema de vídeo-tape. O grupo musical era formado por Dori, ao violão, um flautista e dois percussionistas.

Em seguida, Dori fez a direção musical do espetáculo de grande impacto ideológico “Opinião”, que ficou em cartaz no Teatro de Arena do Super Shopping Center, na rua Siqueira Campos, em Copacabana, de 10 de dezembro de 1964 até 23 de agosto de 1965. O musical tinha texto de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa e foi dirigido por Augusto Boal. As músicas eram em sua maioria de Zé Ketti e João do Valle, que dividiam a frente com Nara Leão (substituída durante um período por Maria Bethânia). Dori, além da direção musical, tocava violão à frente de uma banda reduzida, formada por Carlos Guimarães (flauta), Francisco Araújo (bateria) e Iko Castro Neves (baixo)¹⁷. Mais de 100.000 pessoas assistiram ao espetáculo (CAYMMI, S. p. 401). O país acabara de entrar na ditadura, e eram interpretados trechos como: “Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”, de autoria de Zé Kétti.

Em seguida, Dori fez a direção musical da peça de Gianfrancesco Guarnieri, “Arena Canta Zumbi”, também de forte caráter ideológico. O texto da peça, que estreou em maio de 1965 em São Paulo (CASTRO, 1990, p.356), incluía inúmeras mensagens subliminares –

rítmica, ou seja, baixo, bateria, violão, guitarra, piano, etc.) e *orquestração*, arranjo que específico para de naipes de orquestra (cordas, madeiras e metais).

¹⁷ Esta foi a formação da última apresentação, registrada em disco. Dori relata que muitos músicos participaram desse grupo de apoio.

com o intuito de driblar a censura – fazendo analogia entre a escravidão e a ditadura. As músicas, que eram de autoria do então jovem Edu Lobo, fascinaram Dori pela sua beleza.

Primeiros trabalhos como orquestrador

Como vimos, o primeiro registro em disco de Dori foi como instrumentista, embora ele já estivesse atuando como arranjador e diretor musical em outros trabalhos. Após essa primeira incursão na indústria fonográfica, ele começa a ganhar destaque também como orquestrador, devido aos seus arranjos para os primeiros trabalhos de Edu Lobo.

Dori escreveu o arranjo de base¹⁸ em “Pra Dizer Adeus”, composição de Edu Lobo e Torquato Neto, presente no disco “Edu e Bethânia”, de 1966, também produzido por Aloysio de Oliveira para o selo Elenco. Seu violão é discreto, bem executado e com uma concepção harmônica moderna para a época, devido ao uso intervalos de segundas menores, acordes com sétima e nona aumentada 7(#9) e movimento de sétima maior para sétima menor em acordes com nona aumentada 7M(#9) – 7(#9), numa progressão que seria empregada posteriormente pelo violonista Toninho Horta¹⁹.

No disco, Edu Lobo também participa como violonista ao lado de Dori, mas não é muito clara a distinção entre ambos. De qualquer maneira, o estilo predominante é aquele presente no disco “Caymmi visita...”. Edu e Dori eram – e ainda são – muito ligados. Dori o considera o músico com o qual tem maior afinidade dentre aqueles de sua geração²⁰.

¹⁸Na ficha técnica da reedição em cd deste disco, pela Universal em 2003, consta, erroneamente como sendo de Dori a orquestração de “Pra Dizer Adeus”. Em entrevista no dia 16/10/2005, ele desmente a informação, atribuindo a Lindolfo Gaya o crédito do arranjo de cordas na segunda parte da música, admitindo ter criado apenas o arranjo de base.

¹⁹Toninho, considerado um exemplo de sofisticação harmônica, utiliza a progressão em sua composição “Pedra da Lua”, presente no seu disco “Terra dos Pássaros”, de 1979, lançado pela Warner Music.

²⁰ Caymmi, Dori. Entrevista concedida a Hugo Sukman, do Jornal “O Globo”, em abril de 2003.

Juntamente com Marcos Valle, formaram um trio vocal com arranjos de Dori. O trio cantava quase sempre em uníssono, abrindo as vozes em algumas ocasiões. O repertório era formado por música brasileira moderna, incluindo composições de Edu Lobo e Marcos Valle. Dori não possuía ainda uma música que pudesse ser interpretada pelo grupo. Eles chegaram a tocar na TV Rio, no programa apresentado pelo cantor Lúcio Alves, a convite dele próprio, interpretando peças como “Sonho de Maria” (Marcos Valle/ Sergio Valle), (MOTTA, p. 43).

O disco seguinte de Edu Lobo, intitulado “Edu”, de 1967, foi produzido por João Mello para a Philips e conta com quatro arranjos de Dori: “Jogo de roda”, “Candeias”, “Canto Triste” e “Meu Caminho”. É perceptível a influência de Gil Evans, um dos seus arranjadores preferidos²¹. O exemplo mais claro está em “Jogo de roda” – onde os metais harmonizam em posição fechada – e em “Canto Triste”. Na reedição em cd deste disco, em 2003, pela Universal, Edu tece alguns comentários no encarte. Sobre este arranjo, diz o seguinte²²:

Neste arranjo tem também a paixão minha e do Dori pelo trabalho de Gil Evans. Aquela coisa de escrever para sopros como se fosse cordas, aquela genialidade de Gil Evans, que nunca mais teve nada parecido.

Outra característica que pode ser observada é um uso discreto da seção rítmica, com inserções esporádicas do naipe de cordas, freqüentemente com uníssono nos violinos e violas. Essa escrita para cordas, presente nos primeiros trabalhos de Dori, é uma possível influência do arranjador Nelson Riddle, como conta Edu, em referência ao arranjo de

²¹ Ele conta que até hoje escuta seus discos, em especial “Miles Ahead”, de Evans com Miles Davis.

²² LOBO, Edu. “*Edu Lobo*”, Universal Music, Dubas Edition, Rio de Janeiro, reedição em 2003. 1 CD com encarte (lançamento original em 1967).

“Canto Triste”: “Esse arranjo do Dori é bem típico da época do disco do Frank Sinatra com Nelson Riddle, ... ‘For Only The Lonely’, que a gente ouvia sem parar”²³.

Dori admite ainda a influência de Johnny Mandel, a quem homenageou em seu disco “Cinema: A Romantic Vision”, ao gravar sua composição “The Shadow of your Smile”: “Então eu ouço mais o Johnny Mandel como arranjador, como forma, como estrutura. Aí entra o arranjador americano, que tem um peso...”²⁴

Trabalhos com os Tropicalistas

Ainda em 1967, Dori teve a oportunidade de trabalhar com os líderes do movimento que viria a ser chamado de “Tropicália”, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Dori e Caetano se conheceram na Bahia em meados dos anos sessenta, e por influência do primeiro, junto a João Araújo, então diretor artístico da gravadora Philips, Caetano gravou seu primeiro disco “long play”,²⁵ em parceria com a cantora Gal Costa. Araújo ainda não os julgava prontos para um disco solo (VELOSO, 1997, p. 125). Esse disco foi produzido por Dori, que dividiu os arranjos com Francis Hime e Roberto Menescal.

O disco “Domingo” foi lançado em 1967 e podemos ouvir os arranjos de Dori nas músicas “Coração Vagabundo”, “Candeia”, “Onde Eu Nasci Passa Um Rio” e “Zabelê”. Os arranjos desse disco são mais econômicos do que aqueles feitos para Edu Lobo, no que tange à orquestração. A diferença também é perceptível em relação aos arranjos de Hime e Menescal. Caymmi parece estar mais em sintonia com a bossa-nova, trazendo uma certa leveza para os seus arranjos. Eles possuem o seu traço típico da época, ou seja, sessão

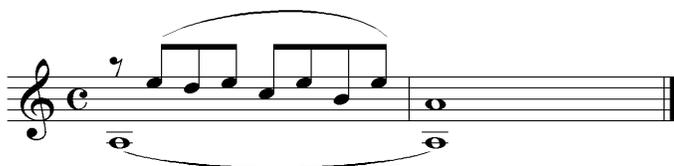
²³ LOBO, Edu. *Op. Cit.*

²⁴ CAMMY, Dori. Entrevista em 16/10/2005.

²⁵ Caetano já havia anteriormente gravado um compacto.

rítmica discreta e emprego intermitente dos naipes de cordas e sopros, deixando espaço para a sessão rítmica e para o cantor. As flautas aparecem em destaque em algumas músicas, como “Coração Vagabundo” e “Onde Eu Nasci Passa Um Rio”, numa freqüente abertura de vozes com uso de intervalos de segundas, num indício da já anteriormente mencionada influência de Gil Evans. Dori demonstra uma predileção por arranjos limpos, onde a voz aparece quase que sozinha, sendo acompanhada em grande parte somente pela seção rítmica, normalmente, violão, baixo e bateria.

Seu violão também é perceptível na introdução de “Coração Vagabundo”, “Quem Me Dera” e em “Nenhuma Dor”, nas quais reafirma a linha melódica descendente que possivelmente apreendeu das audições de Villa-Lobos²⁶, além do emprego de intervalos de segunda na distribuição das vozes.



Caetano considera a participação de Dori fundamental para o resultado final do trabalho, que para ele foi o “primeiro produto do grupo baiano que ostentava liberdade em relação aos vícios musicais da época” (VELOSO, p. 156).

Dori foi responsável também por alguns arranjos do primeiro disco de Gilberto Gil, “Louvação”, lançado pela Phillips em 1967. Ele escreveu os arranjos de “Maria”,

²⁶ Trecho semelhante, que é um clichê do período barroco, pode ser encontrado na parte B do Prelúdio nº3 em Lá menor, de Villa-Lobos.

“Procissão” e “Beira-mar”. O restante do disco foi dividido entre Carlos Monteiro de Souza e Bruno Ferreira.

Apesar desse primeiro contato, Caymmi foi um crítico severo da Tropicália. Ele, assim como outros músicos (principalmente Francis Hime e Edu Lobo), considerava inaceitável a ligação dos tropicalistas com o rock e a música pop, para eles, submúsica (MOTTA, pp.170-1). Em uma histórica reunião na casa de Sérgio Ricardo, onde se reuniam, entre outros, Dori, Chico Buarque, Francis Hime, Edu Lobo, Sidney Miller, Paulinho da Viola, e os tropicalistas Torquato Neto, Capinam, Caetano e Gil, Dori reagiu fortemente ao discurso de Gil e Caetano, que apresentavam aos colegas os seus ideais tropicalistas (CALADO, 1997, p.99).

Isso talvez explique o desentendimento posterior entre Dori e Caetano, durante a gravação do disco “Tropicália”, onde Caetano gravaria “Dora”, de Dorival Caymmi, acompanhado somente pelo violão de Dori. Houve um atrito entre os dois no estúdio e o filho de Dorival abandonou a gravação sem ter ao menos registrado um *take*²⁷ sequer (VELOSO, p.181).

Esse episódio nos mostra a personalidade forte e autêntica de Dori, que é alguém que não costuma trair seus princípios. Nesse ponto, Dorival exerceu forte influência sobre o filho, dizendo-lhe para nunca tocar música comercial, a menos que fosse absolutamente necessário. Dori aprendeu com o pai que “não se vende a dignidade por dinheiro algum”²⁸.

²⁷ Take é o mesmo que tomada, ou seja, cada uma das gravações que se faz de uma música, em uma mesma sessão de gravação.

²⁸ CAYMMI, Dori. Cf. entrevista concedida a Bruce Gilman.

Outros arranjos

Dori teve também a oportunidade de trabalhar com outros artistas que estreavam na época. Uma das suas primeiras participações foi com a cantora Nara Leão, tocando violão e escrevendo os arranjos para duas composições de Chico Buarque, “Pedro Pedreiro” e “Olê, Olá”, gravadas por ela no disco “Nara Pede Passagem”, lançado pela Phillips em 1966. Pode-se reconhecer o violão de Dori através da escolha dos acordes e da rítmica ainda bastante influenciada por João Gilberto. Os dois arranjos são construídos basicamente sobre seu violão acompanhado por um pandeiro, com algumas inserções de cordas em “Olê, Olá”.

No primeiro disco da cantora Joyce, lançado em 1968, também pela Phillips, Dori divide a batuta com o experiente Lindolfo Gaya, sendo responsável pelos arranjos das canções “Me Disseram”, “Cantiga da Procura”, “Ansiedade”, “Bloco do Eu Sozinho” e “Anoiteceu”. As cordas começam a ter um destaque maior, vindo a ser posteriormente uma especialidade sua. O destaque aqui fica para a introdução de “Cantiga da Procura”.

As cantoras Cynara e Cybele, integrantes do Quarteto em Cy, tiveram uma experiência solo em 1968, num disco produzido e arranjado por Caymmi. O trabalho possui maior densidade orquestral que os anteriores, sugerindo uma maior familiaridade com a escrita dos diversos naipes, uma tendência que seria observada também em seu primeiro disco solo. Neste trabalho, Dori também faz sua estréia como cantor, em uma participação especial na faixa “De Onde Vens”, de sua autoria.

O COMPOSITOR

Festivais

A partir de meados dos anos 60 teve início o período conhecido como “Era dos Festivais”, quando diversos compositores, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Milton Nascimento e o próprio Dori Caymmi, tiveram a oportunidade de lançar suas carreiras.

Ele já havia se lançado oficialmente como compositor através de Luiz Eça em 1964, que gravou duas de suas canções no disco “Luiz Eça e Cordas”, “Velho Pescador” e “Amando”, uma peça instrumental. Ainda naquele ano, a cantora Luiza – que gravou somente um disco, pela gravadora RCA Victor – também gravaria uma composição sua, com letra de Edu Lobo e arranjo de Moacir Santos. Trata-se de “Meu Caminho”, canção que seria regravada pelo próprio Edu, com arranjo de Dori, no disco “Edu Lobo”, de 1967, pela gravadora Phillips. Foram os festivais, entretanto, que o tornaram conhecido também como compositor.

O primeiro festival a incluir uma música sua foi o I FIC (Festival Internacional da Canção), em 1966. “Saveiros” era uma composição de Dori com letra de Nelson Motta, seu parceiro freqüente no início da carreira. A música, interpretada por Nana Caymmi, causou grande impacto entre os músicos, por sua melodia complexa, mas possivelmente pelo mesmo motivo, desagradou o público, que a vaiou na final, quando foi anunciada como primeira colocada. Tendo alcançado o primeiro lugar na etapa nacional, “Saveiros” participou da final internacional do festival, ficando então em segundo lugar. Isso ajudou não só a alavancar a carreira dos compositores, como também da cantora Nana, que gravaria seu primeiro disco logo em seguida.

No ano seguinte, outra música da dupla Caymmi/Motta ganhou destaque. “O Cantador” foi uma das classificadas para o III Festival da TV Record, que tinha concorrentes fortes, como “Domingo no Parque” (Gilberto Gil), “Roda Viva” (Chico Buarque), “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) e “Ponteio” (Edu Lobo/Capinam). “O Cantador” chegou à final do festival, interpretada e posteriormente gravada por Elis Regina. A canção não ficou entre as primeiras colocadas, mas deu a Elis o prêmio de melhor intérprete. A vencedora foi “Ponteio”, que Dori considerava, de fato, a melhor composição do festival²⁹. No festival anterior, algo parecido havia acontecido, uma vez que elei também considerou a música do amigo Edu Lobo, “Canto Triste”, a concorrente mais forte (MELLO, 2003, p.166). Como já foi dito, Dori possui grande admiração por Edu Lobo, e é seu, o arranjo da primeira gravação de “Canto Triste”.

Embora “O Cantador” não tenha alcançado o mesmo êxito de “Saveiros”, a música tornou-se uma das mais conhecidas e gravadas do repertório de Dori, não só no Brasil, mas principalmente nos Estados Unidos. O músico Sérgio Mendes, com o grupo Brasil ‘66, gravou a primeira versão em inglês, com letra de A. Bergman e M. Bergman, no disco “Look Around”, de 1968, lançado pela A&M. Essa versão fez com que a música se tornasse conhecida naquele país e depois fosse gravada em inúmeras versões, vocais e instrumentais, por figuras importantes do jazz e muitos outros intérpretes, tais como, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Dianne Reaves, Tuck & Patty, Al Jarreau, Earl Klugh, Natalie Cole, Diane Shuur, Gene Harris, Will Downing, Maureen McGovern, Barbara Montgomery, Joanie Sommers, Mark Murphy, Lou Watson, Carla Cook e Cyrus Chestnut, só para citar alguns. Aqui no Brasil, a gravação mais popular foi a de Elis Regina, mas também existem versões

²⁹ Informação colhida em entrevista por telefone em 2004.

do próprio Dori, Joyce, Luiz Eça, Victor Assis Brasil, Leila Maria e Flora Purim, entre outros.

No II FIC (Festival Internacional da Canção), em 1967, Dori e Nelson Motta participaram com a música “Cantiga”, interpretada pelo MPB 4. A canção chegou às finais, mas acabou ficando em nono lugar. Caminho parecido trilharam as composições “Dois dias”, “Rosa da gente”, “Beira vida”, que participaram, respectivamente do III FIC (1968), IV Festival da MPB da TV Record (1968), IV FIC (1969), classificando-se para as finais, sem alcançar, no entanto, alguma premiação. Com exceção de “Saveiros” e “O Cantador”, Dori nunca gravou nenhuma dessas composições. A canção “Dois Dias” foi gravada por Sérgio Mendes & Brasil ‘66, no disco “Crystal Illusions” de 1969, pela gravadora A&M. “Rosa da Gente” aparece em gravação da cantora Claudette Soares em seu disco homônimo de 1969, lançado pela Phillips. “Beira Vida”, por sua vez, foi gravada pelo ator Eduardo Conde, que também havia interpretado “Dois Dias” no festival. A intérprete de “Beira Vida” havia sido Beth Carvalho.

Outras gravações

Outras canções de Dori merecem ser mencionadas, em especial “De Onde Vens”, que, como “O Cantador”, também recebeu inúmeras versões. Foi gravada por Elis Regina – que gravaria também “O Cantador” e “Saveiros” – no disco “Elis Especial”, de 1968, pela gravadora Phillips; por Nara Leão, no disco “Nara Leão” de 1967, também pela Phillips; Cynara e Cybele também a gravaram em seu disco homônimo; Sérgio Mendes fez sua versão em inglês com letra de Leni Hall, recebendo o título de “Where Are You Coming

From”, que se encontra no disco “Ye-Me-Le”, de 1969, ainda pela A&M. Dori gravaria a sua própria versão da música em seu primeiro disco.

Sérgio Mendes gravaria também com o conjunto Brasil ‘66, no disco “Fool on the Hill”, de 1968, a canção “Festa”, uma parceria de Dori com Nelson Motta. Caymmi só iria gravá-la em 1980. Essa canção, juntamente com “Dois Dias” tem uma característica inovadora, que é o fato de ambas serem um baião, procedimento raro dentre os compositores cariocas daquela geração, e que vai ser recorrente em sua obra posterior.

Milton Nascimento também gravou uma composição sua no disco “Milton Nascimento”, de 1969. Trata-se de “O Mar É Meu Chão”, que Dori viria a gravar no seu primeiro disco.

Luiz Eça voltaria a gravar Dori em 1970, nos dois discos que gravou naquele ano, “Brasil 70” e “Luiz Eça, Piano e Cordas II”. No primeiro, gravaria a já conhecida “O Cantador” e, no segundo, mais duas peças instrumentais ainda inéditas de Dori, “Nosso Homem em Três Pontas” e “O Homem Entre o Mar e a Terra”, que ele gravaria em seu disco de 1982. A primeira já havia sido gravada por ele em 1972; a novidade na segunda gravação é a letra que a música ganhou de Paulo César Pinheiro.

Segunda geração da bossa-nova

Dori Caymmi começou sua carreira no auge do movimento conhecido como bossa-nova, ou seja, no início dos anos sessenta³⁰. Como já foi dito, por ela foi influenciado, e com algum de seus protagonistas conviveu. Alguns autores o classificam como sendo de uma segunda ou nova geração deste movimento, entre os quais se incluíam também Edu Lobo,

³⁰ Luis Estevam Gava considera como auge do movimento, o período que vai de 1958 a 1962 (2002, p.25).

Marcos Valle, Francis Hime, Eumir Deodato e Nelson Motta (CASTRO, 1990, p.356). A associação a Edu Lobo e Marcos Valle também é confirmada por Nelson Motta, que escreve “...[Marcos Valle] era considerado – com Dory Caymmi e Edu Lobo – um dos maiores talentos da novíssima geração...” (2001, p.43). Gilberto Mendes, em texto de 1967, reconhece “O Cantador” também como sendo consequência da bossa-nova:

A leveza rítmica, a mobilidade de “O Cantador”, com aquela explosão num arrebatador transporte meio tom acima, meio tom abaixo da mesma frase melódica final, também não teriam sido possíveis sem o uso que a BN fez das modulações distantes. (In CAMPOS, 1978, p. 137)

Entretanto, ao longo de sua carreira, Dori, paralelamente à sua vertente bossa-novística, também caminhou em outra direção. Ele desenvolveu um tipo de canção de caráter mais regional, em que observamos, com frequência, a utilização de harmonias triádicas e o emprego de modos, ritmos nordestinos, melodia também triadiáca e com notas repetidas, ou seja, características quase que opostas àquelas normalmente atribuídas ao gênero bossa-nova. Essa dicotomia é bastante visível na sua primeira fase a ser analisada no capítulo seguinte.

TRÊS FASES

Neste trabalho, serão estudados os discos autorais de Dori Caymmi, onze ao todo. Esses trabalhos foram lançados em um período de trinta anos (1972 – 2002) e, por uma questão metodológica, serão divididos em três fases principais:

- 1- *Fase brasileira (1972-1980)*
- 2- *Fase americana (1988-1994)*
- 3- *Homenagens (1997-2002)*

Como veremos, cada fase tem suas características distintas, sendo o propósito desse estudo identificá-las e verificar quais foram as mudanças que se processaram ao longo do tempo, e quais características mantiveram-se inalteradas. Acima de tudo, esse estudo tem como objetivo comprovar a importância de Dori Caymmi como um músico original e inovador, com uma série de características singulares em sua maneira de compor, arranjar e de tocar violão, que fazem com que sua contribuição para a música brasileira seja indispensável.

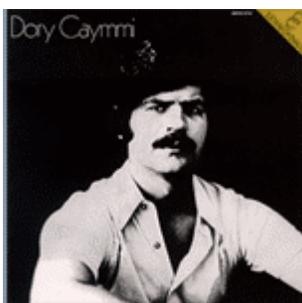
Fase brasileira

Nesse período Dori lançou três trabalhos, batizando todos eles com seu próprio nome: “Dory Caymmi” (1972), “Dori Caymmi” (1980), “Dori Caymmi” (1982). Esses discos foram lançados enquanto morava no Brasil. Nesse período, além de sua carreira autoral, ele exerceu intensa atividade como músico, participando de outros trabalhos, primordialmente como arranjador.

Em 1973 Dori participou do disco “Matita Perê”, de Tom Jobim, escrevendo com ele os arranjos de “Águas de Março” e “Matita Perê”. Também esteve presente nos trabalhos da irmã, participando de quase todos os seus discos. Nana lançou no período discos como “Nana Caymmi” (1975), “Renascer” (1976) e “Atrás da Porta” (1977), pela gravadora CID (Companhia Industrial de Discos), ainda em 1977, “Nana”, pela RCA Victor, além de “Nana Caymmi” (1979) e “Mudança dos Ventos” (1980), pela Emi-Odeon. Escreveu ainda arranjos para artistas como Geraldo Azevedo, em seu primeiro disco solo, de 1977, pela Som Livre e Sueli Costa, no seu disco “Vida de Artista” (1978), lançado pela Emi-Odeon.

Dori continuou trabalhando com trilha sonora, tendo participado de filmes como “Casa Assassinada” (1971), de Paulo César Sarraceni (neste filme ele trabalhou em parceria com Tom Jobim), “Tati, a Garota” (1973), de Bruno Barreto e “O Duelo” (1974) de Paulo Tiago, além de trabalhos para a televisão (Rede Globo de Televisão), incluindo as novelas “Gabriela” (1975) e “O Casarão” (1976), e também o seriado infantil “Sítio do Pica-Pau Amarelo” (1977).

“Dori Caymmi”, 1972 – Odeon MOFB 3713



1 O cantador
(Nelson Motta - Dori Caymmi)

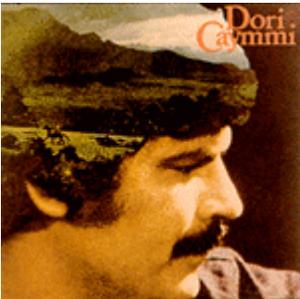
- | | |
|---|--|
| 2 Minha doce namorada
(Nelson Motta - Dori Caymmi) | (Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 3 Velho pescador
(Nelson Motta - Dori Caymmi) | 7 De onde vens?
(Nelson Motta - Dori Caymmi) |
| 4 Depois de tanto tempo
(Nelson Motta - Dori Caymmi) | 8 O mar é meu chão
(Nelson Motta - Dori Caymmi) |
| 5 Lenda (Dori Caymmi) | 9 Nosso homem em Três Pontas
(Dori Caymmi) |
| 6 Evangelho | |

“Dori Caymmi”, 1980 – Emi-Odeon 064 422874



- | | |
|--|---|
| 1 Guararapes
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 6 Desenredo
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 2 Porto
(Dori Caymmi) | 7 A porta
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 3 Alegre menina
(Dori Caymmi) | 8 Desafio
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 4 Saveiros
(Nelson Motta - Dori Caymmi) | 9 Festa
(Nelson Motta - Dori Caymmi) |
| 5 Estrela da terra
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 10 Tati, a garota
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |

“Dori Caymmi”, 1982 – Emi-Odeon 064 422899



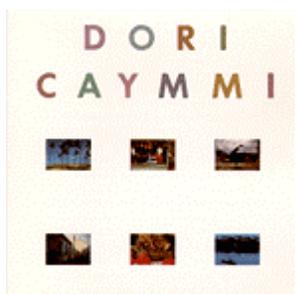
- | | |
|--|---|
| (Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 7 Ilusão
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 2 Velho piano
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 8 Negro mar
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 3 Flor das estradas
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 9 Evangelho
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) |
| 4 Nosso homem em Três Pontas
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | 10 O homem entre o mar e a terra
(Dori Caymmi) |
| 5 Desafio
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro) | |
| 6 Você já foi a Bahia?
(Dorival Caymmi) | |
| 1 Serra Branca | |

Fase americana

No final dos anos oitenta, após realizar um trabalho com Sérgio Mendes nos Estados Unidos, Dori acabou se mudando para lá, dando início a uma nova fase em sua carreira, com trabalhos de características diversas daquelas observadas em sua primeira fase. Nesse período foram gravados quatro discos: “Dori Caymmi” (1988), “Brazilian Serenata” (1991), “Kicking cans” (1993), “If ever” (1994).

Existe uma grande unidade entre as obras desse período, especialmente as três últimas, e novos procedimentos podem ser percebidos nas composições de Dori. Essas características serão analisadas no terceiro capítulo. Essas duas primeiras fases são essencialmente autorais.

“Dori Caymmi”, 1988 – Elektra Musician 60790-2



1 Gabriela's Song
(Jorge Amado - Dori Caymmi)

2 Aparição (The wraith)
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

3 Lenda (Legend)
(Dori Caymmi)

4 Obsession
(Gilson Peranzetta - Tracy Mann - Dori Caymmi)

5 Velho piano (Like an old piano)
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

6 Guararapes (The Battle)
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

7 Porto (The harbor)
(Dori Caymmi)

8 Desafio (Defiance)

(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

9 Desenredo (The unravelling)
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

10 The river
(Fernando Pessoa - Dori Caymmi)

11 Like a lover
(Alan Bergman - Marilyn Bergman - Nelson Motta - Dori Caymmi)

“Brazilian Serenata”, 1991 Qwest Records/Warner Music 670.9377



- 1 Amazon river
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)
- 2 Três curumins [Three young indians]
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)
- 3 The colors of joy

(Tracy Mann - Dori Caymmi)

4 Mercador de siri [The crab peddler]
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

5 Ninho de vespa [Beehive]
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

6 Toucan's dance
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

7 Flower of Bahia
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

8 Você já foi à Bahia? [Have you been in Bahia?]

(Dori Caymmi)

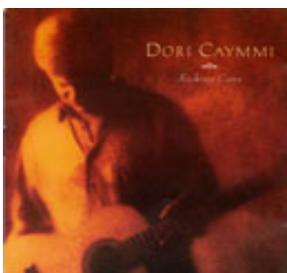
9 Medley:
• To my father (Dori Caymmi)
• Pescaria (Dori Caymmi)

10 História antiga [Brazilian serenata]
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

11 The desert
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)
• The Wraith (Dori Caymmi-Paulo César Pinheiro)

12 Amazon river [Reprise]
(Dori Caymmi - Paulo César Pinheiro)

“Kicking Cans”, 1993 Qwest Records/Warner Music 945 184-2



1 Migration
(Dori Caymmi)

2 Forever lover and friend
(Dori Caymmi)

3 It's raining (At buriti farm)
(Dori Caymmi)

4 From the sea
(Dori Caymmi)

5 Brasil (Aquarela do Brasil)
(Ary Barroso)

6 Kicking cans
(Dori Caymmi)

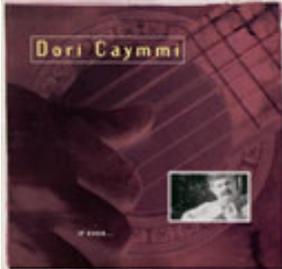
7 Spring
(Dori Caymmi)

8 Northeast
(Dori Caymmi)

9 Hurricane country
(Dave Grusin)

10 My countryside
(Dori Caymmi)

“If Ever”, 1994 – Qwest Records/Warner Music M945604-2



- 1 Send in the clowns
(Stephen Sondheim)
- 2 Irresisible [Jogo de cintura]
(Dori Caymmi)
- 3 The pilgrimage [Romeiros]
(Dori Caymmi)
- 4 Flute, accordion & viola
[Flauta, sanfona e viola]
(Dori Caymmi)
- 5 Homesick for old Rio
[Saudade do Rio]
(Dori Caymmi - Paulo César
Pinheiro)
- 6 Ogum knows better [Ogum
é quem sabe]
(Dori Caymmi - Paulo César
Pinheiro)
- 7 Seaweed [Sargaço mar]
(Dori Caymmi - Dorival
Caymmi)
- 8 We can try love again
(Tracy Mann - Dori
Caymmi)
- 9 The moon [A lua]
(Dori Caymmi - Paulo César
Pinheiro)
- 10 If ever
(Tracy Mann - Dori
Caymmi)

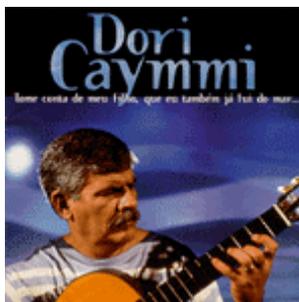
Homenagens

Após a morte de Tom Jobim em 1994, Dori encerra sua fase autoral e lança uma série de discos onde presta homenagens, respectivamente ao pai, aos compositores de trilhas de cinema, às suas influências e aos seus contemporâneos: “Tome conta do meu filho que eu também já fui do mar” (1997), “Cinema: a romantic vision (1999)”, “Influências” (2001), “Contemporâneos” (2002).

Nessa fase, o estudo dos arranjos passaria a ter preponderância sobre os aspectos composicionais, uma vez que quase não encontraremos mais obras de sua autoria. Aspectos como rearmonizações, o tratamento rítmico, sua concepção estética, além da utilização de introduções, pontes e finais, se tornariam o foco de interesse. Isso ultrapassaria, no

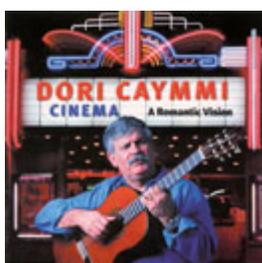
momento, o escopo previsto para esse trabalho, deixando para uma outra oportunidade, portanto, a continuidade dos estudos sobre a sua obra.

**“Tome Conta Do Meu Filho Que Eu Também Já Fui Do Mar”,
1997 – EMI Music 8555772**



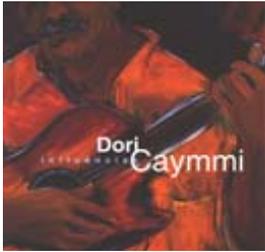
- | | | |
|--|---|--|
| | (Dorival Caymmi) | 9 Saudade de Itapoan
(Dorival Caymmi) |
| 1 Promessa de pescador
(Dorival Caymmi) | 4 A lenda do Abaeté
(Dorival Caymmi) | 10 Noite de temporal
(Dorival Caymmi) |
| 2 O bem do mar
(Dorival Caymmi) | 5 Quem vem pra beira do
mar
(Dorival Caymmi) | 11 Sargaço mar
(Dorival Caymmi) |
| 3 Pescaria | 6 O vento [Vamos chamar o
vento]
(Dorival Caymmi) | 12 O mar
(Dorival Caymmi) |
| | 7 É doce morrer no mar
(Dorival Caymmi) | 13 Acaçá
(Dorival Caymmi) |
| | 8 A jangada voltou só
(Dorival Caymmi) | 14 Canção antiga
(Dorival Caymmi) |

“Cinema: A Romantic Vision”, 1999 – Atração Fonográfica ATR 11074



- | | | |
|--|---|--|
| | 3 I Believe I can fly
(R. Kelly) | 7 Manhã de carnaval
(Antônio Maria - Luiz Bonfá) |
| 1 Pink Panther
(Henri Mancini) | 4 James Bond theme
(Monty Norman) | 8 It might be you
(Alan Bergman - Dave Grusin - Marilyn Bergman) |
| 2 My favorite things
(Oscar Hammerstein - Richard Rogers) | 5 Cinema paradiso
(Andrea Morrisone - Ennio Morrisone) | 9 The shadow of your smile
(Paul Francis Webster - Johnny Mandel) |
| | 6 Something's coming
(Stephen Sondhei - Leonard Bernstein) | 10 Raindrops keep falling on
my head
(Burt Bacharach - A. David) |

“Influências”, 2001 – Universal Music 325912001412



- 1 Conversa de botequim
(Vadico - Noel Rosa)
- 2 Faceira
(Ary Barroso)
- 3 Linda flor (Yayá) (Ai,
Yoyô)
(Cândido Costa - Henrique
Vogeler - Marques Porto -
Luiz Peixoto)

- 4 Da cor do pecado
(Bororó)
- 5 Pé do lageiro
(João do Valle - José
Cândido - Paulo Bangu)
- 6 Serenata do adeus
(Vinicius de Moraes)
- 7 Lá vem a baiana
(Dorival Caymmi)
- 8 Copacabana
(Alberto Ribeiro - João de
Barro)
- 9 Acontece que sou baiano
(Dorival Caymmi)

- 10 É doce morrer no mar
(Dorival Caymmi)
- 11 Berimbau
(Baden Powell - Vinicius de
Moraes)
- 12 A felicidade
(Tom Jobim - Vinicius de
Moraes)
- 13 Desafinado
(Newton Mendonça - Tom
Jobim)
- 14 Migalhas de amor
(Jacob do Bandolim)
- 15 Clair de lune
(Claude Debussy)

“Contemporâneos”, 2002, Universal Music 325912004932



- 1 Coisas Do Mundo, Minha
Nega
(Paulinho Da Viola)
- 2 Januária
(Chico Buarque)

- 3 Sampa
(Caetano Veloso)
- 4 Ponta De Areia
(Milton Nascimento -
Fernando Brant)
- 5 Lembra De Mim
(Ivan Lins-Vitor Martins)
- 6 Choro Bandido
(Edu Lobo-Chico Buarque)
- 7 Viola Enluarada
(Marcos Valle-Paulo Sérgio
Valle)

- 8 Essa Mulher
(Joyce-Ana Terra)
- 9 Bala Com Bala
(João Bosco-Aldir Blanc)
- 10 Cão Sem dono
(Sueli Costa/P.C.Pinheiro)
- 11 Procissão
(Gilberto Gil)
- 12 Flor Das Estradas
(Dori Caymmi-P.C.Pinheiro)

2 – PRIMEIRA FASE

Dori, já conhecido e respeitado como músico, arranjador e compositor, viria a gravar seu primeiro disco somente em 1972, com o título de “Dory Caymmi”. O disco estava fora de catálogo, e só recentemente, em 2002, foi lançada a versão em formato digital. Nesse trabalho, Dori reafirma sua ligação com Minas Gerais, com uma banda de apoio formada pelos músicos Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Novelli, Tavito, Robertinho Silva e Luiz Alves, ligados ao movimento conhecido como “Clube da Esquina”, alguns dos quais, também integrantes do grupo “Som Imaginário”.

No disco, Dori faz um registro pessoal de composições suas já anteriormente gravadas por outros artistas, como “O Cantador”, “De Onde Vens”, “Velho Pescador”, “O Mar É Meu Chão”, “Nosso Homem em Três Pontas” e “Minha Doce Namorada”, esta última gravada por Eduardo Conde para a novela homônima de 1971. Seu lado mais regional começa a despontar nas novas composições, como “Evangelho”, quando ele utiliza pela primeira vez a afinação EADGBB e em “Lenda”, em que podemos observar seu dedilhado utilizando cordas soltas, uma de suas marcas registradas, recurso também empregado em “Nosso Homem em Três Pontas”.

Dori não voltaria mais a gravar trabalhos próprios nos anos setenta, mas teve uma atuação intensa como arranjador e produtor. Trabalhou com Tom Jobim no disco “Matita Perê”, colaborando com os arranjos de “Ana Luíza”, “Matita Perê” e “Águas de Março”. Produziu e arranjou todos os discos da irmã Nana Caymmi neste período, sendo seis trabalhos ao todo. Fez arranjos para o disco de estréia de Geraldo Azevedo e também para Sueli Costa no disco “Vida de Artista”, de 1978. Ainda neste ano participou do disco

“Camaleão”, do amigo Edu Lobo, com destaque para o seu arranjo do “Trenzinho do Caipira”, de Villa-Lobos.

Dori continuou mantendo sua ligação com o cinema e a televisão, participando das trilhas de filmes como “Casa Assassinada” (1971), de Paulo César Sarraceni, “Tati, a Garota” (1973), de Bruno Barreto e “O Duelo” (1974), de Paulo Tiago. Foi também diretor artístico da Rede Globo de Televisão, participando de novelas como “O Casarão” de 1976 e “Gabriela”, em 1975, tendo sua música “Alegre Menina” incluída na trilha, interpretada pelo então desconhecido Djavan. Seu trabalho mais importante, entretanto, foi a direção musical do seriado “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, para o qual contribuiu com diversos arranjos e composições. Ele sempre foi ligado à literatura brasileira e era essa a sua preferência nos seus trabalhos para a televisão. Nunca é demais lembrar a grande amizade entre seu pai Dorival e o escritor Jorge Amado. Dori, sobre esse tema diz o seguinte¹:

Eu sempre fiz a parte nacionalista do [Sítio do] Pica-Pau Amarelo, a parte ligada à literatura brasileira. E isso porque eu me negava a fazer novela [...] A única novela que eu fiz foi Gabriela, porque era Jorge Amado e tinha música dele pra musicar, e eu fiz o “Porto”, que era o porto de Ilhéus, foi pra essa novela.

“Dori Caymmi – 1980”, o segundo disco

Seu próximo disco seria lançado somente em 1980. O trabalho, intitulado “Dori Caymmi”, seria um dos mais representativos de sua carreira, trazendo à tona o seu lado mais regional. Esse disco, juntamente com o subsequente, lançado em 1982, foi agrupado

¹ CAYMMI, Dori. Entrevista concedida em 16/10/2005. A música a qual Dori se refere é “Alegre Menina”, composição sua sobre um poema de Jorge Amado.

em um único CD e lançado pela EMI em 1994, estando ambos agora, passados mais de dez anos, fora de catálogo.

A maior parte das análises que se seguem serão sobre fonogramas extraídos desse segundo disco, o mais importante da primeira fase. Nesse trabalho, Dori alcança seu lado mais pessoal, nas canções agrupadas como regionais. Nelas encontraremos o emprego do violão afinado com as duas primeiras cordas em si e também o uso abundante de cordas soltas. Podemos observar ainda ritmos nordestinos, harmonias triádicas e melodias sincopadas. A sua vertente mais ligada à bossa-nova também está presente, dividindo a primeira fase em duas linhas centrais, conforme veremos a seguir.

Canções regionais e bossanovísticas

Os três discos da primeira fase contêm vinte e nove músicas, sendo que um dos fonogramas, a faixa “Desafio”, está presente nos dois últimos trabalhos, reduzindo esse número, portanto, a vinte e oito fonogramas distintos². Duas canções do primeiro trabalho, de 1972, encontram-se também no disco de 1982, em uma nova gravação. Trata-se de “Evangelho” e “Nosso Homem Em Três Pontas”. Não existe, entretanto, uma mudança significativa na concepção dos arranjos nessas novas versões, o que faz com que não seja necessário considerá-las para nossa análise.

Das 26 canções restantes, apenas uma, “Você Já Foi à Bahia?”, não é de autoria de Dori. Assim, sobram 25 canções originais e uma adaptação. Vamos também desconsiderar esse fonograma, já que o foco do trabalho são suas composições originais.

² “Desafio” foi a música de abertura da minissérie global “Terras do Sem Fim”, em 1981, fazendo com que a composição, por força de mercado, fosse também incluída no disco de 1982.

Após uma acurada audição e análise das canções mencionadas, foi possível classificá-las em dois grupos com características bem distintas: a) canções regionais; b) canções bossanovísticas. Justificaremos essa divisão com exemplos musicais a seguir.

A) CANÇÕES REGIONAIS

As canções batizadas neste trabalho de “regionais” têm uma íntima ligação com as canções praieiras de Dorival Caymmi. Dori admite uma preferência por esse gênero em relação aos sambas, dentre as composições do seu pai: “O meu pai tinha uma coisa mágica na canção praieira, não é no samba não. O samba eu nunca fui muito fã”³. O nordeste está muito presente nessas canções, através das letras, dos ritmos típicos daquela região, principalmente o baião e também no emprego de harmonias de caráter modal, especialmente do modo mixolídio.

Nessa categoria podemos incluir quatorze canções: “Velho Pescador”, “Lenda”, “Evangelho”, “O Mar É O Meu Chão”, “Nosso Homem Em Três Pontas”, “Guararapes”, “Porto”, “Alegre Menina”, “Estrela Da Terra”, “Desafio”, “Festa”, “O Homem Entre O Mar E A Terra”, “Desenredo” e “O Cantador”. Quatro características comuns estão normalmente presentes nas músicas acima, justificando seu agrupamento. Essas características são:

- violão em destaque, explorando com frequência o uso de afinação alternativa e/ou corda solta,

³ CAYMMI, Dori. *Op. Cit.*

- ausência de orquestra, seção rítmica mais evidente com a presença de instrumentos de percussão e ritmos nordestinos,
- harmonia com predominância de tríades; uso de modos; emprego sistemático de terceira inversão; ritmo harmônico lento,
- melodia sincopada e com ênfase em notas da tríade inferior.

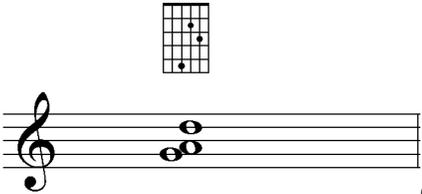
O VIOLÃO

Embora tenha sido respeitado como um representante da linguagem desenvolvida pela bossa nova, com o amadurecimento, Dori, tomou rumo bem diverso. Nessa sua vertente regional, seu violão quase sempre é dedilhado ou tocado em pares de cordas, evitando os acordes em bloco, tão comuns no estilo de João Gilberto, a quem costumava ser comparado. Ele busca com frequência o uso de cordas soltas e está sempre encontrando aberturas e acordes pouco comuns.

Na música “Lenda”, de seu primeiro disco (*cd faixa 2*), encontramos um bom exemplo desse procedimento. Podemos observar o uso de movimentos paralelos, em que a horizontalidade do instrumento é explorada através de posições fixas de acorde. Esse é um recurso idiomático de instrumentos de corda, muito explorado por Villa-Lobos em sua obra para violão.

O violão, bem como a guitarra, em função da sua mecânica, favorece esse tipo de abordagem. Uma mesma posição de acorde, e também de digitação, podem ser utilizados em diversas regiões, alterando-se assim o registro, para o grave ou para o agudo, mas mantendo a relação intervalar entre as vozes. Isso ganha um “sabor” especial nesse caso,

onde ao modelo móvel de acorde (*moveable shape*⁴), é adicionado um pedal agudo, através da primeira corda solta. É evidente que neste caso isso não é utilizado de maneira aleatória. Existe um sentido harmônico claro, muito bem explorado pelo compositor, que intercala o modelo em questão com outros acordes, sempre fazendo uso de cordas soltas, ora a primeira, ora a segunda. O *moveable shape* em questão é usado nos compassos um, três e

cinco,  com resultados harmônicos diversos. Observe na

partitura que, nos três casos, a nota emitida pela corda ré funciona como nota de tensão que resolve meio tom abaixo (como uma quarta justa caminhando para a terça), fazendo o seguinte movimento melódico: dó sustenido – dó natural, si – lá sustenido, sol sustenido – sol natural. Os acordes resultantes dessas aberturas atípicas podem gerar controvérsia quanto à sua interpretação, principalmente no quinto compasso. No nosso ponto de vista, a análise harmônica mais coerente para os acordes encontrados seria:

|| C#m7(9) | Am6/C | E6/B | F#7/A# | Bbm7(b5)/Ab | A7(9) | Am7(9) | G#7(#9) ||

De acordo com este enfoque, a progressão harmônica utilizada nos últimos quatro compassos, corresponderia a duas seqüências de II – subV.

⁴ *Moveable shape* é o termo utilizado em inglês para o recurso de se mover paralelamente (cromaticamente ou em quaisquer outros tipos de intervalos, como segundas maiores ou terças menores) uma relação intervalar, harmônica ou melódica. Em instrumentos de corda isso se torna mais simples, uma vez que é possível manter a mesma digitação.

Lenda

Dori Caymmi

Na música “Nosso Homem Em Três Pontas” (*cd faixa3*), podemos observar a repetição da idéia harmônica já observada em “Lenda”⁵. Além de explorar a primeira corda solta, Dori faz contracantos em terças nas cordas intermediárias – segunda e terceira, neste caso – outra de suas práticas freqüentes. Os acordes são bem fechados, recurso possível graças ao uso de cordas soltas, no caso as duas primeiras, mi e si. O acorde resultante da abertura utilizada nos dois primeiros compassos é um C#m com sétima, nona e décima primeira. Em seguida temos um Am/C com a sétima maior se movimentando em direção à sexta maior. A interpretação sobre qual é o baixo, pode variar, uma vez que o mesmo não está presente, e a nota mais grave executada pelo violão não é grave o suficiente para ser caracterizada como tal. Em nossa interpretação, a intenção do compositor é utilizar um baixo cromático descendente. Sob este enfoque, teríamos na seqüência do E7M/B, um Bb7(#11), dominante substituto do acorde que dá continuidade à música, um A7M. Assim, nossa cadência poderia ser analisada da seguinte maneira:

⁵ Talvez o correto seja o contrário, já que “Nosso Homem em Três Pontas” é anterior a “Lenda”, ao menos em relação ao seu registro fonográfico, tendo sido gravada por Luiz Eça em 1970.

|| C#m7 | % | Am/C | Am6/C C° | E7M/B | % | Bb7(#11) | % || A7M ...etc.

Nosso Homem em Três Pontas

Dori Caymmi

É importante notar o efeito harmônico alcançado devido à sustentação das notas, combinadas entre cordas soltas (primeira e segunda) e presas (segunda, terceira e quarta), estas executadas em uma posição aguda. Esse recurso é conhecido como *campanella* e era muito utilizado em afinações da guitarra no período barroco. Uma definição do termo nos é dada por Vasconcelos, que descreve *campanella* como sendo “qualquer passagem melódica cujas notas sejam executadas em cordas diferentes, fazendo com que elas soem umas sobre as outras” (2002, pp. 20,94). Já Lima Júnior entende o termo como “o efeito resultante da combinação de sons tocados em cordas presas e soltas e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas quando no caso de fragmentos utilizando-se de

graus conjuntos” (2003, p.135). No nosso caso, *campanella* será usada para designar toda passagem melódica (ou de acordes arpejados) que faça a combinação de cordas soltas e presas, com as notas sustentadas, como coloca Vasconcelos, sem necessariamente a ocorrência de graus conjuntos, como consta na definição de Lima Júnior.

A música “Desenredo” (*cd faixa 4*), assim como “O Cantador”, nos remete ao lado mais mineiro de Dori, das toadas e canções típicas de Minas Gerais. Elas se enquadram parcialmente na categoria regional desta primeira fase, possuindo em comum principalmente o violão em evidência e a harmonia com poucas tensões. A canção já havia sido gravada por Nana Caymmi no disco “Renascer”, de 1976. Dori reaproveita na segunda versão, a mesma condução de vozes empregada no arranjo da primeira, a despeito da mudança de tonalidade, demonstrado que a idéia original não faz parte só do arranjo, mas de toda a concepção da composição. Ele utiliza mais uma vez o recurso da *campanella*, com uma alternância de vozes, entre cordas soltas e presas. Dori repete diatonicamente a mesma idéia aplicada ao primeiro grau, E – um intervalo de sexta, seguido por outro de segunda e depois de terça – um tom abaixo, utilizando-a no quinto grau, B, mantendo sempre como pedais agudos as duas primeiras cordas.

O compositor, em entrevista, disse que seu intuito era simbolizar, através disso, o sino das igrejas de Minas Gerais. Curiosamente, Yates define o termo *campanella* como “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação sucessiva em cordas adjacentes” (YATES, 1999, In VASONCELOS, 2002, p. 94)

Com freqüência observaremos em sua obra uma associação entre sons e imagens. Muitas de suas composições e arranjos buscam representar uma história, um evento ou uma personagem, real ou imaginária. “Lenda”, por exemplo, representaria a história de um casal

que flerta, trocando olhares, mas separado por um rio bravio. No fim, ela vira o moinho e ele o rio. Ou então “Três Curumins”, onde cada trecho da introdução representa um dos três índios, que seriam dois irmãos e um primo. Ele, em relação à composição se compara a um pintor, “que vê uma paisagem e pinta”⁶. Não é demais lembrar que seu pai, Dorival, além de músico é também um exímio pintor.

Desenredo

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Um dos exemplos mais representativos do violão de Dori encontra-se na música “Desafio” (cd faixa 5). Nesta peça, é executada uma figura rítmica de semicolcheias

⁶ CAYMMI, Dori. *Op. Cit.*

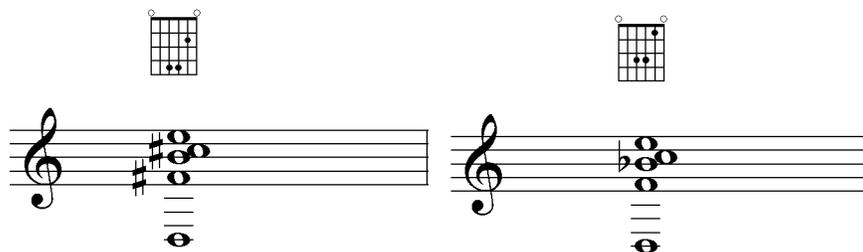
ininterruptas, sempre tocando uma corda solta (mi ou si) na primeira semicolcheia de cada tempo. No primeiro acorde (dois primeiros compassos), a linha melódica simples, com um movimento de vai e vem (ascendente e descendente), ganha beleza com a harmonia decorrente da sustentação das notas, só possível graças ao uso da *campanella*. Essa melodia, com conseqüências harmônicas, não causaria o mesmo efeito caso fosse executada em outra digitação ou instrumento. No primeiro acorde, o resultado é uma tríade maior de si, com uma nona adicionada (Badd9), seguida de um B7 com a quarta adicionada, no terceiro compasso, ou ainda uma tríade maior de lá, com adição da décima primeira aumentada, já que na terceira repetição, o B7add4 (ou A/B) é substituído pelo A. Logo depois surge um E7M(9) (numa abertura utilizando três graus conjuntos, ré sustenido, mi e fá sustenido, em outro exemplo de *campanella*) e por fim um F#7sus4. A partir do terceiro compasso, a seqüência das cordas é sempre da primeira em direção à quarta, usando o dedilhado *amip*, até o retorno ao B.

Desafio

Dori Caymmi/P.C. Pinheiro

The musical score for 'Desafio' is presented in two systems. The first system is labeled 'B' and features a melodic line with a descending eighth-note pattern over a sustained bass line. The second system is labeled 'A/B' and continues the melodic line with a similar descending eighth-note pattern. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. A 'p' dynamic marking is present at the beginning of the second system.

gerando um acorde de sonoridade modal (eólio) e cifragem imprecisa. Talvez esse acorde pudesse ser cifrado como Dm7(9)b6, ou ainda, Bbadd9(#11)/D.



“Cego Aderaldo”

Em 1968, o violonista Baden Powell, no seu disco “27 Horas de Estúdio”, lançado pela Elenco, faz uso de uma afinação pouco comum na música “Cego Aderaldo”, mudando a primeira corda para si, ou seja, em uníssono com a segunda, resultando assim na afinação EADGBB⁹.

Dori ficou interessado pela sonoridade decorrente dessa afinação e começou a pesquisá-la, utilizando também a sexta corda afinada em ré. Para ele, a novidade estava nas possibilidades advindas de se ter duas cordas com a mesma afinação na região superior dos acordes. Com isso, faz-se possível duas abordagens distintas:

a) **Abordagem melódica:**

A primeira implicação derivada dessa afinação tem relação com o timbre, devido à possibilidade de se ter a mesma nota executada, simultaneamente ou não, em cordas distintas. Nesse caso há duas possibilidades a serem exploradas. Em

⁹ Não é demais lembrar para os não violonistas, que a afinação padrão do instrumento é EADGBE.

primeiro lugar, a execução de uma melodia em uníssono nas duas cordas, provocando um efeito similar ao que ocorre com os instrumentos de corda dupla (como viola, bandolim ou violão de doze cordas), ou seja, um certo “brilho” no som, além de um ganho de volume¹⁰. É essa a abordagem que Baden Powell utiliza em “Cego Aderaldo”, e Dori, na introdução de “Alegre, Menina”. A outra variante seria a alternância das duas cordas, ao invés de se tocá-las simultaneamente, como poderemos observar em “O Evangelho”, analisada mais adiante.

b) Abordagem harmônica:

Outra consequência dessa afinação está nas possibilidades decorrentes da nova abertura de vozes, que vai gerar acordes quase sempre com um intervalo de segunda em suas extremidades agudas, o que na maior parte dos casos seria impossível ou de execução muito difícil com a afinação tradicional. Por conseguinte, acordes incomuns ou mesmo inéditos no instrumento, poderão ser criados. Além disso, como já foi exemplificado com a afinação tradicional, surgem outras possibilidades de uso de corda solta, tanto como nota pedal, quanto através da *campanella*.

O resultado das pesquisas de Dori com a nova afinação aparece já no seu primeiro disco, ainda que discretamente, na faixa “Evangelho”. O violão transcrito utiliza a afinação DADGBB. Observaremos também um outro violão, este com a afinação padrão, responsável por uma execução mais convencional. Podemos verificar naquele violão a abordagem melódica através da repetição de nota nas duas primeiras cordas. A transcrição

¹⁰ Existe um recurso eletrônico chamado “chorus”, muito popular entre guitarristas, que simula esse efeito através da ondulação da frequência da nota emitida.

abaixo é apenas uma das possibilidades, já que nesse caso a execução não é tão padronizada.

Evangelho

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

D

Melodia

E - ta mun-do que a na-da se des - ti - na Se mai-or se faz, mais se a-rru - i -

emsi ① emre ⑥

Violão

E/D

Mel.

- na Se mais quer ser-vir, mais nos do - mi - na Se mais vi - das dá são mais os da -

Violão

F/D

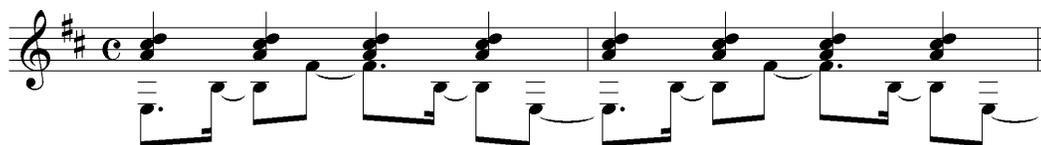
Mel.

- nos Se mais deu -ses há, mais são pro-fa - nos Es-ses pobres de nós se-res hu-ma - nos

Violão

Na parte B da música podemos encontrar também a abordagem harmônica. O acorde utilizado é um E7sus4 com um intervalo de segunda menor entre a décima terceira maior e sétima menor, na ponta do acorde (*cd faixa 7*). Além disso, o violão dobra a linha de baixo, num padrão de condução rítmica que se tornaria sua marca registrada. Esse aspecto será discutido com maior profundidade mais adiante.

E7sus4



Os recursos da afinação, utilizados por Dori em “Evangelho”, serão utilizados de maneira muito semelhante na faixa “Porto” (*cd faixa 8*), composta originalmente para a novela “Gabriela” de 1975. Na introdução da música, ele explora a repetição de notas em cordas distintas. Através de um baixo ré, emitido pela sexta corda solta (dobrada pelo baixo acústico), a execução é feita sobre ré maior, alternando a terça maior e a nona do acorde na terceira corda e fazendo a repetição da quinta justa nas duas primeiras. O mesmo dedilhado, um tom abaixo, vai servir agora para A7sus4, alterando, entretanto, os graus do acorde. Na terceira corda, estará sendo tocada a quinta e a quarta justa do acorde, enquanto que a nota a ser repetida nas duas primeiras cordas passa a ser a sétima menor.

Porto

Dori Caymmi

① em si
⑥ em re

The musical notation for 'Porto' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a sequence of chords: E7sus4 (fingerings 1, 2, 3, 4), A7sus4 (fingerings 1, 2, 3), and E7sus4 (fingerings 1, 2, 3, 4). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff continues the piece, starting with a bass clef and a common time signature. It features a sequence of chords: E7sus4 (fingerings 1, 2, 3, 4), A7sus4 (fingerings 1, 2, 3), and E7sus4 (fingerings 1, 2, 3, 4). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include a piano (p) marking and a forte (f) marking. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 6. A double bar line is present at the end of the second staff.

A sexta corda afinada em D faz com que seja possível transpor o modelo de acorde

utilizado por Dori em “Evangelho”  para outras tonalidades, já que através da pestana com o dedo 1, é possível tocar o baixo na última corda, o que seria impossível caso ela fosse afinada em mi. Dori utiliza em “Porto”, a mesma posição de acorde em E, A e F#. O mesmo se dá com a condução rítmica, apoiada por uma linha de baixo em quintas, caminhando da fundamental, na sexta corda, até a nona, na quarta corda, passando pela quinta justa, na quinta corda.

O disco “Dori Caymmi” de 1980 – de onde foi extraída a faixa precedente, além de “Desafio” e “Desenredo” – é extremamente rico no aspecto “violonístico”. As três primeiras faixas, “Guararapes”, “Porto” e “Alegre Menina”, usam a afinação com a primeira corda em si¹¹ e adotam um procedimento semelhante no arranjo: cada uma delas utiliza na introdução com o violão o efeito melódico semelhante ao que Baden havia feito em “Cego Aderaldo”, com a diferença de uma quarta justa adicionada abaixo do uníssono, o que resulta em um movimento de quartas paralelas.

Em “Guararapes” (*cd faixa 9*) Dori cria uma introdução muito original no modo mixolídio de lá, explorando a repetição das duas primeiras cordas em uníssono e utilizando um padrão semelhante em três posições distintas (IX, VII, V). Dessa maneira, alterna diatonicamente uma abertura de quintas ou sextas com outra em terças. O ritmo é um pouco livre, o que faz com que a transcrição não seja completamente acurada neste aspecto. O

¹¹ EADGGB em Alegre Menina e Guararapes e DADGGB em Porto.

baixo pedal em A está soando quase o tempo todo, sendo executado pelo contrabaixo, às vezes em dobra com o violão.

Guararapes

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

The musical score for 'Guararapes' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece begins with a tempo marking of 'p' (piano) and a dynamic marking of '0'. The first staff contains the first four measures, with fingerings (1, 4, 2, 1, 4, 3) and a slur over the notes. The second staff contains measures 3 through 5, with a '3' marking above the first measure. The third staff contains measures 5 through 7, with a tempo marking of 'a tempo' below the staff. The fourth staff contains measures 7 through 9, with a 'rall. ---' marking below the staff. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Na seqüência, o violão faz um padrão de condução que se mantém por toda a música, seguindo a mesma idéia harmônica da introdução, só que agora no tom de si maior. O desenho rítmico é bem definido e a questão geográfica do instrumento é muito bem aproveitada, como podemos ver na transcrição. A nota sol, tocada na terceira corda solta, tem execução quase imperceptível e serve mais como apoio rítmico para a mão direita (*cd faixa 10*).

Guararapes (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si

i p a i p a m i l

Em “Estrela da Terra” (*cd faixa 11*), repete-se a idéia de semicolcheias ininterruptas vista já em “Desafio”, agora com a afinação EADGBB. Os acordes resultantes têm uma sonoridade especial, com pequenos intervalos entre as vozes, quase sempre terças ou segundas. Alguns deles têm uma sonoridade dúbia, como um A7/D do sexto compasso, com décima terceira (13) e quinta aumentada (#5) aplicadas simultaneamente. Já no compasso doze encontramos um lá com quarta justa (4) e quinta diminuta (b5). Por esse motivo evitaremos o uso de cifras, assinalando apenas as funções harmônicas, como referência. Essa parte da música é construída inteira sobre um pedal em lá, com a harmonia transitando entre os graus I, IV e V, no tom de ré maior. O objetivo da análise harmônica é simplesmente localizar os graus, não importando tanto os acordes, e sim as funções principais.

Há um detalhe que não pode deixar de ser notado nessas transcrições: o fato de que os bordões mi e lá raramente são utilizados. O violão executado por Dori em suas canções regionais, se restringe na maioria dos casos às quatro primeiras cordas, deixando o polegar quase exclusivo à corda ré, o que pode ser verificado também nas outras transcrições. No

caso de “Estrela da Terra”, o movimento é sempre do dedo anular, na primeira corda, em direção ao polegar, na quarta corda, ocorrendo reentrância¹² apenas no compasso doze.

Estrela da Terra

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si

① em si

I/V V *simile . . .* I/V

V I/V V

IV/V CV I/V

I/V IV/V V

I/V V

¹² Nos instrumentos de corda, o recurso de se tocar uma nota mais grave em uma corda mais aguda, alterando a seqüência natural de alturas das cordas, é conhecido como reentrância. Isso pode ser observado em alguns acordes com a afinação EADGBB. Ver VASCONCELOS, p.76.

O RITMO E A SEÇÃO RÍTMICA

Ausência de orquestra

Com raras exceções, em suas composições regionais Dori quase não faz uso de orquestra. Talvez o objetivo seja valorizar a seção rítmica e seu violão, o que de fato acaba ocorrendo. Das doze canções inseridas nesse grupo, somente “Desafio” tem a orquestra em seu arranjo, além de uma inserção discreta de cordas em “Lenda”, “Festa” e “O Homem Entre O Mar E A Terra”. Embora também tenham orquestração, são composições com partes distintas em que a orquestra não se apresenta no momento regional de cada uma delas (parte B de Festa e parte C de “O Homem Entre O Mar E A Terra”). Essa característica acaba valorizando o arranjo de base e é quando o seu violão ganha destaque maior.

Seção rítmica

Nas composições regionais percebe-se uma maior riqueza de elementos rítmicos através do uso de instrumentos de percussão, de ritmos nordestinos e um destaque especial para a seção rítmica. Seu tipo de condução preferida parece ser uma variante do baião, mas não é exatamente a mesma coisa. A instrumentação é diferente¹³ e a “levada”¹⁴ é mais solta. O baixo, por exemplo, tem condução bastante variada, nem sempre se prendendo ao que

¹³ A instrumentação típica de baião é zabumba, acordeon, triângulo e eventualmente côco. O único desses instrumentos presente com alguma regularidade na música de Dori é o triângulo.

¹⁴ Carlos Almada define levada como “um termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou baixo, que define claramente o estilo do arranjo. É também usado com idêntico sentido o termo inglês *groove* (2000, p. 99).

está escrito na partitura abaixo, que é apenas uma das muitas possibilidades de execução. A bateria marca sempre no aro, ao invés da caixa, e tem uma execução padronizada, embora em momentos específicos possa haver variações. O violão tem execução discreta, dobrando o baixo com o bordão e tocando os acordes sem variações, em semínimas.

Alegre Menina

Dori Caymmi/Jorge Amado

The musical score for 'Alegre Menina' is presented in two systems. Each system includes staves for Violão (Guitar), Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system is marked with 'A' and 'A/D' above the staves. The second system is also marked with 'A' and 'A/D'. The Violão part consists of chords and single notes, often beamed together. The Baixo part features a steady eighth-note bass line. The Bateria part shows a consistent pattern of hits on the snare and cymbal, with 'x' marks indicating hits on the snare and 'o' marks indicating hits on the cymbal.

Para efeito de comparação, vejamos como seria uma condução de baião padrão, transposta para o baixo e a bateria:

Baixo

Bateria

Embora a linha de baixo seja muito semelhante, a da bateria é consideravelmente diferente e mais leve. Essa leveza é conseguida pela troca da caixa pelo aro e do lugar de ataque do bumbo, que passa a não mais acentuar a primeira semicolcheia dos tempos um e três. O chimbau é idêntico nos dois casos e faz o papel do triângulo, com semicolcheias ininterruptas.

Em “Porto” a condução da bateria é quase idêntica, mas o baixo é menos marcado e está quase sempre “flutuando”, por meio da antecipação dos tempos dois, três e quatro, num procedimento semelhante ao que é feito na salsa.

Porto

Dori Caymmi

E7sus4

Violão

Baixo

Bateria

Podemos encontrar ainda outros exemplos desse tipo de condução em “Guararapes”, “Estrela da Terra”, “Festa”, “Evangelho”, “Desafio”, “O Homem Entre O Mar E A Terra”, “O Mar É O Meu Chão”, com pequenas variações em um caso e outro, mas mantendo sempre a mesma essência.

Em “Guararapes”, por exemplo, a bateria é substituída por diversos instrumentos de percussão, como congas, chocalho e berimbau, e o baixo mantém seu papel usual, marcando com firmeza a pulsação da música.

Instrumentação

Nesse grupo de canções quase não encontramos o uso de piano acústico, sendo este substituído pelo órgão ou piano elétrico. No primeiro disco, o órgão está sempre presente, e a única faixa desse grupo que tem a presença de piano é “Velho Pescador”, mas em acréscimo e não substituindo o órgão executado por Wagner Tiso.

No segundo disco, o piano também quase não aparece, mesmo entre as canções bossanovísticas. Caymmi, nessa sua primeira fase, parece preferir o órgão, mais presente no primeiro disco, ou o piano elétrico, presente em grande parte das músicas dos dois últimos discos dessa fase. No disco de 1980, o piano só está presente em “Tati, A Garota”. Também no disco de 1982 o piano só aparece, e com bastante discrição, na última faixa, “O Homem Entre o Mar e a Terra”, ainda assim acompanhado do piano elétrico. Há de se considerar a possibilidade de que essa ausência se deva a questões de natureza prática, tal qual a inexistência do instrumento em grande parte dos estúdios de gravação no Brasil, já que nas demais fases da música do compositor, sua presença é constante.

Há exemplos de músicas onde nenhum tipo de piano ou teclado está presente, e só as cordas dedilhadas se responsabilizam pela harmonia, como “Guararapes”, “Desenredo”, “Evangelho” e “Alegre Menina”. O músico demonstra uma preferência por uma seção rítmica limpa, sem acréscimo de muitos instrumentos. O seu violão tem um papel especial como já foi demonstrado. Sua execução é normalmente precisa e com um papel bem determinado. O contrabaixo, executado quase sempre por Luiz Alves, está sempre em evidência e tem uma execução um pouco mais livre. Já a bateria de Robertinho Silva tem um comportamento mais discreto quando a percussão está presente, e outro um pouco mais à vontade quando não há percussão.

HARMONIA E MELODIA

Dori Caymmi é freqüentemente associado à bossa-nova e reconhecido por suas harmonias e progressões sofisticadas, mas em suas composições regionais nem sempre é isso que ocorre. Algumas vezes as harmonias são simples e triádicas, bem como as melodias, e não fogem muito do campo harmônico. Encontramos também trechos com o uso de modos gregos, acordes híbridos e progressões que não seguem necessariamente a regra TDT (tônica – dominante – tônica), ou qualquer outra associada à harmonia tonal¹⁵.

O ritmo harmônico também é lento, e encontramos às vezes oito compassos com um único acorde. De qualquer modo essas generalizações devem ser aplicadas com ressalvas, já que não vão servir para explicar todos os casos. Ainda sim, o fato concreto é que as

¹⁵ Sérgio Freitas aponta como sendo três as progressões básicas: a) T S D T; b) T D T; c) T S T; onde T= tônica, S= subdominante e D = dominante (2002, p. 23).

harmonias e melodias das canções regionais diferem muito daquelas presentes em suas canções bossanovísticas, e isso é facilmente verificável.

Análises

A música que melhor nos mostra as características acima é Evangelho. Dois procedimentos recorrentes na obra de Dori são encontrados aí: a) uso de baixo pedal; b) uso do modo mixolídio. A peça começa com a tríade de ré e sua harmonia segue na parte A com uma seqüência de baixo pedal em ré, enquanto a tríade superior se altera para E, Eb, F, E, Eb e D, respectivamente. A melodia é sincopada, com notas repetidas e sempre repousando em nota da tríade, principalmente a fundamental e a terça.

Evangelho (A)

Dori Caymmi P.C. Pinheiro

D

E/D

4

E \flat /D

F/D

E/D

E \flat /D

D

Na parte B da música, temos um trecho modal de cinco compassos em E7sus4, caracterizando, portanto, o modo mixolídio. É claro que este acorde tem relação tonal com o próximo, um lá (A), sendo dominante dele. A longa duração do E7, é o que nos faz considerar o trecho como sendo modal.

A melodia segue seu padrão sincopado, enfatizando as notas do acorde, principalmente a sétima, além da quarta justa, que surge no terceiro compasso.

Evangelho (B)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

E7sus4 %

E - ta tem - po que em pou - co nos de - vo - ra o pa - vi - o da ve - la a - pa - ga - rá

3 % %

Quan - to mais se - par - tir tem - pos a - fo - ra Mais nos tem - pos de a - go - ra se es - ta - rá

5 % A7sus4 D

E mais tar - de quan - do o tem - po me - lho - ra A nossa mo - ci - da - de on - de an - da - rá.

Detailed description: The image shows the musical notation for the song 'Evangelho (B)'. It consists of three staves of music in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts with an E7sus4 chord and contains the lyrics 'E - ta tem - po que em pou - co nos de - vo - ra o pa - vi - o da ve - la a - pa - ga - rá'. The second staff starts with a 3-measure rest and contains the lyrics 'Quan - to mais se - par - tir tem - pos a - fo - ra Mais nos tem - pos de a - go - ra se es - ta - rá'. The third staff starts with a 5-measure rest and contains the lyrics 'E mais tar - de quan - do o tem - po me - lho - ra A nossa mo - ci - da - de on - de an - da - rá.'. Chord changes are indicated above the staves: E7sus4 at the beginning, A7sus4 and D at the end of the third staff.

“Guararapes” também é outra composição que faz uso do modo mixolídio, de si (compassos um a sete e doze) e fá sustenido (compassos oito a onze). A melodia é simples, com muitas notas repetidas, sempre em notas do acorde. O violão faz em F# o mesmo

desenho já utilizado em B,

Detailed description: The image shows a musical notation snippet for 'Guararapes'. It is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation shows a series of eighth notes, many of which are repeated, creating a rhythmic pattern. The notes are primarily from the B7sus4 chord (B, F#, G#, D).

alternando as tríades dos graus I e VII, reforçando a sonoridade modal.

Guararapes

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

B B7sus4

Va - mos sa - ber se con - ta - ram nos - sa his - tó - ria cer - to

3

Va - mos re - ver o que e - xis - te do nos - so pas - sa - do

Detailed description: The image shows the musical notation for the song 'Guararapes'. It consists of two staves of music in treble clef, 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff starts with a B chord and contains the lyrics 'Va - mos sa - ber se con - ta - ram nos - sa his - tó - ria cer - to'. The second staff starts with a 3-measure rest and contains the lyrics 'Va - mos re - ver o que e - xis - te do nos - so pas - sa - do'. Chord changes are indicated above the staves: B at the beginning, B7sus4 at the end of the first staff.

5 C#m7 A7 M

De-ve-mos co-nhe-cer nos-sos he-róis de per - to Ten-tan-do con-ser-tar o que_a-pren-deu-se_e-r

7 G#m7 F# F#7sus4

ra - do Quem foi_o he - rói que li - ber - tou o ho -

9 F# F#7sus4 F# F#7sus4

mem? Foi quem lu - tou pra não pas-sar mais fo - me Quem foi o he-rói que li-ber tou_o ho -

11 F# F#7sus4 B7sus4

mem? Foi quem lu - tou pra não pas - sar mais fo - me.

A princípio, a música “Festa” teria letra de Milton Nascimento¹⁶, mas como já havia acontecido com “O Cantador” – que teria inicialmente letra de Edu Lobo, com os versos “ah, quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”, aproveitados posteriormente em “Ponteio” (MELLO, 2003, p 215-16) – o ciumento Nelson Motta, então parceiro freqüente de Dori não gostou da idéia e acabou tomando para si a missão.

Nessa canção, dividida em duas partes, sendo a primeira um quase “rubato” e a segunda um baião bem ritmado, a harmonia é também modal. A parte A da música tem a melodia cantada com liberdade, antecipando alguns compassos. Ela repousa na nona dos acordes menores Fm e Gm, fazendo um cromatismo descendente no primeiro. Faz também um movimento em quartas ascendentes no quinto compasso, procedimento não muito comum no universo da canção popular. A harmonia é primordialmente modal, com acodes

¹⁶ Informação extraída de entrevista por telefone com o autor.

menores (modo dórico) e dominantes (modo mixolídio) numa cadência descendente em terças menores.

Festa (A)

Dori Caymmi/N.Motta

Tan - ta gen - te can - sa - da, ca - la - da, sem voz - Sem ru - mo, sem
 Mas é fes - ta e a or - dem do rei é can - tar - E eu can - to ca -
 ri - so, sem vez Sem pas - sa - do a lem - brar, nem can - ção pra can -
 la - do sem voz Pen - sa - men - to no tar tem - po a vo - ar

A segunda parte começa com o acorde de primeiro grau e continua numa seqüência de acordes maiores com sétima menor, com função modal ao invés de dominante. A melodia é construída sobre a escala pentatônica e sobre graus dos acordes com síncopas¹⁷ bem marcadas e não ligadas entre si, mas antecipando o compasso seguinte. O baixo tem pulsação firme e faz a condução rítmica do baião, num andamento acelerado, se contrapondo à primeira parte da música.

¹⁷ O termo síncope, ou sincopa, será utilizado como consta na definição de Carlos Sandroni, ou seja, para designar as articulações contramétricas, que são as articulações rítmicas nas semicolcheias pares em um compasso binário (2001, p. 27).

Festa (B)

Dori Caymmi/N. Motta

C6 A7sus4 A9

Melodia

Baixo

A ru - a em festa e em mim to-do mundo ro-dan-do a dançar Eu na dan-ça na ro-da em vo-cê
 Mas mes-mo as-sim fui fe - liz Fui cri - an-ça na dança em vo - cê Fui, cer - te - za que amor é pra dar

G7sus4 G9 E7sus4 G9 E7sus4

Mel.

Bxo

Vo - cê nem viu...
 Não pra pe - dir

7 G7sus4 E7sus4 G7sus4

Mel.

Bxo

Não pra pe - dir

Em “Porto”, uma composição instrumental, encontramos o acorde D nos três primeiros compassos, um tempo razoavelmente longo, em função do andamento lento da peça. A harmonia da primeira parte é essencialmente diatônica, com a inclusão do dominante suspenso no segundo grau. A melodia, que quase sempre repousa na quinta dos acordes, alterna notas sincopadas com acentuações em início de tempo, especialmente nos finais de frase e, mais notadamente, no sexto compasso.

Porto (A)

Dori Caymmi

D

A7sus4 E7sus4

GMaj7 F#m7 A7sus4

Na segunda parte da música, ocorre uma modulação para si maior, que prossegue por sete compassos, com a harmonia mantendo sua simplicidade ao permanecer nos graus I, IV e V. O retorno à tonalidade original se dá por dominantes suspensas, evitando acordes tensos no decorrer da música. A melodia, um pouco mais espaçada que na primeira parte, repousa na nona maior em cada um dos três dominantes, F#7sus4, E7sus4 e A7sus4.

Caso consideremos o acorde *sus*, como uma tríade maior sobre um baixo em seu segundo grau, respectivamente E/F#, D/E e G/A, teremos então a melodia na terça das tríades em questão, mantendo assim a característica de melodia em notas da tríade. O mesmo se dá caso interpretemos o acorde como sendo de segundo grau, com o baixo no quinto grau, ou seja, C#m7/F#, Bm7/E e Em7/A, acordes relativos, portanto. Neste caso a melodia estaria repousando na quinta justa dos acordes menores.

Porto (B)

Dori Caymmi

F#7sus4 BMaj7

EMaj7 F#7sus4

BMaj7 E7sus4 A7sus4

“Alegre Menina” é uma composição bastante emblemática desta primeira fase. A condução da seção rítmica é típica de Dori, como já analisamos anteriormente. O arranjo é econômico, sem a presença de piano ou teclados, ficando a harmonia sob responsabilidade exclusiva do violão. Os dominantes na segunda inversão começam a aparecer nesta música com a cadência a partir do quinto compasso: || F#m7 | B/A | E/D | C#m7 ||. Com os dois dominantes (B7 e E7) na mesma inversão, o baixo continua mantendo a relação quartal, causando contraste. A melodia é rica e auto-suficiente, sugerindo toda a harmonia, já que seu repouso é construído sempre sobre notas do acorde. Note que ocorre antecipação da melodia em quase todos os compassos.

Alegre Menina

Dori Caymmi/Jorge Amado

A D/A A

Pa-lá-cio re-al lhe dei um tro - no de pe-dra-ria Sa-pa-to bor-da-do_a_ou -

4 D/A A/G F#m7 B/A

ro, es-me-ral-das-e ru bis A-me-tis-ta para os de - dos ves - ti - dos de di-a-man -

7 E/D C#m7 C#7(b9) F#m7 E7sus4

tes Es-cra - vas-pa-ra-ser-vi - la_e um lu - gar no meu dos-sel E a cha-mei de ra -

10 A E7sus4 A D/A A E7sus4 A

inha e a cha-mei - de ra - inha O que fi-zes - te sul - tão de mi - nha_a-le-gre me-ni na

“Estrela da Terra” é uma composição cuja primeira parte é simples, com melodia de tessitura pequena e que trabalha com repetição de notas, mas que ganha tratamento todo especial com os acordes dedilhados no violão sobre um baixo pedal no quinto grau, lá (A), que segue por todo o decorrer da parte A (cf. pág. 68).

Estrela da Terra

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

I V I V I

Por mais que_ha-ja dor_e a-go-ni - a por mais que_ha-ja tre-va som-bri - a E-xis-te_u-ma

6 V IV V I I

luz que_é_u-ma gui - a Fin-ca-da no_a - zul da_am-pli-dão É_o cla-ro da_es - tre - la do di -

11 IV V I V

a sou da ter - ra da pro - mis - são - - - - -

A segunda parte da música, no entanto, é mais complexa. A harmonia utiliza as inversões de terceira posição numa cadência de destaque:

|| G7M | A/G | D/C | A/B | G#m7 | C#m7 | A7sus4 | A7(#11) ||

Esse movimento de terça menor descendente do acorde D/C em direção a A/B será verificado mais adiante na música “Desafio”. A mudança de tom temporária (no caso para o segundo grau maior, E) é outra prática comum na música de Dori, como vamos poder acompanhar em outras análises.

A melodia segue divisão rítmica idêntica à da primeira parte e modula junto com a harmonia, nos compassos quatro e seis, mas mantém a mesma nota (fá sustenido) na troca de acorde (C/D para B/A).

Estrela da Terra (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

G7M A/G D/C B/A

E_a gen - te re-ben-ta do pei-to_a cor-ren - te com_a pon-ta da lâ - min-a_ar-den -

5 G#m7 C#m7 A7sus4 A7#11

te da_es-tre - la da pal - ma da mão - - - - -

A resolução temporária para segundo grau maior pode ser observada também na primeira parte de “O Cantador”, nos compassos cinco, seis e sete, precedida de um acorde I/bVII. A harmonia é relativamente simples, e caminha principalmente em quartas, com a presença do também freqüente acorde *sus*. A melodia é interpretada com bastante liberdade, ao contrário da versão de Sérgio Mendes, e enfatiza as notas dos acordes.

O Cantador (A)

Dori Caymmi/N. Motta

B7M F#7sus4 B7M

A - ma - nhe - ce pre - ci - so ir - - - - Meu ca - mi - nho_é sem

4 C#B A#m7 D#m7 G#7sus4 G#7(b9)

vol - ta_e sem nin - guém Eu vou a - on - de_a_es - tra -

7 C#7M F#7sus4 E7M

da le - var can - ta - dor só sei can - tar

10 F#7sus4 B7M F#7sus4 B7M

eu can - to_a dor can-to_a vi-da e mor - te can-to_o a-mor

“Desafio” também possui tríades e inversões em sua harmonia e faz uso do modo mixolídio na introdução, com dois compassos em B e dois em A/B. Toda parte A da música é construída no tom de si, com aparições ocasionais do modo mixolídio através de A/B ou A7M. O motivo inicial da melodia tem semelhanças com “Porto”, ao passar através da sétima e da sexta, repousando em seguida na terça maior.

Desafio (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Badd9 A/B

É-ra-mos eu_e um ca - va-lo no seu ga-lo-pe ma - cio Pu-lan-do cer - ca de_a-

4 E7M F#7sus4 Badd9

ra - me pi-san-do mor-ro de pe - dra an-dan-do_em lei-to de ri - o

A parte B da música merece ser notada. A harmonia caminha para o homônimo menor, em seguida acontece uma progressão de dominantes com o baixo na sétima do

acorde. Dori parece ter uma predileção especial por esse acorde, bastante freqüente em sua música. No exemplo abaixo a progressão é a seguinte:

|| B/A E/D | C#/B F#/E | D#/C# G#/F# | G#7sus4 G#7(9) | F#7sus4 F#7sus4(b9) | B ||

Vamos comparar agora com os acordes em posição fundamental:

|| B7 E7 | C#7 F#7 | D#7 G#7 | G#7sus4 G#7(9) | F#7sus4 F#7sus4(b9)| B ||

A melodia principal das cordas modula junto com a progressão e sua figura rítmica é bem marcada em colcheias, causando contraste com a melodia sincopada da voz.

Desafio (B)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Melodia

Cordas

Mel.

Cord.

Mel.

Cord.

B) CANÇÕES BOSSANOVÍSTICAS

Do ponto de vista estético, as canções bossanovísticas da primeira fase não trazem grandes inovações, ao contrário do que podemos observar nas canções regionais. O violão não tem mais o mesmo destaque e se insere dentro dos arranjos sem maiores regalias. Sua execução é menos dedilhada, num estilo “joão gilbertiano”, e algumas vezes nem mesmo é Dori quem a faz, deixando a tarefa a cargo do excelente músico Toninho Horta. A orquestra está mais presente, compensando por sua vez a sessão rítmica mais contida. A harmonia é mais complexa, com progressões típicas da bossa-nova, através do uso de II-V-I e acordes mais tensos. Os andamentos são sempre mais lentos, com uma “levada” de bossa-nova ou então num estilo mais *rubato*, com os acordes simplesmente soando. As melodias, conseqüentemente, apresentam-se mais espaçadas, com uso de notas longas e poucas síncopas, e agora repousando também em tensões dos acordes, como 9, 11 e 13.

Do universo das 25 canções consideradas em nossa análise, onze delas têm uma afinidade maior com o grupo bossanovístico, apresentando algumas ou todas as características que mencionamos há pouco. A saber, “Minha Doce Namorada”, “Depois de Tanto Tempo”, “De Onde Vens?”, “Saveiros”, “A Porta”, “Tati, a Garota”, “Serra Branca”, “Velho Piano”, “Flor das Estradas”, “Ilusão”, “Negro Mar”.

Análises

Não é a toa que “Saveiros” recebeu vaias ao ganhar a etapa nacional do I FIC (Festival Internacional da Canção) em 1966. A melodia que é complexa, cheia de saltos e com uma seqüência cromática de II-V não é fácil de se cantar. A canção também sofreu

injustiça por parte de um dos jurados do festival, Mozart Araújo, que a acusou de ser um plágio do compositor inglês Edward Elgar (1857-1934) (MELLO, 2003, p.161).

Após a introdução modal, já analisada na página 54, tem início a melodia com um salto descendente de sexta maior, seguida de outro salto, agora de sétima menor, após a resolução da primeira frase. O trecho com um II-V meio tom acima, no caso, de Em7 e A7(13), também apresenta certo grau de complexidade, em função de uma modulação brusca, assim como seu subsequente retorno. Do ponto de vista harmônico, o II-V em questão, Fm7/9(b5) Bb7(b13), e mais adiante a resolução no primeiro grau com um acorde de sétima maior e quinta aumentada, são exemplos de uma abordagem bem distinta das canções regionais.

Saveiros (A)

Dori Caymmi/N. Motta

D7M(9) G7M

Nem bem a noi-te ter-mi-nou

Em9 A7(13)

Vão os sa-vei-ros pa-ra_o-mar

Em9 A7(13) Fm7(b5) Bb7(b13)

Le-vam no di-a que_a-ma-nhe-ce as mes-mas es-pe-

Em9 A7(13) D7M(#5) D7M(9)

ran-ças do di-a que pas-sou

A seção rítmica da peça não faz nenhum tipo de levada, ficando o contrabaixo responsável somente pelas fundamentais no começo de cada compasso, dobrando os bordões do violão, que faz uma condução dedilhada por toda a música. Além desse violão dedilhado, podemos notar inserções de um segundo violão, este executado por Toninho Horta. O piano elétrico tem função semelhante, de preenchimento. A orquestra está presente por toda música, trazendo densidade para o arranjo.

A mesma concepção de arranjo é utilizada também em “Flor das Estradas”. O ritmo é *rubato* durante todo o decorrer da peça e o contrabaixo fica restrito às fundamentais dos acordes, utilizando notas longas como em “Saveiros”. O violão tem execução livre e dedilhada, com dobra do piano elétrico. O único momento em que tocam em uníssono é na introdução, que sempre acontece antes da repetição da forma. As cordas vêm se somar ao arranjo na terceira e última repetição da peça. Não há a utilização de bateria ou percussão.

Na harmonia, essencialmente diatônica, encontramos o uso de acorde de sétima maior com quinta aumentada e também de II-V menores, com uso de nona maior nos acordes de quinta diminuta. A melodia começa com um repouso na nona maior, no acorde do primeiro grau e também faz uso de cromatismos, ligando notas separadas por um tom, como podemos observar também em “Minha Doce Namorada” (analisada mais adiante).

Flor das Estradas

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

B \flat 7sus4 E \flat 7M B \flat 7sus4 E \flat 7M(#5)

A luz que bro-ta - va da ma - ta, no mei - o da noi - te pa - ra - da Não

5 vi - nha da lu - a in - que - ta, mas da ins - pi - ra - ção do po - e - ta Ca - be - los de fo - go, e de

10 pra - ta que em lá - gri - mas de se - re - na - ta For - ma - va um co - lar de se - re - no ca -

15 in - do no co - lo mo - re - - no da flor das es - tra - das

D \flat 9 G7(b13) C \flat 9 F7(13) F7(b13) B \flat m9 E \flat 7sus4

A \flat 7M B \flat /A \flat Gm7 C7(\flat 9) Fm7 Gm7

A \flat m6 Gm7 Cm9 B \flat 7sus4 E \flat 7M

Em “Velho Piano”, podemos perceber também o quanto são diversas as canções bossanovísticas, comparando-as às regionais, e quanto são afeitas ao gênero que lhes dá nome. A melodia é executada com liberdade, como ocorre normalmente nessas canções. Logo de início ocorre uma ênfase da nona do Cm e a décima terceira menor de G7. Encontramos a aplicação de duas tonalidades diversas, Cm nos primeiros oito compassos e Dm nos oito restantes. A condução da seção rítmica é uma bossa-nova com uma inflexão de bolero, quase um samba-canção, como algumas vezes encontraremos em sua obra, tendo a irmã Nana gravado inúmeras canções nesse estilo. Neste caso, o violão, mais uma vez tocado por Toninho Horta, costuma acentuar os acordes na segunda colcheia do primeiro tempo, fazendo, portanto, uma execução mais padronizada, proporcionando maior

liberdade ao piano elétrico de Gilson Peranzeta. A condução da bateria de Paulo Braga é discreta, com vassourinha e quase sem o uso de viradas. Nesta peça, excepcionalmente a orquestra não aparece.

Velho Piano (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Cm9 G7(#11) Cm9 G7(#11)

Ah. o a - mor mu - da tan - to Pa - re - ce que_o_en -

Cm9 G7(#11) Cm9 Bm9 Bbm9 A7(b13)

can - to O co - ti - di - a - no des - faz

Dm9 A7(b13) Bb7M Am7

Fei - to_um ver - so jo - ga - do num can - to de_um ve - lho pi -

Gm7 Bb7M B°

a - no - - - não to - ca ja - mais

“A Porta” é uma canção com harmonia sofisticada, em si maior, que emprega um mesmo acorde, A7(#11), como dominante substituto de G# e dominante secundário de D, um acorde de empréstimo modal. Encontramos também exemplos de estruturas triádicas sobre baixos distintos das três inversões da téttrade, num tipo de acorde conhecido como

*slash chords*¹⁸, como o Bb/E e G#/A, respectivamente nos compassos nove e treze. Nos dois casos, as tríades caminham meio tom abaixo em direção ao A/B (aqui com alteração também no baixo) e G/A. Poderiam ser encaradas como dominantes substitutos, a despeito da ausência do trítone. A melodia é executada com bastante liberdade, estando freqüentemente atrasada em relação ao compasso seguinte, o que faz com que a transcrição não seja muito precisa e “conserte” as variações da interpretação. A seção rítmica faz uma condução de bossa nova com o violão de Toninho Horta em evidência. O naipe de cordas está presente em destaque na introdução e no fim da música, e um pouco mais discretamente na reexposição do tema.

A Porta

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

B7M A7(#11) G#7sus4 G#7(b9) G7M(#11) F#7sus4(b9) B7M F#7sus4(b9)


 Abre a por - ta que alguém ba-te ne-la E a-cende es-sa ve-la pra lhe hu-mi - nar
 B7M A7(#11) D7M B7M B7sus4 B7(b9)


 Abre a porta que oscões não la - tiram Vai ver que quem vi-ram é fa-mi-li - ar A-bre a

¹⁸ Mark Levine define *slash chords* simplesmente como “a triad over a bass note”. (1995, p.104). Usaremos o termo para distinguir tais acordes das inversões de tríades e tétrades.

9 B^b/E $B7sus4$ $B7(b9)$ $G\#7sus4$ $G\#7(b9)$ $C\#m9$ $G\#7(b13)$

por-ta que eu a-bro a ja-ne-la Que a lu-a nos ve-la como guardi-ã Abre a

13 $G\#/A$ $A7sus4$ $A7(b9)$ $F\#7sus4$ $F\#7(\#11)$ $B7M$

por-ta, a gar-rã e gar-gan-ta E a me-da-lha da san-ta do teu ta-lis-mã

Em “Serra Branca”, outra das bossas com um acento de bolero, encontramos uma mistura das duas vertentes, regional e bossanovística, já que a letra de Paulo César Pinheiro aborda uma temática rural numa canção com características do segundo grupo. Na instrumentação, o acordeon de Chiquinho do Acordeon e a viola de Zé Menezes contribuem para a sonoridade regional, além da rítmica sincopada da melodia.

Quanto ao aspecto composicional, propriamente dito, Dori utiliza uma técnica empregada com bastante frequência em sua obra que é a transposição paralela. Ele utiliza a mesma melodia em três tonalidades distintas, Eb, C e A, modulando em terças menores descendentes. Permanece por três compassos em E7, num trecho de sonoridade modal (mixolídio), onde faz uma cadência de sua predileção, com um movimento cromático da quarta justa em direção à terça menor, voltando pelo mesmo caminho. A peça retorna à tonalidade original através de uma progressão de acordes dominantes, agora em terças menores ascendentes. A sonoridade mixolídia é observada também pela alternância do acorde de primeiro grau com o seu homônimo 7sus4, empregada nas duas primeiras tonalidades, Eb e C. A melodia repousa na quinta justa por quase toda a peça, mas enfatiza a sétima menor no trecho de E mixolídio.

Serra Branca

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

E^b7M(9) E^b7sus4

Vou mo - rar num pé___ de ser - ra Num pe - da-ci-nho___ de ter - ra Por-que eu

3 gos-to mais___ do chão___ do in-te-ri-or___ Per-to da bo-ca___ do mon - te, jun - to

6 da bei-ra___ da fon - te En-tre pés de fru - tas e___ ra-mos de flor___ Pe-go a es-

9 tra-da do des - vi - o de- pois da cur - va___ do ri - o Já sai

11 qua-se que na en - tra - da do bro - tão___ Nu-ma ca-sa de ma-dei - ra, en-cos-

14 ta-da à ri - ban - cei - ra Com ro - sei-ras no por - tão___

Voltando ao seu primeiro disco, quando tinha como letrista Nelson Motta, “Minha Doce Namorada” tem harmonia e melodia típicas da bossa-nova, embora com orquestração mais densa, como acontece também em outras canções bossanovísticas dessa época. A melodia já se inicia na nona do primeiro acorde, se repetindo após a mudança para o acorde relativo do primeiro grau (F#m). No decorrer dessa primeira parte, ela repete um motivo cromático de quatro notas. Encontramos também no sétimo compasso uma resolução

passageira na medianta superior, C#. Quanto à orquestração, as cordas e os metais fazem acordes em bloco, num registro mais grave, o que provoca a densidade mencionada. Também observamos dobra de flauta com *bells*, recurso bastante utilizado em outros arranjos seus dessa época.

Minha Doce Namorada (A)

Dori Caymmi/N.Motta

A7M F#m7 F#m/E C#m9 F#7sus4 F#7(13)

Ho-je eu não sei mais quem sou eu, só sei de vo - cê Eu só sei des-

G#7sus4 G#7(#11) C#7M Bm7 E7(b9)

5 3

sas ruas de sol, cla-re-an - do o teu ros - to em ri - so

RESUMO

Na tabela abaixo, as diferenças entre as composições regionais e bossanovísticas ficam mais claras. É certo que há momentos em que as características interagem entre os grupos, ou são encontradas apenas parcialmente. Em todo caso, a generalização vai se aplicar na maioria das vezes. Pouco a pouco, no entanto, Dori passará a fundir essas diversas características em um único tipo de canção, que será o que observaremos em sua próxima fase. Tal transição já pode ser notada em canções como “Serra Branca”, “Flor Das Estradas” e “Negro Mar”. É bom notar que em seu terceiro trabalho todas as canções regionais presentes já haviam sido gravadas anteriormente, sugerindo que uma transformação estava a caminho.

Gênero	Regionais	Bossa nova
Violão	Em destaque; uso de cordas soltas e afinação EADGBB	Tradicional (estilo João Gilberto); participação de Toninho Horta
Orquestra	Ausente	Presente
Harmonia	Tríades e inversões; modal (mixolídio)	Tonal; II-V-I; tétrades
Ritmo	Nordestino; baião estilizado	Bossa; rubato
Melodia	Sincopada; triádica	Interpretação livre; notas longas; repouso em 9, 11 e 13

Tabela 1: *Comparação entre canções regionais e bossanovísticas.*

Canções Regionais	Canções Bossanovísticas
1-Velho Pescador	1- Minha Doce Namorada
2- Lenda	2- Depois De Tanto Tempo
3- Evangelho	3- De Onde Vens
4- O Mar É O Meu Chão	4- Saveiros
5- Nosso Homem Em Três Pontas	5- A Porta
6- Guararapes	6- Tati, A Garota
7- Porto	7- Serra Branca
8- Alegre Menina	8- Velho Piano
9- Estrela da Terra	9- Flor Das Estradas
10- Desafio	10- Ilusão
11- Festa	11- Negro Mar
12- O Homem Entre O Mar E A Terra	
13- Desenredo	
14- O Cantador	

Tabela 2: *Relação das canções regionais e bossanovísticas.*

3 – SEGUNDA FASE

Entre 1985 e 1986, Dori foi aos Estados Unidos a convite do músico Sérgio Mendes, residente há muitos anos naquele país. Eles se conheciam desde a segunda metade dos anos 60, e ele já havia gravado muitas das composições de Dori. Mendes estava prestes a começar a gravação do seu novo disco, “Sérgio Mendes & Brasil 86” e queria a participação do amigo no trabalho. Além de tocar no disco, Caymmi também cedeu quatro de suas composições. “No Place to Hide” e “Your Smile”, respectivamente versões em inglês das canções “Velho Piano” e “Estrela da Terra”. “The River”, uma versão da música “Na Ribeira Deste Rio”, composta sobre um poema de Fernando Pessoa para o projeto de Elisa Byington e Olívia Hime, o disco “A Música em Pessoa”, de 1985; além de “Flower of Bahia”, versão de “Flor da Bahia”, recém gravada por Nana Caymmi para a minissérie da Rede Globo, “Tenda dos Milagres”, também de 1985.

Após esse trabalho, Sérgio Mendes retribuiu o favor produzindo e viabilizando a gravação do primeiro disco de Dori em solo norte-americano. O trabalho foi lançado pela Elektra Records em 1988, e batizado com seu próprio nome, “Dori Caymmi”. Neste disco o músico não apresenta material novo, regravando composições dos seus três trabalhos anteriores em arranjos mais concisos – oito dentre onze músicas – além de outras três canções, “The River”, “Obsession” e “Aparição (The Wraith)”, todas já gravadas anteriormente. “Obsession” aparece pela primeira vez no disco de Sarah Vaughan com arranjos do próprio Dori, “Brazilian Romance”, de 1987. “Aparição” havia sido composta para a abertura da minissérie da Rede Globo, “Padre Cícero”, de 1984.

Dori, que não estava muito contente com sua situação no país natal – em mais de 20 anos de carreira gravara apenas três discos – vislumbrou uma possibilidade de mudança

com as oportunidades que começaram a aparecer nos Estados Unidos. Ele ficaria em trânsito ainda por algum tempo, antes de se mudar em definitivo para lá.

Em 1989 gravaria novamente com Sérgio Mendes, no seu disco “Arara”, colaborando com os arranjos e cedendo uma composição inédita, “Toucan’s Dance”. Em seguida ele fixa residência em Los Angeles e assina com a Qwest Records, gravadora do músico Quincy Jones, iniciando então um período fértil em que gravaria três discos em um intervalo de quatro anos: “Brazilian Serenata” (1991); “Kicking Cans (1993) e “If Ever”, (1994).

Nessa nova fase sua música toma uma nova direção. As novas composições caminham rumo a música instrumental, com instrumentos como guitarra, viola/violão de 12 cordas, saxofone, flauta e piano ganhando espaço, além da própria voz, agora não somente como veículo para letras, mas sendo usada também com vocalizes e *scats*¹. Novos ritmos como frevo, baião e sambas em 3/4 passam a ser empregados. As harmonias também se modificam, com o uso sistemático do acorde m7b6 e a presença cada vez mais freqüente do modo eólio. Ao passo que a seção rítmica é valorizada, a orquestra se torna mais ausente.

Nessa fase constam 42 músicas distribuídas ao longo de quatro discos, sendo 37 delas composições originais, onze das quais já gravadas anteriormente, quase todas no disco “Dori Caymmi”, de 1988. As mudanças são mais evidentes a partir do segundo disco, “Brazilian Serenata”, já que o trabalho de 1988, como já foi dito, é formado principalmente por regravações em arranjos que não diferem muito dos originais. Por essa razão, nosso trabalho se concentrará nos três discos restantes, “Brazilian Serenata”, “Kicking Cans” e “If Ever”.

¹ Técnica de canto que utiliza sílabas sem significado como veículo para a melodia, simulando um instrumento musical. Foi consagrada pelo músico Louis Armstrong.

Canção e música instrumental

Um dos primeiros aspectos a serem observados é a presença cada vez mais gradativa de peças instrumentais. No disco “Brazilian Serenata”, as letras ainda aparecem, mas muitas vezes somente em um pequeno trecho, sendo intercaladas com vocalizes, como podemos observar em “Três Curumins”, “Ninho de Vespas” e “Toucan’s Dance”:

“Três Curumins”

*Curumim, caiapó, curumim
Chorou o Curumim na flauta de bambu
Tombou o guaxinim, caiu a arara-azul
Sangrou o quati, gemeu o inhambu
Morreu o sagüi, desceu o urubu
O branco já chegou na terra do Xingu
Curumim, curumim, caiapó,
Carajá, caiapó, curumim*

“Ninho de Vespas”

*Você não morre tão cedo
Acabei de falar mal de você
Você sumiu foi de medo do frevo ferver
Foi bom você chegar, vai ver onde vai se meter
Tira a viola do saco que eu pago pra ver
Chegou na hora “H”, agora é que o pau vai comer*

“Toucan’s Dance”

*Rifei teu “tititi”, limei teu “blá, blá, blá”,
Não quero mais te ouvir falar
Cortei o teu sinal, tirei o teu canal do ar
Parei com “rififi”, cansei de “bafafá”,
Ficamos por aqui “iaiá”,
Canário vai partir, tucano agora vai dançar,
Dançou...*

Já músicas como “Amazon River” e “The Desert/The Wraith”, são instrumentais, embora a voz também seja utilizada como veículo para melodia, mas neste caso com vocalizes, sem a presença de letra.

“Kicking Cans”, por sua vez, é um disco predominantemente instrumental, onde só uma canção aparece, “Spring”. Mesmo no arranjo da canção “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, a letra permanece de fora, sendo a melodia apresentada também em vocalize. “If Ever” é um disco dividido em duas partes, a primeira delas constituída por músicas instrumentais (faixas um a quatro), e a segunda por canções (faixas cinco a dez).

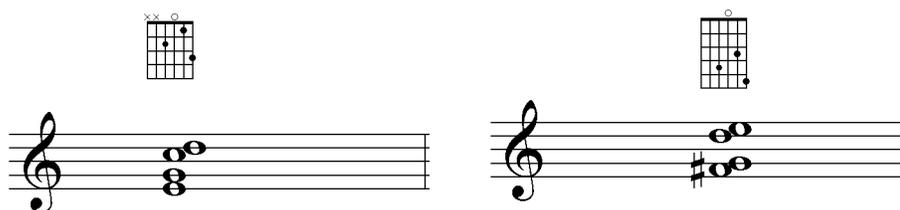
O VIOLÃO

Dori parece ter se adaptado bem à afinação EADGBB, já que nessa fase ela se torna regra, estando presente em quase todas as músicas. Seu violão continua a desempenhar papel crucial dentro dos arranjos e são inúmeros os exemplos de interesse para o nosso estudo. O instrumento é responsável por muitas das introduções e pode-se perceber que diversos arranjos são construídos sobre uma concepção desse instrumento. A execução é principalmente dedilhada, como já foi observado na fase anterior, e os padrões rítmicos são, em geral, regulares. Também no aspecto harmônico o violão tem ascendência sobre os instrumentos de tecla percutida, ficando o teclado quase sempre destinado a um preenchimento – ou cama², normalmente com uso de nota longa – da harmonia na segunda parte da música, ou na repetição da forma. Já o piano costuma desempenhar um papel de solista, tendo a função de tocar pequenas frases ou acordes no decorrer da música, sem o

² Jargão empregado na música popular que se refere normalmente a instrumentos de harmonia ou naipes, quando estes fazem o preenchimento harmônico.

comprometimento de ser o principal responsável pela harmonia, já que esta função é desempenhada principalmente pelo violão ou teclado.

Como primeiro exemplo a ser analisado, vejamos a introdução de “Toucan’s Dance” (*cd faixa 12*). A rítmica é sincopada e um mesmo modelo de acorde é utilizado nas posições um e três, deixando sempre solta a terceira corda, sol, o que resulta num sonoro choque de segunda menor com o fá sustenido no segundo acorde. A afinação DADGBB possibilita a ocorrência de um intervalo de segunda maior na extremidade aguda dos dois acordes.



Dori vai explorar também outro intervalo de segunda menor no final do terceiro compasso, ao liberar a primeira corda, tocando-a solta, emitindo assim, a nota si, enquanto que a segunda corda, pressionada na primeira casa, emite a nota dó. A mão direita, por sua vez, está tocando sempre um dedo em cada corda, estando o polegar reservado à quarta corda, como observaremos ainda em outros exemplos.

Toucan's Dance

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si
⑥ em re

O recurso de se sobrepor dois violões pode ser verificado em alguns arranjos. Em “História Antiga” (*cd faixa 13*), temos um exemplo disso numa abordagem que lembra o que já havia sido feito em “Desenredo”, ou seja, uma cadência diatônica em terças, nas cordas ré e sol, além de um pedal na nota si, aguda, sendo executada nas duas primeiras cordas, com a afinação EADGBB. Dori reconhece a semelhança: “Como o ‘História Antiga’, sai do ‘Desenredo’”³.

O primeiro violão é responsável pela melodia que está mais em evidência, numa região aguda das cordas sol e ré, chegando a tocar até o décimo sexto traste da corda ré, sempre com uma terça diatônica acima, na corda sol. A primeira e a segunda corda servem de apoio rítmico, sendo tocado em ambas sempre a mesma nota si, preenchendo dessa maneira as pausas da melodia executada nas outras duas cordas. O segundo violão faz um contracanto mantendo sempre a mesma figura rítmica, partindo do mesmo ponto que o

³ CAYMMI, Dori. Entrevista em 16/10/05.

primeiro violão, na décima segunda posição, mas seguindo uma trajetória descendente, até a primeira posição.

História Antiga

① em si Dori Caymmi/P.C.Pinheiro



Como “Toucan’s Dance”, “Três Curumins” é uma peça também em 3/4, de execução complexa (*cd faixa 14*). Podemos observar além de outros instrumentos como teclado, fagote, percussão e contrabaixo, dois violões, sendo que o segundo deles responde à melodia executada pelo primeiro, tocando somente a nota si, em cordas alternadas. A melodia principal está sendo tocada nas cordas intermediárias, sol e si, enquanto as cordas ré e mi (afinada em si) se contrapõe a elas, sustentando suas notas, no caso da primeira corda, sempre a nota si em posição aberta. Nos quatro primeiros compassos o dedo que pressiona a quarta corda (dedos um e quatro, respectivamente), não se movimenta, mantendo sempre a mesma nota (dó e depois dó sustenido). A partir do quinto compasso, a corda ré é substituída pela corda lá, que passa a fazer o baixo, e em seguida pela sexta corda.

Os últimos quatro compassos são a repetição do compasso treze, em um movimento da mão direita do anular em direção ao polegar, com um padrão rítmico sincopado, como

podemos observar em outros exemplos do violão de Caymmi. A afinação, neste caso, possibilita um acorde de ré com sexta, nona e sétima maior simultaneamente, numa posição que na afinação tradicional teria sacrificado a sexta.

Três Curumins

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si

Outro exemplo, também em 3/4, e de grande complexidade rítmica, pode ser observado em “It’s Raining (at Buriti Farm)” (*cd faixa15*). A peça foi composta por Dori quando ele ensinava seu filho João Vítor a tocar violão e de súbito começou a chover. Assim, ele começou a conceber a introdução, que procura simular, segundo seu relato, o

som de gotas de chuva⁴. “In the song ‘It’s Raining’, there is the sound of the soft rain at a buriti farm”⁵.

O trecho é executado quase todo com um baixo pedal em ré, utilizando-se neste caso a quarta corda solta. Em seguida, uma seqüência descendente de acordes, incluindo as tríades de A, G, F# e E, ainda sobre o baixo ré. Dori explora o choque de segundas menores, entre dó sustenido e ré, no primeiro acorde, um D7M e entre dó natural e si, num Am7(9)/D. Este é um dos poucos exemplos nessa fase a utilizar a afinação tradicional, EADGBE.

It's Raining

Dori Caymmi

The musical score for 'It's Raining' is presented in three staves. The first staff contains the melody with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff shows a bass line with a constant D pedal point and chords, with labels C II, C V, C III, and C II. The third staff continues the bass line with labels C II and C IV.

A seqüência que se segue a partir do quinto compasso é complexa em função dos acentos, que se dão na segunda colcheia do tempo. Uma audição menos atenta poderia

⁴ CAYMMI, Dori. *Op.Cit.*

⁵ CAYMMI, Dori. *Contemporâneos*, São Paulo: Universal Music, 2002. 1 CD com encarte. Trecho extraído de nota de encarte.

sugerir uma confusão sobre a localização do primeiro tempo, deslocando a síncopa para o início do tempo. Isso resultaria em uma divisão equivocada, como está escrito no exemplo *b*. A escrita correta, no entanto, é a que se encontra no exemplo *a*, como o próprio Dori nos esclareceu:

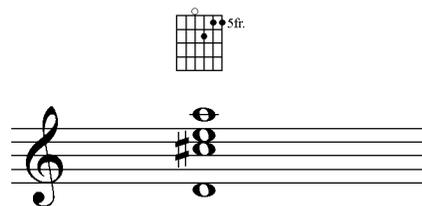
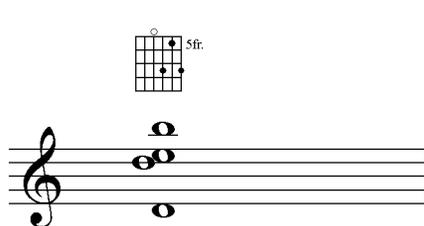
a)



b)



Segue abaixo os dois principais modelos de acorde utilizados na segunda parte da introdução da peça. O primeiro deles surge no quinto compasso, e utiliza um intervalo de segunda maior nas cordas sol e si. Na continuidade, da peça encontraremos uma seqüência de tríades, no caso A, G, F# e E, utilizando como modelo o segundo acorde, sempre como baixo pedal em ré, até o último acorde, um Gadd9/B.



A peça “From the Sea”, também se inicia com o *groove* de violão, neste caso sobre o modo mixolídio de si. No exemplo abaixo, um A7 é empregado antes do acorde B7, enfatizando a sonoridade modal, sempre no final do compasso. A música é composta quase que inteiramente sobre acordes com sétima. Os acordes, mais uma vez, são acentuados na segunda colcheia de cada tempo (*cd faixa 16*).

From The Sea

Dori Caymmi

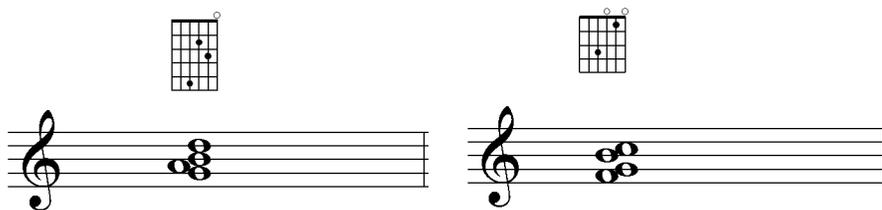
A primeira corda, afinada em si, é utilizada de duas maneiras: primeiramente fazendo a repetição do ré sustenido, que também está sendo emitido pela segunda corda através de uma pestana na quarta posição. Em seguida, a corda solta aparece nas seqüências que utilizam o A7. Neste caso ocorre a passagem do B7 para o A7 com o mesmo formato de acorde e com a nota si servindo de apoio.

Em “My Countryside” temos o uso de notas sustentadas nas primeiras cordas enquanto o baixo, na quarta corda, faz o movimento melódico. Mais uma vez, o modo mixolídio se faz presente através da progressão G F. Embora a harmonia seja simples, a construção dos acordes traz um colorido todo especial a uma progressão harmônica convencional (*cd faixa 17*).

My Countryside

① em si Dori Caymmi

Esse resultado só possível graças à afinação, que resulta em acordes fechados com pequena distância entre as notas. Dori utiliza dois modelos principais de acordes, o primeiro deles, freqüentemente presente em sua obra, na segunda posição, resultando em uma tríade de sol, com uma nona adicionada. Já no segundo, ocorre o choque de segunda menor na extremidade do acorde, através das notas si e dó, respectivamente tocadas nas cordas primeira e segunda. Neste acorde outro intervalo de segunda se faz presente, na sobreposição das notas fá e sol, nas cordas ré e sol. O resultado é um acorde de fá maior, sem a terça, com nona e décima primeira aumentada.



“Romeiros” é uma composição que reúne algumas das características das canções regionais estudadas na primeira fase, em particular sua rítmica nordestina e sua sonoridade modal (modo mixolídio). A música foi originalmente composta para a minissérie “Padre Cícero”, sendo usada como tema da personagem principal, interpretada por Stênio Garcia.

A introdução da música é dividida em duas partes. Ambas são construídas sobre um baixo em pedal em ré, tocado pela sexta corda afinada um tom abaixo. A primeira delas utiliza também um pedal agudo enquanto ocorre um movimento cromático descendente em quartas justas paralelas. Dori repete o mesmo *voicing* executado na sétima posição, um tom abaixo, na quinta posição, voltando em seguida para o ponto de partida. Depois continua descendo mais um tom até chegar à terceira posição, agora sem o acréscimo da quarta. Ele finaliza a idéia musical descendo mais meio tom, indo assim para a segunda posição, resolvendo no acorde da tônica, tocando a fundamental e a quinta justa. Neste trecho, o ritmo vai decrescendo até um quase rubato (*cd faixa 18*).

Romeiros

Dori Caymmi

① em si
⑥ em re

Em seguida o violão faz um dedilhado padronizado, que vai se seguir por toda a parte A da música, com o polegar tocando em seqüência os três bordões, seguido depois pelo indicador na terceira corda, e os dedos médio e anular tocando simultaneamente. Com isso, a nota soprano está sendo executada sempre em uníssono pelas duas primeiras cordas, já que ambas estão afinadas em si e o primeiro dedo da mão esquerda toca a mesma casa nas duas, através de uma meia pestana. A afinação, portanto, é DADGBB. A seqüência harmônica em questão é usada também em outras ocasiões. Sobre um acorde de D7, a quarta justa desce para a terça maior, depois terça menor, retornando em seguida para a terça maior, todas na quarta corda, resultando em um bom encadeamento melódico. Na execução da transcrição abaixo, todas as notas devem ser sustentadas o máximo de tempo possível (*cd faixa 19*).

Romeiros (2)

① em si
⑥ em re

Dori Caymmi

Em “Ogum É Quem Sabe” temos mais um exemplo de dedilhado sincopado, numa divisão semelhante àquela de “From the Sea”. Nos dois casos, o dedilhado começa no primeiro tempo, embora se possa ter a impressão de que o início se dá na sincopa. O ataque dos acordes, por sua vez, se dá na segunda colcheia dos tempos três e quatro. Os dois primeiros acordes são, respectivamente, C7sus4 e D7sus4. A partir do segundo compasso, o dedilhado repete a mesma nota nas duas primeiras cordas, em função da pestana nas posições três e cinco, e do uso da afinação em uníssono nas referidas cordas. O violão é o único responsável pela harmonia, acompanhado somente pelo baixo e pela bateria. A tonalidade, fá maior, não é uma das mais utilizadas por Dori (*cd faixa 20*).

Ogum É Quem Sabe

Dori Caymmi/P.C. Pinheiro

HARMONIA

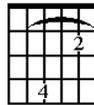
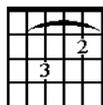
O acorde m7b6

A harmonia é uma das características mais marcantes na música de Dori, que diz gostar “mais de acorde que de gente”⁶. Ela vai do extremamente simples, com progressões diatônicas de dominante e tônica, ao complexo com emprego de acordes de mediantes, modulações bruscas e diversos centros tonais. Algumas vezes os acordes são triádicos, com adição apenas de uma nona ou uma sétima, outras vezes, são tensos, com o emprego de décimas primeiras, décimas terceiras, notas alteradas, inversões com uso de tríades. Uma vez a harmonia é puramente tonal, em outras, os modos são amplamente utilizados.

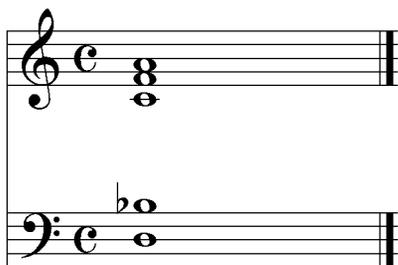
Nessa segunda fase ainda encontraremos a presença do modo mixolídio em muitos exemplos, assim como aconteceu na primeira fase. Mas agora, vamos ouvir também o modo eólio. O acorde emblemático dessa fase vai ser o m7b6 ou add9/III. Ele parece ter se tornado uma preferência entre guitarristas e violonistas. Podemos ouvi-lo com frequência na música de Toninho Horta e Pat Metheny, além do próprio Dori Caymmi. É um acorde bastante “violonístico”, no sentido de ser feito com uma posição facilmente executável e também bastante visual, já que para o violonista e guitarrista – instrumentistas que costumam pensar em “posições” – esse acorde pode ser encarado como um acorde menor com sétima – em uma das posições mais utilizadas neste instrumento, com o baixo na

⁶ Entrevista publicada no jornal “O Globo” em 23/04/2003.

quinta corda – elevando-se a quinta justa, tocada na quarta corda, em meio tom, ou ainda substituir o dedo três, pelo dedo quatro.

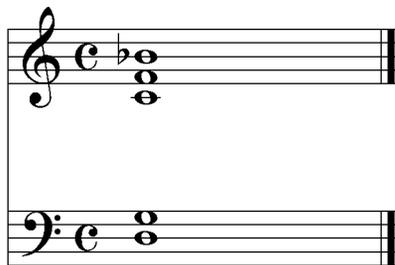


Esse acorde também tem um resultado muito sonoro no violão e na guitarra, justificando, portanto, a sua popularidade. Mas ele, a despeito de sua fama, ainda é motivo de controvérsia quanto à sua cifragem. Vejamos o acorde na tonalidade de Dm:



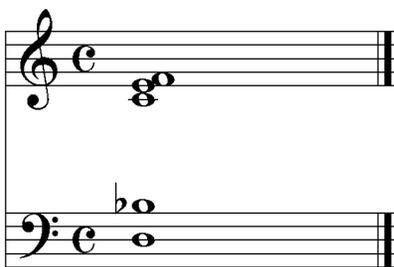
As duas notações mais comuns para esse acorde são Dm7(#5) e Bb7M(add9)/D ou Bbadd9/D. O problema maior no primeiro caso, é que ela está incorreta do ponto de vista teórico, já que a quinta (a nota soprano, lá) é justa. Além disso, tal cifra é sujeita a variadas interpretações. Nossa experiência prática mostra, por exemplo, ser muito comum a execução abaixo para a cifra Dm7(#5)⁷. A abertura, embora não esteja “errada”, está longe da sonoridade alcançada com a disposição de vozes exemplificada acima, já que esta sonoridade se deve principalmente ao intervalo de sexta menor nas duas notas mais graves.

⁷ A quarta justa nem sempre é executada.



Já o segundo padrão de cifragem, Bb7M(add9)/D, Bbadd9/D (no caso de omitir-se a sétima maior, na ponta do acorde), ou ainda Bbmaj9/D (na cifragem americana), parece estar se tornando mais aceito atualmente. Essa cifragem considera o acorde como primeira inversão de Bb, o que é uma interpretação coerente, além de ser mais “eficaz” enquanto cifra. Entendemos que esta deve ser funcional, já que é utilizada freqüentemente em situações de natureza prática. Uma cifra sujeita a diversas interpretações, ou que demande mais tempo do instrumentista para entendê-la e executá-la que a própria partitura, a nosso ver não é uma cifra que cumpre a sua finalidade.

Outro enfoque, no entanto, precisa ser considerado. No nosso ponto de vista, nem sempre este acorde pode ser analisado como uma inversão de um acorde maior. Temos observado, com freqüência, a sua utilização como acorde do primeiro grau menor. De acordo com esta abordagem, ele estaria atribuído de características modais, no caso do modo eólio, devido à presença da sexta menor (e não quinta aumentada). Neste caso, a cifragem mais correta seria, portanto, Dm7b6. No presente trabalho, estaremos utilizando ora a cifra m7b6, ora add9/III, dependendo do contexto. É bom lembrar, que no caso de Dori, é comum que esse acorde seja utilizado sem a primeira corda, em função da afinação EADGBB. Nessa afinação, a nota soprano não seria mais um lá, e sim um mi, causando um intervalo de segunda menor. O acorde seria então Dm7b6(9) ou Bb7M(9)(#11)/D:



Esta é uma abertura muito usada no acorde menor natural, Dm7(9), ou seja, com a nota si bemol sendo substituída pelo lá, meio tom abaixo.

Inversões

Um dos procedimentos harmônicos mais adotados nessa fase continua a ser o uso de inversões, tal qual foi visto na fase anterior. A primeira inversão é comumente empregada através do acorde m7b6, em acordes de primeiro (tônica) e quarto graus (subdominante), mas também nos acordes com sétima (dominantes), neste caso, sem a presença da nota na primeira corda, que causaria um certo incômodo do ponto de vista harmônico, especialmente na afinação tradicional, já que aí teríamos uma sétima maior na primeira corda.

Acordes dominantes são utilizados com muita frequência na terceira inversão, preparando neste caso um acorde maior na primeira inversão, possibilitando assim um movimento cromático descendente no baixo, como no exemplo abaixo. Note como essa abertura possibilita uma resolução perfeita do trítone dó e fá sustenido, indo para si e sol, nas duas primeiras notas dos acordes.

F#7. O emprego do V – I invertido, através de V7/VII – I/III é repetido na progressão E/D – A/C#. A melodia é interpretada com uma rítmica mais livre, típico de uma bossa com andamento lento. Ela tem poucos graus conjuntos e explora alguns saltos e o uso de tríades, como a de mi sobre E/D, G#m sobre G#m6/B e si sobre F#7sus4 e também arpejos, com a tetrade diminuta de dó sobre Am6/C

Saudade do Rio (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Badd9/F# G7(13)/F C6(9)/E F#7(13)/E

To-da vez que o Rio é mal - tra - ta - do Cho-ra.o Cor - co - va -

5 B6(9)/D# E/D Aadd9/C# %

- do Cho - ra,a Gua - na - ba - ra

9 Am6/C % G#m6/B %

É mais um pe - ca - do Dói so - frer ca - la - do Dói

13 F#7sus4 F#7sus4(b9) B7M(9)/F# A7(9)/G

no co - ra - ção do Re - den - tor

A primeira parte de “Toucan’s Dance” faz uso de inversões tanto de dominantes quanto do acorde do primeiro grau. Dori dissimula a progressão V – I ao substituir o V (D7) por V/bVII (D/C) e I (G) por I/III (G/B), e em seguida faz os mesmos acordes em posição fundamental, dando vida à progressão. Procedimento semelhante se repete, ao

transformar o que seria || E7 | A7 | D7 | G7 || em || E/D | A7/C# | D/C | G7/B ||, num tipo de seqüência observadas inúmeras vezes em sua obra.

A melodia também merece ser notada. Ela é sincopada e se movimenta bastante, num padrão melódico que se repete por toda a parte A, prosseguindo assim também durante a parte B. Sua tessitura não ultrapassa uma oitava e ela caminha principalmente por graus conjuntos, repousando na fundamental nos compasso oito, onze, doze e no último e na quinta justa no quarto compasso, quando surge a tônica. A quarta justa é utilizada duas vezes sobre o acorde D7sus4.

Toucan's Dance (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

D/C Gadd9/B D7sus4 G

5 D/C Gadd9/B E/D A7/C#

9 D/C G7/B E7 A7/C#

13 Cm6 G/B D7sus4 G

A seqüência final da primeira parte de “Mercador de Siri” exemplifica uma cadência de acordes na primeira e terceira inversões. A tonalidade da música é si maior e a cadência

a seguir tem como ponto de partida o quarto grau que segue para o segundo grau menor. Dori transforma o que seria um clichê harmônico – E B/D# C#m – ao mudar o acorde C#m7 para Aadd9/C#. A continuidade da harmonia nos pega de surpresa ao fazer um V – I invertido, de volta para o próprio C#, mas agora em segunda inversão. Caso consideremos o último acorde, Gm7, um substituto de Eb – no caso, seu anti-relativo – teríamos então mais uma progressão invertida de V – I.

Progressão invertida: || Aadd9/C# Ab7/C | C#/B A#/G# | Gm7 ||

Posição fundamental: || A Ab7 (G#7) | C#7 Bb7 (A#7) | Eb ||

A melodia faz a mesma divisão rítmica, com poucas síncopas, a não ser a antecipação dos compassos, que se faz acompanhar pela harmonia. Temos o uso das tríades de mi, sobre E7M e dó sustenido, sobre C#/B. Note o fato de que, nos acordes invertidos, a melodia repousa ou na fundamental ou na quinta justa. A última nota da melodia, lá sustenido, deve ser interpretada como uma enarmonia de si bemol (terça de Gm), já que a tonalidade da peça é si maior.

Mercador de Siri

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Sou mer - ca - dor do por - to da Ba - hi - a que e o lu - gar ma - ior...
do pes - ca - dor ven - der...

“Flor da Bahia” é uma peça onde prevalece o modo mixolídio de D. O único momento onde a harmonia passa pelo acorde I (G) é na segunda metade da parte A da música (transcrição abaixo), mas ainda assim em sua primeira inversão, num trecho também com sonoridade modal, no caso o modo lídio. Neste exemplo o trítone nunca aparece. Ou temos o acorde de quinto grau sem a sétima (Dadd9/F#), ou sem a terça (A7sus4). Os acordes de sétima estão presentes na introdução e no começo da parte A.

A melodia compensa a pouca movimentação harmônica do trecho C/E – D/F#, com seus diversos repousos devido ao movimento descendente, no caso, fundamental (do C), sexta (do D), sétima maior (C) e quinta (de C e D).

Flor da Bahia

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro/Tracy Mann

Mis - tu - ran - - - do, o su - or, _____ quan -

3 Cadd9/E Dadd9/F# Cadd9/E
- ta his - tó - ria en - tão, _____ de _____ san - gue e pai - xão _____

6 Dadd9/F# Cadd9/E A7sus4
- sob o chão de Sal - va - dor _____

“It’s Raining (at Buriti Farm)” é uma peça que nos fornece muito material para análise. A introdução e a condução violonística nos serviu num primeiro momento; o mesmo vai acontecer agora com a melodia e a harmonia. A harmonia da segunda parte da

música, “o melhor achado harmônico”⁸ de Dori, começa com um acorde de Dm7b6 e segue com acordes invertidos nos próximos três compassos, um V – I , invertido (A7 - Dm), até o V do IIm (neste caso o II passa a ser Dm). Depois temos mais uma seqüência de dominantes substitutos, agora em posição fundamental: G7 F#7 F7 e E7, sendo o último acorde um dominante secundário do A7.

A melodia, num estilo semelhante a “Toucan’s Dance” é sincopada e de tessitura pequena. Neste caso, entretanto, quase não há variação de altura, num exemplo de melodia mais percussiva, particularmente nos primeiros compassos.

It's Raining (at Buriti Farm)

Dori Caymmi

The musical score for "It's Raining (at Buriti Farm)" is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The first staff contains three measures with chords Dm7b6, A7/C#, and Dm/C. The second staff contains three measures with chords G7/B, G7sus4, and F#7(b13). The third staff contains three measures with chords F7sus4, E7(13) b13, and A7sus4. The fourth staff contains three measures with chords A7sus4, A7sus4, and A7sus4.

No trecho a seguir, extraído do frevo “Kicking Cans”, a melodia está intrinsecamente relacionada com a harmonia, em altura e ritmo. Ela dobra a nota mais

⁸ CAYMMI, Dori. Entrevista em 16/10.

aguda dos acordes, usando aqui como referência o violão, o que é um indício de que o instrumento aponta algumas soluções para o compositor. Outro dado relevante é o fato de que as notas da melodia que coincidem com as mudanças de acorde, têm uma trajetória cromática ascendente. A progressão da harmonia é típica, ao transformar a progressão:

|| C#7 F#7 | D#7 G#7 || em :

|| C#7/B F#7/A# | D#/C# G#7/C ||

Kicking Cans

Dori Caymmi



“Spring” é a única canção do disco “Kicking Cans” a ser gravada com letra. Dori algumas vezes grava só a melodia – quase sempre em vocalize – mesmo quando se trata de uma canção com letra (Paulo César Pinheiro é o seu parceiro mais frequente). Não é o caso de “Spring”, cuja letra se faz presente.

Spring

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro/T.Mann

Em7 E/D A/C# D/C G/F

Mi - nha al - ma fi - cou tão do - í - da,
ter - mi - nou sem sa - í - da

6 C/E F/Eb B/D# E/D

que a tris - te - za re - sol - veu che - gar Co - ra - ção
por - que a vi

11 F/Eb D7sus4 Gadd9

da Dis - se que um ho - mem não cho - ra

Nesta peça, a parte B (transcrição acima) é construída quase que em sua totalidade com acordes invertidos. Como o baixo não permanece estático, alternando a nota principal com outras da tríade, essa progressão poderia bem ser escrita sobre outras inversões como no exemplo *b*. Estaria de acordo com a linguagem harmônica utilizada por Dori. No entanto, a progressão é um pouco diferente, conforme podemos observar no exemplo *a*. Colocando os acordes em suas posição fundamental, teríamos uma progressão de dominantes bastante comum, conforme podemos observar no exemplo *c*.

a) || A/C# | D/C | G7/B | C/Bb | F/A | B/A | E/D | % ||

b) || A/C# | D/C | G/F | C/E | F/Eb | B/D# | E/D | % ||

c) || A7 | D7 | G7 | C7 | F | B7 | E7 | % ||

No caso dessa peça, a principal justificativa para se inverter os acordes é o fato de que a melodia quase sempre repousa nas fundamentais. A peça acabaria perdendo seu interesse caso os acordes estivessem em posição fundamental.

Na parte A de “Ogum É Quem Sabe”, encontramos uma progressão de dois acordes (um terceiro acorde, Cm7, aparece no final de cada seqüência), sendo um deles C/F (funcionando como F7M/9) e o outro Bbadd9/D. No nosso ponto de vista o acorde Bbadd9/D, está ocupando o lugar de outros dois acordes, Gm (ou Bb) e C7. O movimento melódico de fá para mi, no fim do primeiro compasso sugere essa interpretação. Além disso, esse enfoque traz coerência harmônica ao trecho analisado e é auditivamente satisfatório.

A melodia, por sua vez, mantém um mesmo motivo rítmico-melódico, descendente, usando o arpejo de F7M (ou a tríade de lá menor) como caminho, alternando a nota do arpejo com aquela diatonicamente acima, até repousar no lá. Em seguida repete o último motivo oitava acima.

Ogum É Quem Sabe (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of two staves of music. Above the first staff, the chord symbols C/F, Bbadd9/D, and Cm7(9) are indicated, with percentage signs (%) marking the end of each measure. The lyrics for the first staff are: "Foi lá na Ba-hi - a de to-dos os san - tos que São Jor - ge se cri-ou". The second staff begins with a measure rest of 5 measures, followed by the same chord symbols and percentage signs. The lyrics for the second staff are: "Era Ogum me-ni - no, ca-pi-tão de a-rei - a no porto de Sal-va-dor".

Progressões paralelas

Em algumas composições, é possível observar um movimento paralelo na harmonia, e às vezes também na melodia. Isso ocorre pela primeira vez em “Obsession”, na última parte da música. A melodia forma um ciclo que gera uma modulação em terças maiores, começando em Bbm, seguindo pra Dm, depois F#m e retornando em seguida para tonalidade original. Tal procedimento harmônico foi consagrado pelo músico de jazz John Coltrane em sua famosa composição “Giant Steps”, que utiliza o mesmo princípio, ou seja, três tonalidades separadas por terça maior, mas com centros tonais maiores, no caso, B, D e Eb.

O mesmo trecho de “Obsession” vai ser reutilizado na peça “Amazon River”, iniciando em G#m, seguido de Cm e Em. A harmonia, no entanto, não retorna para G#m, resolvendo, neste caso, em Bm, que é o tom da primeira parte da música. No final da peça, aí sim ocorre o ciclo completo. Note que o repouso da melodia sempre ocorre nas terças dos acordes.

Amazon River

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

The musical notation for "Amazon River" is presented in two staves. The first staff contains the first four measures, with chords G#m7, G#m7(b6), G°(b13), and B7M(9)/F# written above the notes. The second staff contains measures 5 through 8, with chords E7M(9), Fm7(b5) Bb7(b9), Eb7M(9), and Dm7(b5) G7(b13) written above the notes. The melody consists of eighth and quarter notes, with rests in the final measure of the second staff.

Na peça “The Desert/The Wraith” encontramos exemplos de harmonia paralela e *moveable shape*. É o violão que executa todo o trecho, acompanhado somente por instrumentos de percussão. A afinação DADGBB, possibilita o utilização de um baixo pedal em ré, enquanto os acordes se deslocam em movimento paralelo (*cd faixa 22*).

The Desert/The Wraith

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

As duas posições principais utilizadas são:

O primeiro acorde pode ser tanto um dominante com sétima e décima terceira, sem o baixo, começando pela sétima menor (F7/13), quanto um diminuto com sétima maior (Eb°/7M). No segundo acorde teremos uma tríade adicionada de uma quarta justa, começando pela quinta (Aadd4). Baseado nessa interpretação, a harmonia, a partir do terceiro compasso, pode ser entendida como:

Gm6(9)
E7(#9)

|| D7(13) Eadd4 C7(13) | C7(13) Dadd4 Bb7(13) | A7sus4 A7(9) | D Cadd4 ||

pedal em D----- | /D----- |

Os dois acordes se alternam respectivamente nas posições X, IX, VII e VI, seguindo depois para A7sus4(9).

Na seqüência da peça, encontramos um emprego muito original da escala conhecida no meio jazzístico como “dom dim”, que nada mais é do que a utilização de uma escala diminuta sobre um acorde dominante localizado meio tom abaixo. Assim, sobre o pedal em ré, a harmonia é construída com acordes extraídos da escala diminuta de Eb, que seria Eb F Gb G# A B C D.



Dori volta a utilizar o primeiro modelo de acorde visto acima, mas agora como diminuto com sétima maior, num acorde que ele batizou de “diminuto sangrento”⁹. No trecho analisado, Caymmi sobrepõe dois violões, utilizando em cada um deles, o mesmo acorde separado por um intervalo de terça menor, enfatizando, portanto, a sonoridade diminuta. O ritmo empregado é um baião. O violão preponderante é o primeiro (*cd faixa23*).

The Desert/The Wraith (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si
⑥ em re

Violão 1

① em si
⑥ em re

Violão 2

⁹ CAYMMI, Dori. *Op. Cit.*

The image displays three systems of musical notation for two violões. Each system consists of two staves, Violão 1 (top) and Violão 2 (bottom).
 - The first system (measures 3-4) features a triplet of chords in the first measure, followed by a chromatic sequence of chords in the second measure.
 - The second system (measures 5-6) continues the chromatic sequence with more complex chordal structures.
 - The third system (measures 7-8) concludes the sequence with a final chromatic movement and a fermata over the final chord.

A segunda parte de “From the Sea” faz um emprego de *moveable shape* digno de nota. O *shape* em questão já havia sido utilizado na peça “Lenda”, analisada no capítulo precedente. Trata-se do seguinte acorde:

The diagram shows a guitar chord shape. The fretboard diagram indicates a barre on the 5th fret, with notes on the 2nd, 3rd, 4th, and 5th strings. The musical notation below shows a triad of notes: G4 (second string, 5th fret), B4 (third string, 5th fret), and D5 (fourth string, 5th fret).

Esta abertura tem sonoridade quartal, uma vez que, transpondo-se a primeira nota do acorde, sol, uma oitava acima, o resultado seria uma seqüência de três quartas justas paralelas. O *shape* é utilizado sobre um baixo pedal em mi, em um ritmo de baião. A melodia nesta peça se movimenta pouco em relação à harmonia, estando subordinada a ela. No final do trecho, ocorre um movimento melódico cromático

descendente do *shape* acima, concluindo com um acorde mixolídio de lá, seguindo depois para a melodia principal. O papel da harmonia cabe ao violão, mas a transcrição abaixo foi feita em som real, para facilitar a compreensão da harmonia. Também foi ignorada a rítmica do violão, pelo mesmo motivo.

From The Sea (B)

Dori Caymmi

The image displays two systems of musical notation for the piece "From The Sea (B)". Each system consists of three staves: Melodia (Melody), Harmonia (Harmony), and Baixo (Bass). The first system shows the initial measures, with the melody starting on a treble clef staff, the harmony on a treble clef staff, and the bass on a bass clef staff. The second system continues the piece, with the melody starting on a treble clef staff, the harmony on a treble clef staff, and the bass on a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and is set in a common time signature.

Mel. Harm. Bxo.

O trecho acaba tendo um grande impacto sonoro porque em cada uma das posições ocorre um resultado harmônico distinto e definido. Uma notação possível para os acordes resultantes deste *moveable shape* seria a seguinte: a) o primeiro acorde, com sétima maior e sexta maior, com omissão da quinta justa; b) em seguida, o acorde eólio, menor com sétima e sexta menor; c) depois, um acorde com sexta maior e nona, com omissão da sexta, o que pelo contexto sugere uma terça maior; d) e, finalmente, um acorde de sétima com quarta suspensa.

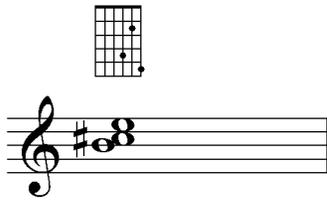
a) E7M(6)

c) E6(9)omit3

b) Em7(b6)

d) E7sus4

Finalizando esse tópico, analisaremos a introdução do *medley* que Dori faz com a sua música “To My Father” seguida de “Pescaria”, de Dorival Caymmi. Aqui, ele usa basicamente o *shape* a seguir, sobre o qual todo o trecho é construído, já que ele está presente em todo momento, sendo utilizado nas posições, II, V e VII, e também com a segunda corda solta, em posição aberta.



Mais uma vez se observa a construção do acorde com um intervalo de segunda em sua abertura. Ele é usado aqui como uma tríade com nona adicionada, sem a presença da quinta. Além dele, são utilizados ainda os dois *shapes* a seguir, respectivamente nas posições II e V. Ambos possuem também um intervalo de segunda (menor no primeiro e maior no segundo), mas agora na extremidade aguda do acorde. O primeiro, que surge no segundo compasso, é uma posição muito utilizada no violão, correspondente à tríade maior, começando pela quinta. Seria um ré maior, na segunda posição. Com as duas primeiras cordas afinadas em si, esse acorde ganha sonoridade especial em função do choque de segunda menor, da oitava com a sétima maior, num exemplo de reentrância, já que a sétima está localizada na primeira corda. Já o segundo acorde, encontrado nos compassos três e seis, pode ser considerado uma tríade maior com a sexta adicionada, sem a quinta, a exemplo da outra posição, com a nona ao invés da quinta (*cd faixa 24*).



To My Father/Pescaria

Dori Caymmi/Dorival Caymmi

Violão

① em si

CII -----

Rubato

rall.

Esse trecho tem a pulsação livre, sem um andamento rígido. O violão acima está acompanhando a melodia cantada por Dori, que está sendo dobrada pela voz mais aguda do violão. Harmonicamente o trecho sugere um emprego do modo mixolídio, com a sétima menor surgindo nos compassos dois e cinco.

Harmonia modal

Assim como foi visto na primeira fase, aqui também encontraremos exemplos de trechos modais em suas composições. A maior incidência continua sendo para o modo mixolídio, mas também observaremos exemplos em outros modos, como o modo dórico e o modo eólio.

Em “The Colors of Joy”, temos um exemplo de uma composição simples, mas com um arranjo de base que a enriquece. O modo mixolídio predomina por toda a música. A primeira parte compreende um motivo de apenas quatro compassos que se repetem até o início da parte B. O trecho é construído sobre o modo mixolídio de si, e baixo não sai da fundamental, ocorrendo apenas uma alternância entre as tríades de A (lá) e B (si). O ritmo é em 3/4, fórmula de compasso que passa a ser também utilizada nessa fase.

The Colors of Joy (A)

Dori Caymmi/Tracy Mann

A parte B da canção segue no modo mixolídio, agora em F# e A, repetindo exatamente a mesma melodia sincopada nas duas tonalidades.

The Colors of Joy (B)

Dori Caymmi/Tracy Mann

“Flor da Bahia”, já analisada anteriormente (cf. página 119) tem uma introdução no modo mixolídio de E (mi), seguindo para o modo mixolídio de A (lá), preparando o início

da melodia sobre uma cadência em D (ré), também mixolídio. Os oito primeiros compassos, dos dezesseis da primeira parte da música, acontecem inteiramente sobre ré, com o movimento da quarta justa em direção à terça menor, retornando em seguida ao ponto de partida.

Flor da Bahia (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro/Tracy Mann

The musical score for "Flor da Bahia (A)" is presented in two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above and below the staff to indicate the harmonic accompaniment.

Chord symbols above the staff: D7sus4, D7, Dm7, D7.

Chord symbols below the staff: D7sus4, D7, Dm7, D7.

Lyrics: Flor da Ba-hi-a é a pai-xão da mi-nha vi-da quan-do eu o-lho em re-dor A ci-da-de cons-truí-da

Em “From The Sea”, mais uma vez, temos uma seqüência de acordes de sétima menor. A tonalidade se firma em lá menor a partir do G7 no sexto compasso, embora isto possa ser considerado já a partir do quarto compasso, onde aparece o mesmo G7 seguindo de um dominante substituto, Ab7. A cadência que precede o Am é formada por acordes em primeira inversão.

FromThe Sea

Dori Caymmi

A7(9) A7sus4 B \flat 7(13) G7

5 Ab7 G7(9) Fadd9/A G7/B

8 Am7(9) % A7(9)

A abertura utilizada pelo violão, no acorde Am9(11), no compasso oito, merece ser notada. A primeira corda em si possibilita uma abertura fechada que causa um bom resultado sonoro.

Am9(11)

Em “Flauta, Sanfona e Viola”, após uma primeira parte cheia de convenções rítmicas (que serão estudadas adiante), a seção rítmica executa uma condução de baião sobre uma harmonia que não se movimenta muito. A melodia dos primeiros quatro compassos é repetida em seguida, causando algum contraste no quinto compasso, devido a presença da sexta menor sobre o acorde F#7sus4.

Flauta, Sanfona e Viola

Dori Caymmi

Dori aproveita também o choque de segunda menor provocado pela nota sol, na terceira corda solta, com o fá suspenso na quarta corda.

Encontraremos, em outros exemplos, a utilização dessa posição de acorde, só

possível neste grau. Nessa abertura, a quinta justa é substituída pela sexta maior.

A7sus4



As tercinas presentes na melodia, não são executadas com precisão matemática, ao invés disso, possuem uma certa “irregularidade” ou *swing*. Neste caso, a escrita poderia

ser, como ele próprio faz em “Ninho de Vespas”, na partitura a que tivemos acesso. No entanto, julgamos que a tercina se aproxima mais da execução que é realizada. Dori se refere a essa questão, ao comentar a introdução de “Flor

da Bahia”: “Eu uma vez escrevi minhas quiáleras, que é a Bahia... É o nordeste, né”¹⁰ (cd faixa 25).

Flor da Bahia (Introdução)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro/Tracy Mann

The musical score for 'Flor da Bahia (Introdução)' is written in 2/4 time. It features two staves: Violão (Guitar) and Harmonia (Harmony). The Violão staff includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure is marked '1 em si'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' above the notes. The guitar accompaniment is shown with chords D and E7. The Harmonia staff shows a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes in the subsequent measures.

Em “A Lua”, temos mais uma vez acordes de sétima menor com o movimento harmônico da quarta justa até a terça menor, no A7, mas também da terça maior até a quarta aumentada, no primeiro acorde, E7. A melodia transita entre a fundamental e a quinta justa, evitando possíveis choques da terça maior com a quarta justa.

A Lua

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

The musical score for 'A Lua' is written in 2/4 time. It features two staves: Violão (Guitar) and Harmonia (Harmony). The Violão staff includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a long note in the first measure. The guitar accompaniment is shown with chords E7, E7sus4, E7(#11), E7sus4, E7, A7sus4, A7, Am7, and A7 [G#7(b13)]. The Harmonia staff shows a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes in the subsequent measures. The lyrics are: "A lu - a o - cu - pa o céu pe - la vi - dra - ça" and "Pa - re - ce a que - la lu - a de fa - zen - da".

¹⁰ CAYMMI, Dori. *Op. Cit*

Em “Romeiros” o procedimento harmônico se repete, mas o dedilhado do violão (cf. pág. 111) impõe uma característica única à música, dando-lhe personalidade. A melodia apresentada em ré maior se repete fielmente uma quinta justa abaixo, sobre o acorde de sol maior. A peça, que tem todas as características das canções regionais da primeira fase, ganha aqui a adição de um arranjo caprichado para as cordas, como acontece também com “Flauta, Sanfona e Viola”.

Romeiros

Dori Caymmi

D7sus4 D7 Dm6 D7(13) D7sus4

D7 Dm6 D7(13) G7sus4 G7(13) Gm6

G7(13) G7sus4 G7(13) Gm6 G7(13)

“Migration” é um exemplo de uma peça instrumental onde a melodia se divide entre instrumentos (violão e saxofone) e vozes. Não há relação cadencial tonal entre os acordes, a não ser no final da progressão, quando surge um dominante substituto (no caso, suspenso) antes do Em. Cada acorde é tratado individualmente, com o modo lídio se sobressaindo nos acordes maiores (G e C) e o modo dórico nos acordes menores. No Bm não há a ocorrência da sexta maior para a confirmação do modo dórico. Isso se dá através do tratamento jazzístico da peça, especialmente em sua metade, quando o espaço reservado ao solo de

saxofone do músico Branford Marsalis (um expoente do jazz americano contemporâneo) confirma a abordagem modal mencionada.

Migration (A)

Dori Caymmi

The musical score for "Migration (A)" is presented in four systems, each with two staves: Sax/Violão (top) and Vozes (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, and 19 indicated at the start of their respective systems. Chord changes are marked above the Sax/Violão staff: G and Dm7(4) in the first system; G and Dm7(4) in the second system; C and Bm7(4) in the third system; and G, F7Madd9/A, F7sus4, and Em7(4) in the fourth system. The Vozes part begins in the second measure of each system, with a rest in the first measure.

Pedais

Um procedimento que podemos encontrar diversas vezes na obra de Dori Caymmi é o uso de baixo pedal. Temos alguns exemplos de cadências inteiras onde a harmonia se movimenta enquanto o baixo permanece estático em uma única nota.

Na introdução e na primeira parte de “Kicking Cans” podemos observar um exemplo desta abordagem. Temos a princípio a cadência de V – I para o quarto grau, lá maior, com o pedal na fundamental. Em seguida o repouso não muito confortável na tônica, em função da adição da quinta aumentada. Na seqüência essa cadência se repete, prosseguindo agora até o repouso temporário no segundo grau maior, sempre com o pedal na fundamental (*cd faixa 26*).

Kicking Cans (Introdução)

Dori Caymmi

E7(b9) A/E G#7/E G#/E

E7(b9) A/E G#7/E G#/E F#7/E F#/E

Jogo de Cintura

Dori Caymmi

First system of musical notation for 'Jogo de Cintura'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes G2, A2, B2, C3, and a treble line with chords and moving lines. Chord symbols are placed below the vocal line: Aadd9/C#, B7/D#, B/E, C#7(b9)/E, and F#m/E.

Second system of musical notation, starting at measure 6. The vocal line continues with eighth notes D4, E4, F4, G4, and a half note D4. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Chord symbols are: Am6/E, B/E, C#7(b9)/E, F#E, and Am6/E.

Third system of musical notation, starting at measure 11. The vocal line begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The piano accompaniment concludes the piece with a double bar line. Chord symbols are: C#m7, C/Bb, Fadd9/A, A/B, and B/E.

RITMO/ SEÇÃO RÍTMICA

Algumas mudanças nesse tópico podem ser observadas na fase americana, a começar pelo uso do compasso ternário. Na primeira fase, uma única música utiliza essa rítmica, “Negro Mar”, no último disco dessa fase, “1982”. A peça, no entanto, não faz uso de seção rítmica. Somente o baixo está presente, marcando os inícios de cada compasso, sem fazer qualquer condução específica. Não é o que veremos na segunda fase. Agora o número de canções em três por quatro é mais significativo. Cinco canções dessa fase utilizam essa fórmula de compasso: “Três Curumins”, “The Colors of Joy”, “Toucan’s Dance”, “It’s Raining”, “From The Sea”.

O tratamento dado à seção rítmica nas peças ternárias é bastante característico. O ritmo é quase sempre samba, o violão, entretanto, tem execução singular. Sua condução mais comum não é aquela que faria um João Gilberto, por exemplo, a quem tão freqüentemente Dori foi associado no começo de sua carreira.

Em “Três Curumins”, por exemplo, a “levada” é muito parecida àquela que é feita

em sua introdução  . Na gravação podemos perceber a sobreposição de dois violões, o que faz com que não seja muito clara a distinção entre ambos. A transcrição abaixo reproduz, de todo modo, a idéia principal. O dedo quatro, que pressiona a quarta corda, não se movimenta, fazendo com que a nota dó sustenido esteja sempre presente. O mesmo ocorre com a nota si, tocada solta nas duas primeiras cordas. O movimento melódico acontece nas cordas do meio, sol e si (considerando as quatro

primeiras, que são as que estão sendo tocadas durante toda a condução), num movimento diatônico de terças (*cd faixa 28*).

Três Curumins

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Violão

① em si

Em “Toucan’s Dance” temos dois exemplos distintos de condução. Num primeiro momento Dori faz um dedilhado sincopado, tocando uma nota de cada vez, arpejando os acordes numa condução em *legatto*. O dedilhado começa sempre no polegar, seguindo a seqüência natural dos dedos, até o dedo anular, repetindo em seguida movimento do indicador em direção ao anular, ou seja, *p ima ima* sempre com a figura rítmica:

Os acordes abaixo são sempre tocados nas cordas intermediárias do instrumento, lá, ré, sol e si (segunda), com o último acorde tendo o baixo na sexta corda (*cd faixa 29*).

Toucan's Dance

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

Violão

① em si
⑥ em re

D/C Gadd9/B D7sus4 G

Em seguida, durante o solo de trombone, temos dois violões sobrepostos. O primeiro deles faz um dedilhado idêntico ao que ouvimos no final da introdução de “Três

Curumins”.



O dedilhado é padronizado e

segue sempre o caminho da primeira corda em direção à quarta. Já o segundo violão, é um dos poucos exemplos onde encontramos uma execução mais tradicional de samba, com o bordão alternando com as demais cordas. A transcrição é uma dentre as variações executadas, e os acordes foram simplificados, para maior compreensão do exemplo. Embora a sexta corda seja raramente utilizada, ela está afinada um tom abaixo, como tivemos a oportunidade de constatar *in loco* em uma das entrevistas que nos foram concedidas (cd faixa 30).

Toucan's Dance (2)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

① em si C7M(9) Bm7 Em7(9)
⑥ em re

②③ ① ② ③ etc...

Violão 1

Violão 2

Em “It’s Raining”, seguindo a tendência que já pudemos observar, a condução se constrói sobre a mesma idéia empregada na introdução, como se fosse uma continuação da

mesma.

A divisão se assemelha ao que temos

visto até agora, uma figura sincopada seguida de outra mais contínua (colcheias ou semicolcheias não ligadas). Na repetição da condução, nos dois últimos compassos, foi acrescentada uma nota muda, com efeito percussivo, executada pela mão direita na troca de

acorde, no fim do compasso. Ocasionalmente, a execução é feita dessa maneira, por isso foram incluídas as duas possibilidades (*cd faixa 31*).

It's Raining

Dori Caymmi

Violão

Ou simplificando:

Em “The Colors of Joy” a condução é outra. Não temos mais um samba em 3. A fórmula de compasso é três por quatro, mas a pulsação tem uma certa latinidade, com a presença da acentuação a seguir, bem marcada pelo baixo e pela bateria:

Contrastando um pouco com esse *pattern*¹¹, temos o violão com a seguinte condução (*cd faixa 32*):

¹¹ Termo em inglês que designa, no meio musical, padrão rítmico ou melódico.

Ritmos Nordestinos

A influência da cultura nordestina, como podemos observar, permeia a música de Caymmi. Nessa sua segunda fase, é curioso notar o contraste entre arranjos mais “enxutos”, o uso de teclados, a presença de músicos americanos e solistas com linguagem jazzística, com momentos de “homenagem” explícita à sua vertente mais regional, em particular ao nordeste. Duas das composições dessa fase, “Ninho de Vespas” e “Kicking Cans”, utilizam o ritmo de frevo, mas com um tratamento muito diferenciado no arranjo e na concepção. Dori faz menção a isso em nota de encarte dos discos que contêm essas músicas, “Brazilian Serenata” e “Kicking Cans”:

This song [Ninho de Vespas] is a “Frevo”, a traditional rhythm and dance from the state of Pernambuco, in northeastern Brazil. This is a highly stylized version, without pretensions of being strictly faithful to the traditional form, which attempts to capture the essence of Frevo¹².

Sobre “Kicking Cans”, ele discorre algo semelhante:

I remember Pernambuco rhythms in “Kicking Cans”, a style of music which is to Northeast as Zydeco is to New Orleans. Its unique blend of Brazilian and European influences can be found only in this region, creating a jazz flavor with a brassy edge like no other¹³.

O frevo nessas composições é notado principalmente na melodia, e em alguns poucos momentos na seção rítmica. Em “Ninho de Vespas”, a melodia alterna basicamente colcheias com tercinas (ou síncopas, conforme a interpretação dada). A melodia é construída sobre tríades menores e seqüências com graus conjuntos. A tríade de si menor

¹² CAYMMI, Dori. *Brazilian Serenata*, Los Angeles, Qwest Records/Warner Music, 1991. 1 CD com encarte.

¹³ CAYMMI, Dori. *Kicking Cans*, Los Angeles, Qwest Records/Warner Music, 1993. 1 CD com encarte.

está presente nos compassos um, três e sete, enquanto a tríade de lá menor aparece no oitavo.

Ninho de Vespas (A)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

C#m7(b5) F#7(b13) Bm7 E7(b13) Am7 D7(9)

G7M F#m7 Em7 C#m7(b5) F#7(b13) Bm7 E7(b13) Am7 D7(9)

G7M F#m7 Em7 C#m7(b5) F#7(b13) Bm7

Em “Kicking Cans”, cuja harmonia já tivemos a oportunidade de analisar, a melodia é ágil, com seqüências de semicolcheias alternadas com repouso, nos compassos dois, três, quatorze e dezesseis, e também acentos sincopados, juntamente com mudanças da harmonia, particularmente nos compassos cinco, seis e sete. Na parte A da música, a seção rítmica executa uma convenção, passando a tocar mais livre na parte B, fazendo uma condução mais de acordo com o gênero.

Kicking Cans

Dori Caymmi

A A/E G#/E E7(b9) A/E G#/E

4 E7(b9) A/E G#/E C#m7 C#/B F#/A# D#/C#

8 G#/C F#/A# D#/C# G#/C E7(b9)

B B7sus4 B7(b9) E7M C#m7 B7sus4 B7(b9)

16 E7M D#m7(b5) G#7(b13) C#m7

19 D#m7(b5) G#7(b13) C#7sus4 C#7(b9) D#m7(b5) G#7(b13) C#m7

Instrumentação

Na segunda fase da sua obra, a orquestra está menos presente. Não encontraremos, de fato, sua presença completa, mas tão somente do naipe de cordas. No disco “Brazilian Serenata”, as cordas aparecem em três faixas apenas: “Amazon River” (e sua reprise no fim do disco) e em “The Desert/The Wraith. No disco “Kicking Cans”, a seção de cordas não é requisitada em momento algum. Já em “If Ever”, sua participação é um pouco mais freqüente, se fazendo presente em cinco das dez faixas do disco. A formação mais usada

pelas cordas nessas gravações é: violinos, doze a catorze; violas; quatro a cinco; violoncelo, cinco; e contrabaixo, dois.

Seção rítmica

Dori tem procurado manter a mesma seção rítmica ao longo dos anos, fato que ocorre até hoje. Suas preferências para a bateria costumam ser Cláudio Slon e Michael Shapiro; já no contrabaixo, observamos uma alternância entre Jerry Watts e Abraham Laboriel, algumas vezes também Jimmy Johnson. Don Grusin, Freddie Ravel, Gregg Karukas são os tecladistas que normalmente gravam com ele. Nesta fase, o teclado está sempre presente. Isso não ocorre na fase anterior, decerto por uma questão cronológica, já que a tecnologia de sintetizadores estava ainda em seu início durante o período em que ela transcorre (1972-1982).

O “molho” brasileiro, como Caymmi gosta de dizer, vem, além do seu violão, dos percussionistas brasileiros, mais notadamente Paulinho da Costa, radicado há muitos anos nos Estados Unidos. Ele cita também a questão econômica, já que, como o orçamento para seus discos costuma ser limitado, isso faz com que não seja muito viável trazer músicos brasileiros para gravar nos Estados Unidos.

Technically, my first concern is the studio and its engineers, but over and above that, I live here and budgets are never that good. We aren't talking about spending five hundred thousand or a million dollars on an album. When you start paying for airline tickets and hotels, it gets rough, so I use the guys here. Maybe it's because I'm not familiar with the new generation of Brazilian musicians or what's new, but I'm learning more about them, and maybe we can make it up to them. Anyway, the Brazilian flavor that I need comes, basically, from Paulinho da Costa and my guitar¹⁴.

¹⁴ CAYMMI, Dori. Entrevista concedida a Bruce Gilman.

O espaço para solistas aumentou consideravelmente nessa fase, especialmente no disco “Kicking Cans”, onde oito das dez músicas têm solistas convidados. Sua preferência costuma ser pelo piano ou instrumentos de sopro. Pianistas como Don Grusin (atuando como solista), Dave Grusin, Billy Childs e Herbie Hancock, gravaram alguns desses solos, com destaque para o último, que ganhou o Grammy pelo seu improviso em “Brasil (Aquarela do Brasil)”. Dori possui uma admiração especial pelos pianistas americanos:

This is especially true for the pianists I love, like Herbie Hancock, Dave Grusin, and Billy Childs. I hope my Brazilian friends won't get mad, but I don't think the piano is a very Brazilian instrument, at least in terms of the music I make. There is something about the American jazz culture and the American pianist that really attracts me¹⁵.

Instrumentistas de sopro – madeiras ou metais – também têm destaque nessas gravações. Podemos encontrar solos de saxofone, ou às vezes flauta, executados por músicos como Tom Scott, Scott Mayo, Branford Marsalis e pelo brasileiro Teco Cardoso. Encontramos também, solos de trombone e fagote, este, instrumento pouco usado como solista em música popular. Caymmi demonstra uma predileção, neste caso, por instrumentos de tessitura mais grave, numa possível alusão à sua própria voz de barítono.

A guitarra, quase inexistente na primeira fase, começa a se fazer presente nos dois últimos trabalhos da segunda fase, com destaque para o brasileiro Ricardo Silveira no disco “Kicking Cans”, que além de guitarra também grava o violão de doze cordas (numa tentativa de simular o som da viola caipira). O mesmo ocorre no disco “If Ever” como o músico Ramon Stagnaro, que participa tocando guitarra e violão, tanto de nylon como de

ação, este de doze cordas, em procedimento idêntico ao de Ricardo Silveira, ou seja, numa simulação da viola.

Por fim, não se pode deixar de lado o relevante papel das vozes nos arranjos. Além do próprio Dori atuando como solista, outros cantores e cantoras costumam ser convidados para dividirem a frente, como Kevyn Lettau, Beth Andersen, Yvonne Willians, Joe Pizzulo, Kevin Dorsey, Carol Rogers, Kate Markowitz, além de Ivan Lins, que tem participação especial no disco “Brazilian Serenata”. São estes também os cantores responsáveis pelos vocais de apoio, ou *backing vocals*. É, entretanto, no já citado “Brazilian Serenata”, que os vocais assumem seu papel mais relevante, especialmente em músicas como “Amazon River”, “Três Curumins”, “The Colors of Joy” e “Flor da Bahia”.

Arranjos de base

Como foi dito há pouco, os arranjos nessa fase são bastante “enxutos”, o que quer dizer que cada instrumento tem seu papel exatamente definido, e no que tange à bateria, baixo e teclado, esse papel é muitas vezes bastante discreto. Em muitos momentos o teclado se restringe a tocar notas longas no começo dos compassos, marcando as mudanças de acordes, já que cabe ao violão uma maior movimentação rítmica. A bateria, por sua vez, se limita a tocar somente o chimbau e o bumbo, além do aro da caixa. A caixa e as demais peças só se mostram em viradas, marcando o final de uma parte da forma. A caixa, em geral, é substituída pelo aro, assim como o prato, que pouco aparece em relação ao chimbau. Com isso, a percussão ganha espaço para uma atuação mais evidente. Talvez não seja coincidência o fato haver menos espaço para o teclado e para a bateria, uma vez que

¹⁵ *Idem.*

isso favorece o violão e a percussão, e naturalmente a brasilidade da música. Isso é bem perceptível em músicas como “The Colors of Joy”, “Mercador de Siri”, “Ninho de Vespa”, “It’s Raining”, “From The Sea”, “Kicking Cans”, “Ogum É Quem Sabe”.

Convenções rítmicas

Há pouco mencionamos algumas características “estilizadas” – pegando emprestado o termo empregado pelo próprio Dori – dos dois frevos compostos por ele. Enquanto no frevo, tradicionalmente encontramos uma densidade rítmica grande, aqui, a opção é por um tratamento mais econômico da seção rítmica, como já foi dito. Com alguma regularidade observaremos o uso de convenções, quando toda a seção rítmica acentua em um determinado momento, criando assim um padrão rítmico dentro do arranjo.

Vejamos, por exemplo, a introdução de “Ninho de Vespas”. Aqui temos a harmonia fazendo os ataques juntamente com a melodia, acentuando sempre na síncopa, na segunda colcheia do tempo. Baixo, violão e teclado acentuam juntos. A bateria se restringe somente ao chimbau e ao bumbo, fazendo uma leve acentuação com os outros instrumentos da seção rítmica, marcando ocasionalmente esses acentos no prato. A melodia é executada pelo teclado, com um timbre sintetizado.

Ninho de Vespas (intro)

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

The musical score is divided into three systems, each with a Melodia line and a Harmonia line. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C).

System 1:

- Melodia: Treble clef, starting with a whole rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note B4.
- Harmonia: Treble and bass clefs. Treble clef has chords Gadd9/B and Bm7(4). Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Chords: Gadd9/B, Bm7(4), Aadd9

System 2:

- Melodia: Treble clef, starting with a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by eighth notes C5, B4, A4, G4, and a half note B4.
- Harmonia: Treble and bass clefs. Treble clef has chords Gadd9 and F#m7(11). Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Chords: Gadd9, F#m7(11), Gadd9/B, Aadd9/C#, Gadd9/B

System 3:

- Melodia: Treble clef, starting with a half note B4, followed by eighth notes A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- Harmonia: Treble and bass clefs. Treble clef has chords Add9/C#, Gadd9/B, Add9, Gadd9, F#m7(11), and Bm7(9). Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Chords: Add9/C#, Gadd9/B, Add9, Gadd9, F#m7(11), Bm7(9)

No decorrer da música a seção rítmica marca os acordes como transcrito abaixo. Violão e teclado tocam exatamente o que está escrito, enquanto o baixo faz uma condução típica de frevo, numa seqüência de colcheias, alternando fundamental e quinta dos acordes,

mas no caso, respeitando as antecipações. A bateria mantém a mesma condução da introdução, tocando somente chimbau e bumbo, com este enfatizando os tempos dois e quatro.

Ninho de Vespas

C#m7(b5) F#7 Bm7 E7 Am7 D7 G7M F#m7 Em7 C#m7(b5) F#7 Bm7 etc...

“Kicking Cans” também utiliza processo semelhante (cf. pág. 150). A convenção da introdução tem prosseguimento na parte A, com acentos alternados entre início de tempo e antecipações.

Kicking Cans

Dori Caymmi

E7(b9) A/E G#7/E G#E E7(b9) A/E G#7/E G#E E7(b9)

A/E G#7/E C#m7 C#B F#A# D#C# G#C

Em seguida, na parte B, a seção rítmica repete o que foi observado em “Ninho de Vespas”, ou seja, baixo fazendo a condução do frevo, bateria marcando no chimbau e na caixa e violão marcando de acordo com a convenção a seguir, sempre respeitada pelo baixo.

A/B B7(#11) E7M(9) C#m7 A/B B7(#11) E7M(9)

“Northeast”, cujo título nos remete ao nordeste, sincretiza elementos dessa região, como a rítmica sincopada da melodia e o uso da viola¹⁶, com a concepção moderna de arranjo de Dori. Note que enquanto os ataques de melodia e harmonia coincidem na antecipação de compasso, o ataque anterior está separado por uma semicolcheia, já que a harmonia acentua a segunda colcheia (ou terceira semicolcheia), enquanto a melodia toca semicolcheia, colcheia (segunda semicolcheia) e semicolcheia (quarta semicolcheia). A convenção da seção rítmica é sempre a mesma, acentuando a segunda colcheia do terceiro e quarto tempos. Optou-se por não escrever o ataque do terceiro tempo no quarto compasso. O baixo executa este acento, mas o mesmo não ocorre com o violão, ocasionando um menor impacto ao acento, o que faz com que ele possa ser interpretado como parte da condução do baixo, e não mais como convenção.

¹⁶ O instrumento que aparece aqui não é exatamente a viola caipira de dez cordas, mas um violão de doze cordas, que tem sonoridade parecida, em função das cordas duplas.

Northeast

Dori Caymmi

Melodia

Harmonia

C#m7 B7M

F#add9/A# G#m7

F#add9/A# G7(9)

F#7sus4

C#m7 B7M

Em “Flauta, Sanfona e Viola”, o violão é executado em uma região grave, quase se confundindo com a tessitura baixo. Este toca junto com a melodia no final dos compassos dois, quatro e cinco, em sentido melódico inverso, causando algum contraste. Os acordes, como tem sido regra até o momento, são tocados nas síncopas, no caso, na segunda colcheia dos tempos três e quatro. Na transcrição abaixo, optou-se pela escrita para violão e baixo, lembrando, portanto, que ambos os instrumentos são transpositores de oitava. A melodia é construída sobre a téttrade dos acordes e é executada pelo violão de doze cordas em dobra com a sanfona.

Flauta, Sanfona e Viola

Dori Caymmi

Melodia

Violão

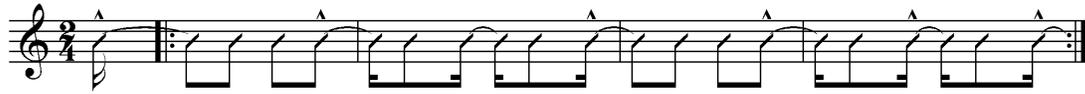
Baixo

Eadd9/G# F#/A# B/E E/G# F#add9/A#

B/E F#add9 Eadd9 F#add9

No samba, “A Lua”, o violão desempenha um papel semelhante àquele da clave na música cubana¹⁷. Ele mantém um mesmo motivo rítmico – neste caso um padrão típico do samba – por toda a introdução e primeira parte da música. A última nota de cada compasso – alternadamente uma colcheia e uma semicolcheia – é sempre acentuada, antecipando o acorde seguinte. No último compasso, de cada grupo de quatro, temos dois acentos, um no fim de cada tempo, já que neste caso encontraremos dois acordes por compasso, ao invés de um, como nos três compassos precedentes.

¹⁷ Clave é um instrumento de percussão utilizado na música cubana, cuja função é manter sempre um mesmo padrão rítmico durante todo o decorrer de uma música.



O contrabaixo também acentua as notas mais fortes, nas mudanças de acorde, juntamente com o violão, mas só a partir do quinto compasso. Nos primeiros quatro, percebemos uma linha melódica independente que causa contraste com o violão, já que nos compassos ímpares, o acento executado pelo baixo se dá no princípio do segundo tempo, proporcionando assim, o tempo para o contratempo que o violão toca na seqüência, na segunda colcheia.

A Lua

Dori Caymmi/P.C.Pinheiro

E7 E7(4) E7(#4) E7(4) E7 A7(4)

Violão

Baixo

5 5

A7 Am7 A7 G#7(b13) C#m7

Outro exemplo do uso de “clave” pode ser encontrado em “Migration”, que alterna síncopas com notas em início de tempo. Mais uma vez, nas mudanças de compasso, ocorre antecipação dos acordes. Existe, no caso do violão, uma alternância entre os bordões e as cordas primas, que são tocadas nos momentos de acentuação.



Na introdução da música, dando seqüência ao padrão anterior, temos uma variação no segundo compasso quando ocorre a repetição do motivo rítmico acima, gerando assim um motivo de quatro compassos. A sonoridade da harmonia é modal, uma vez que os acordes menores são sempre tratados como provenientes do modo dórico, prática muito usada no meio jazzístico. A progressão Dm7 Csus Bbsus Bm7 também reforça essa idéia, já que não há relação tonal entre os acordes. Somente no final isso ocorre, com o Fsus, preparando o Em. É o mesmo procedimento que já foi observado anteriormente (cf. pág. 140). O tema na parte A é um desenvolvimento da introdução, intercalando seu padrão rítmico e os acordes menores com uma nova melodia. Os acordes do violão têm abertura quartal, tanto os menores com a quarta justa logo após a fundamental, quanto aqueles do tipo “sus”.

Migration

Dori Caymmi

The musical score for "Migration" is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, with chord annotations: Em7(4) above measures 1-2, Em7(4) above measure 3, and Em7(4) above measure 4. The second staff contains measures 5 through 8, with chord annotations: Bm7(4) below measures 5-6, Bm7(4) below measure 7, and Dm7(4) C7sus4 Bb7sus4 Bm7(4) below measure 8. The third staff contains measures 9 through 12, with chord annotations: Bm7(4) below measure 9, Bm7(4) below measure 10, F7sus4 below measure 11, and Em7(4) below measure 12. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

Dori costuma escrever suas músicas em compassos quaternários, possivelmente pelo fato de residir nos Estados Unidos, onde se costuma escrever dessa maneira. Por essa razão, a grande parte das transcrições neste trabalho vem sendo feitas seguindo este padrão. “Migration”, assim como a canção analisada anteriormente, “A Lua”, é um samba, a despeito de seu padrão rítmico. Convém, portanto, observar como seria a escrita acima em compasso binário não composto. Note agora a semelhança desse padrão rítmico com aquele utilizado em “A Lua”. A diferença ocorre apenas no último compasso.

This musical score shows the same melody as the previous score, but in a binary non-compound meter (2/2). The time signature is 2/2, and the piece concludes with a double bar line.

RESUMO

Na sua segunda fase, ainda é possível identificar canções com características mais regionais ou então bossanovísticas. A temática das canções regionais nessa fase costuma nos remeter a elementos nordestinos ou em profunda relação com a natureza, tal qual as canções praieiras de Dorival Caymmi. Isso é perceptível em canções como “Flor da Bahia”, “Mercador de Siri” e “Ogum É Quem Sabe”. Nas canções instrumentais a relação com o nordeste e a natureza também é intrínseca, seja no próprio título da peça ou nos comentários extraídos de entrevistas ou de notas dos próprios discos. É o caso de canções como “Amazon River”, “Northeast”, “Romeiros” e “Flauta, Sanfona e Viola”. Já as canções bossanovísticas freqüentemente tratam do amor.

A principal característica que distingue um tipo de canção de outro, é, no entanto, o aspecto rítmico. Enquanto nas canções regionais temos a predominância de ritmos nordestinos, como frevo e baião, no grupo bossanovístico o que prepondera é, como não poderia deixar de ser, o samba e a bossa. Temos ainda algumas músicas que não se enquadrariam perfeitamente nessa definição. É o caso daquelas em compasso ternário, como “The Colors of Joy” e “Três Curumins”. O mesmo ocorre com “História Antiga” e “My Countryside”, peças em ritmo mais lento, próximo das toadas mineiras como “Desenredo” e “O Cantador”.

Nesta segunda fase ocorre uma maior uniformidade entre as canções, especialmente em relação aos arranjos, cuja concepção é bastante homogênea. O mesmo acontece com o aspecto harmônico, ao utilizar inversões, modos, convenções e pedais, tanto em um grupo, quanto em outro. Por isso, neste capítulo não fizemos distinção entre canções regionais e bossanovísticas em nossas análises.

CONCLUSÃO

Dori Caymmi é fruto da bossa-nova, mas também de Dorival Caymmi. Ao mesmo tempo em que é apaixonado pelo jazz, pelos arranjadores e músicos norte-americanos, também é profundamente ligado às coisas do Brasil, ao Nordeste e à Bahia, às Minas Gerais e ao Rio de Janeiro. Ele ouviu Miles Davis, Gil Evans, John Coltrane, Wes Montgomery e Johnny Mandel, mas também o choro de Jacob do Bandolim, as canções praieiras de Dorival Caymmi, a bossa de Jobim e João Gilberto, o baião de Luiz Gonzaga e as canções brasileiras que tocaram nas rádios dos anos cinquenta, além dos eruditos Villa-Lobos, Ravel e Debussy.

Essa dicotomia está presente em sua obra. Na sua primeira fase, as canções com inflexões de bossa nova, se sucedem àquelas com características mais regionais. A harmonia, ao mesmo tempo em que atravessa quatro centros tonais diferentes em “Velho Piano”, é capaz de permanecer por cinco compassos em único acorde em “Evangelho”. “Guararapes” utiliza instrumentos de percussão, com o berimbau em destaque e violão com cordas soltas, enquanto “Minha Doce Namorada” é uma bossa-nova com uma densa orquestração e violão “joão gilbertiano”.

Na fase americana, sua obra se modifica, em função de uma maior uniformidade nos arranjos e harmonias, bem como na execução violonística. É incorporada em definitivo a afinação “cego aderaldo”, tornando-se exceção o uso da afinação tradicional. Os elementos regionais e bossanovísticos são ainda perceptíveis, mas encontram-se diluídos nas canções, que agora ganham uma característica instrumental mais evidente. Dori, tão ligado à canção, em “Kicking Cans” utiliza as palavras em uma única música.

Muita coisa ainda precisa ser estudada. Sua escrita para cordas, seus arranjos para outros artistas e em particular aqueles para Nana Caymmi. Pode-se notar diferenças entre os arranjos que escreve para si mesmo e os que têm outro destino. Sua terceira fase é rica nesse sentido. É quando Dori presta suas homenagens aos artistas que foram fundamentais em sua formação e também àqueles que mais admira em sua geração, suas influências e seus contemporâneos. São trabalhos ricos, sobretudo quanto à harmonia e aos arranjos. Ele consegue sofisticar a harmonia de músicas já complexas como “Desafinado” e “A Felicidade”, e criar arranjos memoráveis para músicas consagradas como “Ponta de Areia” e “Copacabana”. Essa parece ser a continuidade deste trabalho que ainda está só começando e não tem a menor pretensão em esgotar o assunto.

BIBLIOGRAFIA

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, Unicamp, 2000
- BENNET, Roy. *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock* – trad. Julio Medaglia. São Paulo Perspectiva, 1987.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim – uma biografia*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Ed. 34, 1997
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1978
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990
- _____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999
- _____. *Outras histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 4ª edição, São Paulo, Martins, 1967 (?)
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*. São Paulo, Ed. 34, 2001
- CHEDIAK, Almir. *Bossa Nova, Songbook, volumes 1 – 5*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1990
- _____. *Dorival Caymmi: Songbook, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro, Lumiar 1994.
- _____. *Harmonia e improvisação, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1986
- _____. *Tom Jobim: Songbook, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990
- ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA. 3ª edição revista e atualizada, São Paulo, Publifolha, 2003
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular*, Tese de Mestrado. Florianópolis, CEART/UEDESC, 2002.
- GARCIA, Walter. *Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2002
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, Ed. Unesp, 2002
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*, 2ª edição, Lisboa, Gradiva – Publicações, Ltda, 2001.
- GUEST, Ian. *Arranjo, método prático, volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996

- _____. *Harmonia, volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro. Apostilas.
- HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional. 1º e 2º volumes*. São Paulo, Vitale, 1949.
- JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*, Tese de Mestrado. Campinas, IA/UNICAMP, 2003
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Harmonia funcional*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1980
- LEVINE, Mark. *Jazz Theory Book*. Petaluma, CA, Sher Music Co., 1995
- LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. New Albany, Aebersold, 1987
- MAMMI, Lorenzo. “*João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*”, em *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, nov. 1992
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo, Ed. 34, 2003
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita: o que o seu piano revelou*, Tese de Mestrado. Campinas, IA/UNICAMP, 2001
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century Harmony, creative aspects and practice*. New York, W. W. Norton & Company, 1961.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: um utopia de lugar*. São Paulo, Perspectiva, 1993
- RUSSEL, George. *The Lydian Chromatic Concept*. Cambridge, Concept, 1959
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed/Ed UFRJ, 2001
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, Edusp, 1983
- _____. *Harmonia*, São Paulo, Unesp, 1999.
- SEBESKY, Don. *The Contemporary arranging*. Sherman Oaks, Alfred Publishing, 1979
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. Lisboa, Editorial Caminho, 1988.
- _____. *Música Popular: Um tema em debate*. 3ª edição revista e ampliada, São Paulo, Ed. 34, 1997.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.

THE NEW REAL BOOK. Vol. I – II, CA, Petaluma, Sher Music Co., *P.O. Music 445, 94953*

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*, Tese de Mestrado. Natal, IA/UNICAMP/UFRN/, 2002

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music*. A New (old) approach and idiomatic arrangement for the guitar. *Classical Guitar Magazine*. UK: Ashley Mark, January 1999. In VASCONCELLOS (2002, p.94.)

ENTREVISTAS

- 16 de outubro de 2005 – Entrevistado por Júlio César Caliman Smarçaro
- Jornal Diário do Nordeste (Fortaleza, CE) – 28 de março de 2004
- Revista Época (Edição 258) – 28 de abril de 2003 – Entrevistado por Luiz Antonio Giron
- Jornal O Globo – 23 de abril de 2003 – Entrevistado por Hugo Sukman
- Brazzil Magazine – Outubro de 2001 – Entrevistado por Bruce Gilman
- All About Jazz – Agosto de 1999 – Entrevistado por Paula Edelstein
- Revista Guitar Player – Agosto de 1997 – Entrevistado por Beto Ruschel e David Hepner
- 28 de junho de 1997 – Entrevistado por Sérgio Lima e Luiz Roberto Oliveira

SITES CONSULTADOS

<<http://www.brazzil.com/musoct01.htm>>

<<http://www.doricaymми.com/>>

<<http://oglobo.globo.com/>>

<<http://revistaepoca.globo.com/>>

<<http://www.jobim.com.br/dori/doriframe.html>>

<<http://www.teledramaturgia.com.br/>>

<<http://cliquemusic.uol.com.br/br/home/home.asp>>

<http://www.allaboutjazz.com/iviews/dcaymми.htm?no_auto=1>

<<http://www.brasil66.com/>>

<<http://www.bjbear71.com/Mendes/sergio.html>>

APÊNDICE I – DISCOGRAFIA

A seguir, encontra-se toda a discografia consultada para o presente trabalho, além dos já mencionados onze discos autorais do próprio Dori Caymmi, que se encontram discriminados no final do primeiro capítulo. Embora a lista não compreenda a totalidade dos trabalhos realizados por Dori, acreditamos que ela seja bastante completa e representativa de sua obra. Infelizmente alguns trabalhos importantes não puderam ser consultados, como o disco “Arara” de Sérgio Mendes, os trabalhos com Marcos Valle e o disco póstumo de Elis Regina, além dos trabalhos com Olívia Hime.

Artista	Título	Gravadora	Ano	Formato	Dori¹
Dorival Caymmi /Tom Jobim	Caymmi Visita Tom...	Elenco	1964	Cd	I
Luiz Eça	Luiz Eça e Cordas	?	1964	Mp3	C
Luiza	Luiza	RCA Victor	1964	Cd	C
Nara Leão	Show Opinião	Philips	1965	Cd	I,A
Os Gatos	Aquele Som dos Gatos	Polygram	1966	Cd	P
Nara Leão	Nara Pede Passagem	Philips	1966	Mp3	A,I
Nana Caymmi	Nâna	Elenco	1967	Cd	C
Gal e Caetano Veloso	Domingo	Philips	1967	Cd	A,I
Edu Lobo e Maria Bethânia	Edu e Bethânia	Elenco	1967	Cd	A,I
Edu Lobo	Edu	Philips	1967	Cd	A,I,C
Gilberto Gil	Louvação	Philips	1967	Cd	A,I
Sérgio Mendes & Brasil '66	Look Around	A&M	1967	Vinil e mp3	C
Joyce	Joyce	Philips	1968	Cd	A,I
Cynara e Cybele	Cynara e Cybele	Columbia	1968	Cd	A,I,C
Sérgio Mendes & Brasil '66	Fool On The Hill	A&M	1968	Mp3	C
Baden Powell	27 Horas de Estúdio	Elenco	1968/9	Cd	–
Milton Nascimento	Milton Nascimento	EMI	1969	Cd	C
Sérgio Mendes & Brasil '66	Crystal Illusions	A&M	1969	Mp3	C

¹ Nesta coluna será indicado em que nível se deu a participação de Dori, através dos seguintes símbolos: P = produtor; C = Compositor; A = Arranjador; I = Intérprete ou Instrumentista. Note que é raro encontrar um trabalho onde ele participe como arranjador sem atuar também como instrumentista. O seus arranjos passam necessariamente pelo violão, e ninguém melhor do que ele próprio para desempenhar o papel de violonista.

Sérgio Mendes & Brasil '66	Ye-Me-Le	A&M	1969	Mp3	C
Claudette Soares	Claudette Soares	Philips	1969	Mp3	C
Luiz Eça	Luiz Eça, Piano e Cordas II	Elenco	1970	Mp3	C
Tom Jobim	Matita Perê	Polygram	1973	Cd	A
Nana Caymmi	Atrás da Porta	Cid/Trova	1973 ²	Vinil e mp3	– ³
Nana Caymmi	Nana Caymmi	Cid	1975	Cd e vinil	A,I,P
Nana Caymmi	Renascer	Cid	1976	Cd e vinil	A,I,C,P
Trilha Sonora (Vários)	O Casarão	Som Livre	1976	Vinil	C,A,I
Nana Caymmi	Nana	RCA Victor	1977	Mp3	A,I,P
Sítio do Pica-Pau Amarelo	Idem	Som Livre	1977	Cd	A,I,C,P
Geraldo Azevedo	Geraldo Azevedo	Som Livre	1977	Cd	A
Sueli Costa	Vida de Artista	EMI	1978	Cd (2 em 1)	A,I (?)
Edu Lobo	Camaleão	Phonogram	1978	Mp3	A,I
Sítio do Pica-Pau Amarelo	Idem	Som Livre	1979	Cd	A,I,C,P
Nana Caymmi	Nana Caymmi	EMI	1979	Cd (2 em 1)	A,I,P
Sérgio Mendes	Horizonte Aberto	Som Livre	1979	Vinil	C
Nana Caymmi	Mudança dos Ventos	EMI	1980	Cd (2 em 1)	A,I,C,P
Edu Lobo	Tempo Presente	Polygram	1980	Mp3	A,I,C
Nana Caymmi	“...E A Gente Nem Deu Nome”	EMI	1981	Cd (2 em 1)	A,I
Tom Jobim	O Tempo E O Vento	Som Livre	1985	Mp3	A
Vários (Olívia Hime)	A Música Em Pessoa	Som Livre	1985	Cd	A,I,C
Nana Caymmi	Chora Brasileira	EMI	1985	Cd (2 em 1)	A,I,P
Sérgio Mendes	Brasil '86	Polygram	1986	Cd	A,I,C
Nana, Dori e Danilo	Caymmi's Grandes Amigos	EMI	1986	Cd (2 em 1)	A,I,P
Dori, Nana, Danilo e Dorival	Caymmi	EMI	1987	Cd (2 em 1)	A,I,C,P
Olívia Hime	Estrela da Vida Inteira	Continental	1987	Cd	A,I,C
Sarah Vaughan	Brazilian Romance	Sony	1987	Cd	A,I,C
Nana Caymmi	Resposta Ao Tempo	EMI	1988	Mp3	C
Edu Lobo	Meia-Noite	Velas	1996	Cd	I
Joyce	Astronauta – Canções de Elis	Pau-Brasil	1998	Cd	I
Nana Caymmi	Desejo	Universal	2001	Cd	C, A
Diana Krall	The Look Of Love	Universal	2001	Cd	I
Nana, Dori e Danilo	Para Caymmi 90 anos	WEA	2003	Cd	A,I
Vários	Jobim Sinfônico	Biscoito Fino	2003	Cd	A
Joyce & Dori Caymmi	Rio-Bahia	Far Out	2005	Cd	I,A,C

² Ao que tudo indica, esse disco foi lançado inicialmente na Argentina, pela gravador Trova em 1973, com o título “Nana Caymmi” e relançado no Brasil pela Cid em 1977, com o título “Atrás da Porta”.

³ Não pude confirmar a participação de Dori neste trabalho, mas aparentemente ela não acontece.

APÊNDICE II – ENTREVISTA

Entrevista com Dori Caymmi no dia 16/10/2005, 18hs no saguão do edifício do pai, em Copacabana.

Julio: Vamos lá seu Dori.

Dori: Vamo lá, já ta gravando? Tá certo?

Júlio: Já.

Dori: Diga lá.

Júlio: Quería que você falasse da tua formação. Você estudou com Paulo Silva e Moacir Santos, não é?

Dori: É, eu primeiro estudei com uma assistente da professora Lúcia Branco. Lucia Branco era professora do Nelson Freire, do Arthur Moreira Lima, uma professora muito querida, professora de piano. O Tom Jobim inclusive teve aula com ela. Eu era muito criança. Eu não sou pianista, eu uso [o piano] como arranizador, né. Aí nunca estudei.

Estudei com a Dona Nise Obino, que foi a minha professora nesse tempo, mas eu não curtia piano não. Muito Anon, muito Zerne, muito exercício. Eu odeio exercício. Ai eu fui pro Conservatório Lorenzo Fernandes por um tempo

Júlio: Estudou com Paulo Silva, né?

Dori: Não, Paulo não foi lá não, Paulo foi particular. Também isso foi na minha infância, antes dos onze anos. Mas eu também não gostei muito do conservatório. Muito chato, muito conservatório e tudo mais. Ai fui pro futebol, pra brincadeira, pra colégio, esqueci.

Ai quando eu peguei o violão, estudei com Paulo Silva um pouco, não violão, mas harmonia, mas ele era muito rígido; e eu fazia uns exercícios mais modernos e ele não gostava, aí ele me mandou pro Moacir Santos, que tinha sido aluno dele. Aí estudei um pouco com Moacir.

Júlio: O que você viu com o Moacir?

Dori: Nada, nada de importante. Eu gostei muito do trabalho dele, a parte do trabalho do Moacir, da música dele, uma troca mais de... Mas estudar mesmo, assim, fizemos uns exercícios, lídio, lídios, frígios, essas coisas... Eu acho esse troço tudo uma chatura (sic).

Júlio: Mas você gosta muito do modo mixolídio, porque você usa bastante...

Dori: Nem sei o que que ele é! Essa análise é uma análise puramente técnica, e eu não uso técnica. Entendeu? Então, lídios, mixolídios, e não sei o que, esse troço, tenho horror dessa coisa. Frígios, “frígidos”, eu tenho pavor desses nomes, dessas coisas, e faz parte do meu temperamento mesmo. Então eu fui muito independente sempre.

O que eu aprendi do Moacir foi ouvir o trabalho do Moacir muito e trocar umas idéias, e conversar, essa coisa. O mesmo depois mais tarde se passou no meu trabalho com o Tom, o meu trabalho de copista pro Luizinho Eça. E depois do Moacir eu não estudei mais música com ninguém. Eu vim estudar um pouco de música com o [Eumir] Deodato.

Júlio: Você fez instrumentação com ele?

Dori: Um cursinho com Deodato, não foi nem de instrumentação. Foi de como escrever música fácil. Até aquele manosolfa, aquele... manosolfa não, aquele negócio... pa, pa, pa,pa... 2/4, com oito semicolcheias¹ papapapapapa [cantarola “Garota de Ipanema” exemplificando]. Aí você aprende a escrever música mais fácil [repete “Garota de Ipanema” agora bem lentamente]. Ai você sabe que é uma colcheia.

Então o Deodato me ensinou uns macetes e tal. Eu fui produtor no estúdio dos “Gatos” também, um disco dele Eu comecei a misturar profissional com estudo, não dava mais pra estudar. Eu também dava umas aulas de violão pra ganhar um dinheiro, mas eu era uma merda de professor de violão. Não tenho a menor paciência pra ensinar violão, também, nunca tive. Eu não tenho o que ensinar no violão também. Aí comecei a ouvir o Baden, comecei a ouvir o João [Gilberto].

Júlio: Você via o João Gilberto na sua casa, não foi?

Dori: Não, eu via o João Gilberto na casa dele, inclusive! Eu ia lá pra casa dele. Ele morava sozinho, morava na rua Carlos Góes; parece que ele voltou a morar lá.

Júlio: Então você bastante ele tocando ao vivo.

Dori: É, nas oportunidades que eu tinha. Não eram muitas, mas as que eu vi, a escola de ritmo que eu aprendi... Depois eu tive umas aulas com [Roberto] Menescal, mais elucidativas no campo de nome de acorde, cifra, basicamente, foi minha aula com Menescal; pra eu me elucidar dessa parte de cifra, que até hoje é uma coisa complicada pra minha cabeça também, que cada um escreve de uma maneira. Eu até fui gravar com a Diana Krall, arranjo do Claus Orgeman, e é uma cifra que eu não conhecia. Eu fiz o primeiro, e tal, depois não consegui tocar mais.

Júlio: Esse acorde [toco Dm7b6], como você chama esse acorde aqui.

Dori: Esse acorde nos Estados Unidos tem um nome, aqui eu não sei.

Júlio: add9, eles chamam Bbadd9/D.

Dori: Não, esse acorde... [cantarola a tríade de Bb], que acorde é aqui?

Júlio: Si bemol.

Dori: É si bemol maior? Então você bota Bb2 sobre D (Bb2/D).

Júlio: Eu acho que já vi cifra tua chamando esse acorde de Dm7(#5).

Dori: E, é horrível. Eu usava porque parece um menor com a quinta aumentada, né. Tem essa função também, mas aí o cara disse que tá errado. Nos Estados Unidos eles botam Bb2 sobre D. É assim que eu escrevo lá nos Estados Unidos. Aqui no Brasil eu não sei como escrever. Então quando é muito complicado eu boto o acorde escrito, eu boto a penca, entendeu. Mas eu nunca soube o negócio da cifra. A experiência com o Claus Orgeman, no “Besame Mucho”, por exemplo, ele escrevia acordes que eu dizia. “pô, que diabo de acorde é esse?!”. Acabava sendo uma décima terceira, uma coisa simples.

Júlio: Você só gravou o violão sobre o arranjo dele, não é isso?

Dori: Só a base do “S wonderfull, marvelous...” [cantando].

Júlio: Só o violão? Você não fez arranjo pra ela?

Dori: Não, não, Claus Orgeman é um tremendo arranjador, não tenho nada que me meter. Só toquei, só toquei com ele. Assim, mas é muito difícil. Depois eu chamei outro violonista, o John Pisano, que tocou no

¹ Dori conta quatro semicolcheias em seqüência, usando os dedos de uma mão.

meu lugar. Que eu disse pra ele, “eu não tenho capacidade pra ler sete folhas de cifra do “Besame Mucho”. Não é comigo, eu não sou músico de estúdio, não dá. Eu faço o arranjo, mas eu não sou o leitor de sentar e... Então cortei, não fiz. Mas eu falei com ele e ele falou, “não, você sabe tocar”, eu digo, “eu sei tocar de ouvido”. Agora, o Claus é um cara que não tem jogo de cintura, alemão rígido pra caralho. Eu também sou rígido, aí sujou!

Mas a minha formação mesmo de estudo foi na luta. Aí eu comecei a entender um pouco o espírito de arranjo quando eu fui copista do Luizinho Eça. Precisa ganhar um dinheiro...

Júlio: Aí você aproveitava pra analisar as coisas.

Dori: Fazia cópia do Luizinho e tinha uns cachês que eu fazia, tocava, acompanhava. Eu andei acompanhando a Nana na Televisão Tupi...

Júlio: O programa da Bibi Ferreira?

Dori. Não, era um programa a Nana tinha chamado “Canção de Nana”, uma vez por semana na Tv Tupi.

Júlio: Esse foi o seu primeiro trabalho profissional?

Dori: Foi, da Tupi foi, o Grande Teatro que eu fiz, o Teatro dos Sete, com o Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Aldo de Maio, Ítalo Rossi. Foi meu primeiro contato com televisão e teatro ao mesmo tempo, porque aquilo era um teatro na televisão, e foi em 19...e idos, sei lá, sessenta e não sei o que... A gente era menino. Eu não tinha 20 anos ainda

Júlio: Mas você já tocava com a Nana, né, nesse programa?

Dori: Já, já tocava com a Nana.

Júlio: E o grupo com Marcos Valle?

Dori: Não, mais tarde é que apareceu. Aí eu conheci na Tupi, não tinha vídeo-tape nessa época ainda, era bem antes, era preto e branco. E aí fizemos uma peça chamada “Terras do sem Fim”, de Jorge Amado, com Mário Lago e vários atores ótimos. Aí eu comecei a praticar esse troço, depois eu gravei com Tom. Ele fez a música “Só tinha de ser com você”, mas não tinha letra ainda. Ele fez com cinema, acho que foi um troço pra um americano.

Júlio: Você tem essa gravação, não?

Dori: Não, nem Paulinho Jobim sabe desse som. Eu sei que foi um... tinha um casal de americanos fazendo um filme sobre o Rio de Janeiro, e ele fez o “é só tinha de ser você”. Depois nós gravamos isso no disco “Caymmi visita Tom”.

Júlio: O seu papel nesse trabalho com Jobim foi o que exatamente, você só tocou?

Dori: No “Só tinha de ser com você”? Foi só como violonista.

Júlio: Você não mexeu com arranjo nessa época ainda.

Dori: Não, eu só fui virar arranjador, assim, quando eu comecei a fazer base pra Nara Leão, pra Edu Lobo com Bethânia, Caetano e Gal, todo mundo iniciando carreira. Mas arranjo de orquestra que eu comecei a gostar de mim é “Viola Enluarada” e “Charlie Bravo” do Marcos Valle; “Canto Triste” pro Edu Lobo; “Coração Vagabundo” pro Caetano, aí eu começo a me sentir... no disco “Domingo”né; Gilberto Gil tinha “Procissão”, eu fiz esse arranjo pra ele quando ele gravou o primeiro disco também. O outro arranjador, que é da maioria das coisas, era o Carlos Monteiro de Souza, grande amigo, sujeito formidável, sujeito compreensivo, bem elucidativo, ajudava a gente...

Júlio: Isso no disco do Gil...

Dori: No disco Gil é. No do Caetano não, no disco do Caetano é o Menescal, Francis Hime e eu, eu acho, que foi a base. Eu fiz “Candeias” pro Edu, fiz “Coração Vagundo”, “Onde eu nasci passa um rio”, eu acho que eu fiz... “onde eu nasci passa um rio, e passa no igual sem fim... atitato.. minha terra, passava longe de mim...” (cantando).

Júlio: É, essa eu anotei, que parecia você. E o “Zabelê”, foi você também não?

Dori: “Minha sabiá, minha Zabelê, toda meia-noite eu ...”

Júlio: Foi né?

Dori: É.

Júlio: Então eu to acertando! Porque não tem na ficha técnica, né. Foram essas quatro?

Dori: Foram. Acho que foram essas quatro: “Candeias”, “Zabelê”...

Júlio: Eu até trouxe o cd, depois se você quiser dar uma ouvida.

Dori: Ah, não, eu não quero ouvir não...

Júlio: No disco “Louvação” você fez o “Beira-mar”, não foi?

Dori: No “Louvação” foi “Beira-mar”, “Procissão” e “Maria” “Maria...tanana...”

Júlio: É, os arranjos tem bem a sua... você gosta de “clusters”, assim, né, nos arranjos?

Dori: É, eu tive influência americana, né, muito grande.

Júlio: Gil Evans, né?

Dori: É

Júlio: Você morou em Minas em cinqüenta e...quando você morou em Minas? Foram dois anos não é?

Dori: Cataguazes, 57 e 58, 1957, 1958. Morei em Cataguazes, estudei piano com uma professora lá também, Maria Auxiliadora. Mas, também era só pra sair do internato um pouco pra espairecer na cidade, porque eu não gostava não. Não gostava de... eu nunca gostei de estudar piano. O internato... teve um lance legal no internato. A gente é moleque né... tinha bola, tinha esporte, tinha umas coisas que...E uma certa independência, né, que você cria, porque você se separa da família. Então você fica independente, tem que se virar sozinho, essa coisa toda. A família me via uma vez por ano, e eu vinha uma vez por ano em casa, no meio do ano e no final do ano, nas férias normais.

Júlio: Aí depois você voltou pro Rio, e você freqüentava os bares, você via o pessoal tocando jazz, não era isso?

Dori: Não, não. Eu cantei uma vez no... fiz um show com Francis Hime uma vez, mas não era muito bar não. Eu nunca fui fã de boite não. Tinha o Beco, essas coisas, mas eu não era freqüentador não, do Beco das Garrafas, essas coisas. Eu nunca gostei de boite não.

Júlio: Você era mais caseiro?

Dori: É, eu era mais ligado à praia, à natureza, esse troço todo. Aí comecei a trabalhar um pouco, tocar um pouco com [Jards] Macalé, com Edu [Lobo], Marcos Valle... comecei a trocar uma figurinha nessa época, já mais velho, 22, 21 anos, por aí, 20, 21. Aí tocamos na televisão, eu, Marcos e Edu. Lúcio Alves que chamou a gente. Ele era diretor musical da TV Rio.

Júlio: Esse programa foi... você tinha... você lembra quando foi não?

Dori: Não. A TV Rio ainda era aqui no Posto 6 [em Copacabana], ainda existia a TV Rio. O diretor musical era o Lúcio Alves, o cantor. Nós fizemos um trabalho... Lúcio é de Cataguazes, inclusive. Aí ficou um trio e tal, Marcos Valle, Edu e eu. Eu fiz os arranjos do conjunto, sempre.

Júlio: Vocês se apresentavam à capela, ou vocês tinha um...

Dori: Não, violão, piano e vozes rs. Era um negócio meio... bossa-nova pra televisão. Início da carreira. Eu não tinha ainda uma canção que pudesse ser cantada pela banda. Marcos tinha: “Porque na vida o amor tem que ser sempre assim...” (*cantando*). E o Edu tinha: “Eu não sei se foi um mal, não sei foi um bem, só sei que me fez bem ao coração...”.

Júlio: Você não tinha composto nada ainda?

Dori: Não, pra cantar não. Já tinha composto algumas coisas...

Júlio: “Velho Pescador”?

Dori: Não, era antes, isso foi antes do “Velho Pescador”, antes de “Saveiros”, antes de todas as músicas que eu fiz. Eram músicas...as minhas músicas eram mais encucadas, eram mais... quase que debussyanas, ravelianas, assim, esquisitas. Não tinham uma coisa saudável pra fazer, popular, assim, uma coisa... Acho que o meu primeiro negócio assim foi “Velho Pescador”, “Saveiros” e a mais popular, “O Cantador”.

Júlio: Tem umas músicas suas, “Dois Dias”, “Rosa da Gente”, Beira-vida” e “Cantiga”. São músicas que você participou de festivais com elas, mas você nunca...

Dori: Nelsinho [Motta] ficava doido pra colocar em festival

Júlio: Eu nunca ouvi gravação dessas músicas.

Dori: “Dois Dias” tem uma gravação do Sérgio Mendes antiga, lá nos Estados Unidos: “o dia rebenta lá fora/na ponta da estrela, manhã/caminho sonhando acordado/meu corpo de amor machucado/tem pressa precisa chegar” (*cantarola fazendo ritmo de baião com a mão*). Esse é o primeiro baião, feito por um carioca, do Rio de Janeiro. Eu já tinha a música, ela fazia: (*cantarola*)

Júlio: Quer tocar? (oferecendo o violão)

Dori: Não, eu não sei tocar mais e eu tirei todas as unhas olha! Que é pra não mexer mais no violão, pra descansar a mão. E acabei de lixar em casa, olha... cheguei ontem de São Paulo depois do show de Santo André, e psssss lixei tudo!

Aí, essa é uma música que eu gostava muito, e era a mais... talvez fosse uma das primeiras e mais... e “O Mar é meu chão” (*cantarola*).

Júlio: Que o Milton gravou no disco de 69 né?

Dori: Quer dizer, eu criei uma espécie de baião que não tinha na composição do Brasil, quer dizer, da capital da República, o pessoal da minha geração. Aliás já não era mais capital, o Juscelino já tinha estragado minha cidade...por total falta de planejamento. Juscelino gostava muito de mulher dos outros e Brasília, foi só pra ficar na História. Eu não gosto nem do nome dele, pra você ter uma idéia!

Mas eu fazia muita composição e o Nelsinho Motta foi o único que quis fazer música comigo, letra comigo na época. O Vinícius não quis. Quando eu fiz “O Cantador” é que começou a surgir... quando eu fiz o “O Cantador” eu levei pro Edu, o Edu fez uma letra pra mim. Ele já tinha feito “Meu Caminho”, que a tal da Luiza gravou, que é amiga minha e tal, com arranjo do Moacir [Santos], que era meu professor, que foi meu professor. Aí o Edu fez “ah quem dera agora eu tivesse a viola pra cantar” (*cantando a parte final de “O Cantador”*), que virou depois o “Ponteio” que ganhou o festival e eu dancei! rs E aí o [Lindolpho] Gaia e Luiz Loe fizeram um arranjo pavoroso do “Cantador”, e era pra Elis. E o Nelsinho disse: “não, não mexe que a lis... vai dar cagada”, não sei o que. E o Nelsinho era muito nervoso com o negócio de Elis Regina... Mas a música é péssima, o arranjo é pavoroso. Mudaram toda a concepção da música, foi um caos. Quando eu ouvi o arranjo eu não acreditei que era aquela merda. E Elis ganhou [como] melhor intérprete, e nós dançamos.

Júlio: E essas outras três, “Rosa da Gente”...

Dori: “Rosa da Gente” é uma marcha-rancho assim: “Tão perto do sonho, tão longe da vida...papararapapapapa...” (*cantando*). É uma marcha de merda, horrível, pavorosa.

Júlio: “Beira-vida”?

Dori: “Beira-vida” quem gravou foi Eduardo Conde, aquele ator já falecido, que cantava na época: “de tanto amar me perdi... lalala”; toda torta. É uma música também que eu não sou fã não.

Júlio: “Cantiga”?

Dori: “Cantiga” é: “vem amiga...” – uma marcha – “ouve meu sonho, que ainda é tempo vou... tiratira...” – aí – “eu só queria papapapabe ta taa tat”...bonita, essa era mais bonitinha.

Júlio: E você nunca as regravou porque? Tem algum motivo especial?

Dori: Não, eu não gosto. Não sou muito fã não.

Júlio: Tá bom. Bom, você trabalhou com o Jobim. Eu queria que você falasse um pouco disso.

Dori: É, o Tom foi meu protetor, mais, assim, né, porque o papai implicava muito com esse negócio de música, com os filhos, né. Ele tinha muito trauma dos filhos entrarem nessa profissão. E todo mundo entrou. Ele se ferrou, se fudeu rs...

Júlio: Ainda bem né!

Dori: Mas nunca houve uma possibilidade da gente ter assim...de vez em quando a gente fazia um show com ele, cantava com ele, não sei o que... mas ele sempre achando amadoristicamente. Com o Tom veio profissional. Papai implicou um pouco e tal... e o Tom me botou debaixo da asa. E eu sou muito agradecido. Porque aí eu fiquei debaixo da asa dele d’um lado e debaixo da asa do Luizinho Eça do outro. Aí virei copista do Luiz, e o trabalho com o Tom seguia. Depois ele começou a me chamar pra fazer os filmes: “Crônica da Casa Assassina”, “O Tempo do Mar”... e vários filmes importantes que ele escreveu a música e tudo.

Júlio: E qual era o seu papel?

Dori: Violão, e às vezes eu contribuía com uma idéia pro arranjo. O Tom era muito criativo porque ele enveredava pelos caminhos certos imediatamente, quer dizer... o meu papel de arranjador aí não era muito...O meu papel de arranjador com o Tom, só vai dar certo mesmo no “Matita Perê”, quando a gente trabalhou junto pra fazer o disco “Matita Perê”, que acabou na mão do Claus Orgeman, por total incompetência aí da produção, sei lá. E o Claus usou o mesmo arranjo e acrescentou umas coisas. Tem “Águas de Março”...

Júlio: Os que você tem participação maior é “Matita Perê” e “Águas de Março”?

Dori: “Águas de Março”, “Ana Luíza”... sei lá, tem umas coisas. Eu não me lembro de todos não. Mas (tem) uns três ou quatro eu trabalhei no disco, inclusive o “Matita Perê”. Depois do “Matita Perê” eu faço um trabalho num disco do Paulo César Pinheiro, que aí o Paulinho Jobim disse: “Isso é melhor que o arranjo do Claus”, ele ainda brincou na época... o Tom foi no estúdio. Eu tenho uma foto desse dia. Ele foi lá com o filho do Paulinho e ouviu o arranjo. Tem uma foto no estúdio da EMI, eu, ele e Paulo César Pinheiro.

Mas o meu trabalho com ele tem uma parte criativa e tem uma parte violonística. Depois houve uma intriga, assim, quando a gente começou a parar de tocar, ficou uma intriga que o Aluisio de Oliveira fez, que me jogou no fogo contra o Tom, bravamente; que o Tom tinha um disco que ele ia fazer uma faixa de participação num disco em que eu ia fazer os arranjos, que era “Tom e Miúcha”. Aí no meio dessa história o Aluisio de Oliveira disse “não, não vai não porque o vou usar o Tom e de repente ele anima, aí ele participa e faz um disco, “Tom e Miúcha”; e o disco era só “Miúcha”. Tinha uma faixa com o Tom, aí o Tom adorou, e tal, aí o Aluisio puxou ele pro estúdio, e ele ia nessa onda do Aluisio... o Aluisio disse pra mim “não vai não”, e o Tom me ligava: “escuta você não vai tocar um violão?” Aí eu sumi, porque o Aluisio mandou eu sumir. Rapaz, o Tom ficou puto, queria me matar! Ele disse: “porra, você é um ingrato”, não sei o quê e tal...me deu um esporro. Eu fiquei com (febre) e esculhambei o Aluisio de Oliveira que era um moleque, foi um moleque comigo. E realmente quase me prejudicou com o meu melhor amigo e mentor que era o Tom.

Mas o trabalho pra mim foi importante nessa parte elucidativa demais no campo de criatividade, de harmonia, de tudo, né. Às vezes ele ligava e dizia assim: “Maestro, Hollywood hein, Hollywood”, e tal. Ele criava muito campo bom com a música dele. Criou pro Claus Orgeman. Fez o Claus Orgeman como arranjador, praticamente. Criou o Eumir Deodato como músico. Ao mesmo tempo não dava muito crédito não. O Tom era meio egoísta nessa onda, e tal. O último trabalho que eu fiz pro Tom...

Júlio: Foi “Bangzália”?

Dori: Foi “Bangzália” e “Chanson pour Michell” que tá no disco... (*canta a melodia*). Ele viajou, deixou os arranjos comigo e eu fiz, e tal. Mas é o momento que eu mais gosto, ter aprendido com Luiz... O Luiz gravou um disco que eu produzi na época, eu ajudei a produzir. Eu era do corpo de produção da Phillips. Era “Luiz Eça e Cordas”, que foi um disco muito importante. E foi a primeira pessoa que me gravou, foi o Luiz.

Júlio: E o que que ele gravou, você lembra?

Dori: É o “Amando”, uma valsa (*cantorola*). A Joyce até fez uma letra outro dia, mas eu não ousou cantar porque os intervalos são terríveis. Mas a valsa chama “Amando” e tá no primeiro “Luiz Eça e Cordas”. E tem um outro, “Velho Pescador”, as duas.

Júlio: “Velho Pescador” tá nesse disco e no que a Nana gravou também né, no seu primeiro disco?

Dori: A Nana gravou com arranjo do Oscar Castro Neves (*canta a introdução da música*). Tem um arranjo assim... é muito Gil Evans a idéia do... e a frase (*canta o início da melodia, e segue quase a música inteira*). E eu fiz no piano.

Júlio: Ah é?

Dori: É, música de piano. Tem uma influência grande do Moacir Santos no “Naná” (*canta a música*). Essa música é uma música que eu já faço com influência do Moacir, de piano.

Júlio: Você tem outras coisas que você compôs no piano?

Dori: “Amando” e essa, “Velho Pescador”, mais nada. Que eu me lembre mais nada.

Júlio: Voltando ao Tom, só pra concluir. Tem dois trechos que você cita o Tom; um você mesmo comentou que é “O Boto”, em “Amazon River” não foi?

Dori: É, eu me baseei n’”O Boto” pra fazer a parte rítmica da primeira parte do “Amazon River”.

Júlio: E numa música que tá no seu primeiro disco, “Depois de Tanto Tempo”, tem uma hora que parece que você cita “Ângela”, no arranjo.

Dori: *(canta um trecho, lembrando)* Mas “Ângela” vem depois. Não existia “Ângela”.

Júlio: É mesmo?

Dori: É. Não existia o “Ângela”. “Ângela, tatata...”

Júlio: Então foi o Tom que é que te citou!

Dori: É, é capaz de ter me citado.

Júlio: O teu arranjo é de 72, né, dessa música?

Dori: O meu disco foi lançado...esse disco é de 1970, a produção dele. Procura saber quando o Milton lançou o “Clube de Esquina”, foi no mesmo ano.

Júlio: 72, eu acho que é 72, não?

Dori: É, eu não sei.

Júlio: Bom, o que sai na ficha do disco...

Dori: Eu não creio que fosse 72 não, eu acho que é antes... eu acho que é antes... mas...

Júlio: Eu cito aqui o motivo do arranjo, né, panena...que o arranjo, não sei se...

Dori: Não, o “Ângela” não tinha ainda quando eu fiz isso.

Júlio: Olha só...

Dori: Que ano a Elis gravou “Bala com Bala”?

Júlio: Eu acho que é 72 também.

Dori: Nesse ano o Tom fez o “Ângela”. Eu já tinha gravado o meu disco antes do “Matita Perê”.² Esse disco, “Matita Perê”... esse disco aqui é antes do “Matita Perê” Esse disco deve ser de 70 pra 71, inclusive a maioria das músicas é do Nelson Motta. Inclusive quem toca comigo em algumas faixas é o pessoal do “Som Imaginário” do Milton Nascimento. Wagner [Tiso], Nelson Ângelo, Novelli.

Júlio: Eu queria saber como é que você trabalha a composição e o arranjo. Se são coisas independentes.

Dori: Eu quando eu faço...dependendo da música.

Júlio: Mas como você compõe? Você pega o violão...

Dori: Ah, não sei. Isso eu nunca soube.

Júlio: Você não tem um processo?

Dori: Não.

² Na verdade “Ângela” aparece no disco “Urubu” de 1975. O primeiro disco de Dori foi lançado em 1972.

Júlio: Você pega o violão e vai cantando.

Dori: Não eu não tenho um processo não. Alguma coisa atrai, aproxima você do instrumento... aí você encontra um ponto...lá no horizonte... e parte desse ponto. Acho que é assim, não sei. Eu nunca tive a preocupação de saber como é que é, porque também é inexplicável. Aí vem uma idéia. Eu acho que são idéias né. Você é atraído pro violão e de repente você... às vezes sai de uma seqüência musical; às vezes sai de um... sei lá. É um momento em que, de repente tem um “click”, bate, que de repente você tem uma música. Eu fiz um solo, por exemplo, no “Amazon River”, eu tinha composto pro Jimmy Johnson tocar no meu disco de 1988... quer dizer, eu gravei em 87. Por que a história do disco sair demora né, Esse disco demorou seis ou sete ou oito meses pra sair .

Júlio: “Obsession” não foi?

Dori: É, foi lançado em 88 mas eu fiz ele em 87... eu gravei ele todo no final do ano de 87, sozinho eu e o Jimmy Johnson. E do Obsession eu pedi ao Jimmy Johnson pra fazer um solo e ele não sabia, e eu dei uma cagada que eu fiz o ... *(canta melodia do refrão de Amazon River/Obsession)*... e descobri um triângulo que eu não sabia que existia em música, porque eu não tenho técnica nenhuma. E aí descobri essa triangulação da mesma melodia que sai de Abm, Cm, pra Em, Abm outra vez... (?) espontânea. E foi pura sorte, eu fiz na cagada... não foi nada pensado. Mas o solo foi escrito. Aliás nesse disco tem uma outra música que eu gostaria muito de... que eu faço no “Lenda”. Que quando eu gravei “Lenda” no meu primeiro disco, esse aí, não tinha isso. Quando eu gravei “Lenda” em 87 eu fiz o lance que é...

Júlio: O segundo violão?

Dori: É, o segundo violão e a segunda parte *(canta...)*

Tocamos “Lenda”...

Dori: É então dessa música surgiu – quando eu fiz em 87 – surgiu a idéia do... *(canta a nova parte)*.

Júlio: O baixo que faz esse solo né?

Dori: *(continua cantando)*...e eu ainda falo: “Querido símbolo da terra, Brasil”. É um negócio que dá uma nostalgia fodida de estar longe do Brasil.

Júlio: Mas você não gravou, né, falando isso?

Dori: Não, mas eu vou gravar, eu vou fazer uma música, vou fazer uma canção daí. Eu tenho que acabar essa canção. E aí eu fiz um negócio que eu não fazia *(canta a volta...)*. Aí volta ao “Lenda” que era. Que é uma lenda que eu escrevi...uma história que me veio na cabeça, assim, em sonho, não sei onde que foi, que os caras se apaixonavam e moravam um de cada lado do rio, mas eles só se olhavam, eles não cruzavam porque era um rio doido e tal.E aí eles morreram, ficaram velhos, se encontravam sempre à distância, não cruzavam, não se falavam, então ele virou o rio e ela virou o moinho. E eu fiz essa lenda.

Júlio: Eu percebi, que igual você contou agora, eu já vi você mencionando em outros discos, em notas de encarte, que você sempre associa a música com alguma imagem, com alguma história... quase sempre a música pra você tem esse (significado).

Dori: É eu gosto de...como um pintor, né, que vê uma paisagem e pinta. Eu tenho muito isso. Os índios por exemplo...

Júlio: “Curumim”.

Dori: “Curumim”, “Três Curumins” tem isso. E ela é...

Júlio: (afinando a corda E em B)

Dori: Eu acho até que eu toco ela na afinação com mi mesmo viu.

Júlio: “Curumim”? (Dori se enganou, a afinação é EADGBB!) (toco a introdução)

Dori: Isso. Que ela vai muito pro lado do Ravel, do Debussy.

Júlio: Tem um segundo violão que faz...(toco a intro de novo...)

Dori: Eu que faço.

Júlio: Ou é o mesmo (violão)? São dois violões não é?

Dori: Eu dobro

Júlio: (continuo tocando). É isso né?

Dori: Isso, aí volta. Eu descobri aí um samba em 3, que eu não gostava dessa coisa do samba em 3 não, dos que tinham sido feitos. Eu fui gostar do morena “Cravo e Canela” (do Milton) depois... “Ê morena quem temperou...” Mas o Milton...o troço dele é um pouco menos brasileiro. Esse “Cravo e Canela”. “Ê morena quem temperou, de cana quem temperou.. ta ta tatatatata” (acentuando a rítmica da melodia). Sei lá, tem um negócio da música que não me agradava. Eu dei uma entortadinha... (canta o ritmo e gesticula, mostrando o groove do baixo e da bateria). Vai um pouco de tudo que e vi assim...O Hélcio Milito tocando Tamba... (faz o ritmo). Tem uma música do Gilberto Gil, que o Don Grusin fez o arranjo, que chama “Balancê” (solfeja a melodia). E eu já tinha feito a minha. E ela não saia na gravação porque Sérgio Mendes disse que era dele o arranjo. Mentira! Mentiroso pra caralho, não fez arranjo nenhum. O arranjo era do Don Grusin com Gilberto Gil, no tempo que o Gil morou lá. Aí, eu pra explicar pros caras, que não estavam entendendo o processo do arranjo, ficou uma “bixórdia” (sic), eu disse: “não, não, não, vamos fazer assim ó: bateria, ts ts ts (mostra o ritmo); baixo, tum, tum, (idem)”. E os caras, “oh, mas é isso!” Na mesma hora...

Júlio: O “Curumim” né?

Dori: Não, a do Gil, que eu gravei pro Sérgio Mendes. Que ele dizia que o arranjo (era dele).

Júlio: Aquele disco de 86, não foi?

Dori: É acho que foi, não me lembro bem³. Então o negócio... piri pe peperope...(canta o ritmo e gesticula, fazendo percussão corporal)...delicado, assim...armado, tem aquele, pom be... E eu já tinha feito a minha, mas não tinha gravado ainda. Eu já comecei a descobrir o samba em 3, que era o “Toucan’s Dance”, pa pó ra pa ra pó (início da melodia), que é choro, que é já baseado...mais choro, mais (Baden?). Você vê que a melodia... cantando... Eu nem me lembro deixa eu ver (pega o violão; procura os acordes...)

Júlio: Não é aqui assim, na primeira posição?

Dori: Nem sei, não toco essa música há tanto tempo (começa a lembrar...). É aqui...baixo em D (afina a sexta corda em ré).

Júlio: Ah, você mexe no baixo?

Dori: Mexo. (começa a tocar a música inteira...). Isso é o “Toucan’s”. E eu já tinha feito essa. Mas não gravei no meu disco o “Toucan’s”, não tinha letra, não tinha nada e eu não fiz.

Júlio: Gravou no “Brazilian Serenata”...

³ Aparentemente trata-se do disco “Arara” de 89.

Dori: Gravei no “Brazilian Serenata”.

Júlio: Você tem essa coisa de tocar samba... que você não faz (faço levada tradicional de samba)...não é? Você faz sempre dedilhado... tarata, esse samba em três, principalmente.

Dori: É, tem uma coisa dum samba também...E tem uns sambas que eu gosto de fazer e que eu toco até em [um] disco de Martinho da Vila, aquele que a Simone gravou⁴. Uma vez eu fiz um ritmo de violão...e faz assim, deixa eu ver (*pega o violão*). Eu não toco [o] samba (*vai tocando dedilhando*). Sabe, eu faço arpejando assim ó (*continua tocando*). Ele vai... e fica com um puta dum swing e foge daquele tcheco, tcheco, que eu acho muito chato.

Júlio: Isso é uma característica bem sua né?

Dori: É, mas uma coisa que também tem um pouco do Baden, tem um pouco do choro, tem um pouco do violão de solo das pessoas...eu odeio violão de solo! Eu acho que por mais que a pessoa tente “informar” o violão, tem que escrever uma coisa muito interessante pra ficar legal, porque, porra, o tempo inteiro fica aquela mesma baboseira, cheio de acordes repetitivos, e “yamanduzadas”, que ficam pavorosas! “Toquinhas” né, que estragam a beleza estética do instrumento. Então eu prefiro não fazer os solos. Se bem que, por exemplo, o “Lenda” foi feito pra ser um instrumental. Da “Lenda” teve uma outra que eu fiz que é “O Nosso Homem em Três Pontas”, que o Luiz [Eça] gravou também (*começa a cantar e eu toco um pedaço*). Você vê que os “Curumins” sai dessas idéias... sai daí. Como o “História Antiga” sai do “Desenredo”.

Júlio: É, parece mesmo (toco a introdução de “Desenredo”).

Dori: Isso são os sinos, essa idéia do sino, os “bells”. Esse desenho é uma idéia de bells, de sinos de igreja, como se fosse uma coisa... o mineiro é muito beato, né. As mulheres, tem aquela coisa de ir pra igreja, aquela coisa chata, patética.

Júlio: Essa nota solta aqui (o mi e o si) você pensa no sino, é isso?

Dori: É (*enquanto eu toco, ele faz o “sino”, entoando a nota si*). E isso eu fiz o refrão todo, eu toquei isso...eu tava operado né, 75, 76, 1976 eu compus essa canção, “Desenredo”. E eu fiz “Ê Minas, ê Minas, é hora de partir, vou me embora pra bem longe”, eu fiz esse refrão. E o Paulinho aí escreveu aquela letra maravilhosa. Que é um poema maravilhoso!

Júlio: É bonito mesmo.

Dori. Em 1976. Eu tinha estourado essa perna no futebol.

Júlio: Não sabia que você jogava bola não!

Dori: É eu jogava, adora pelada pra caralho. Jogava toda quarta e sábado. Adorava jogar futebol de praia... era um maluco por futebol. Eu adoro futebol, mas agora não posso mais praticar.

Júlio: Como você faz, assim, os arranjos?

Dori: Eu sigo muito...primeiro a música... a coisa do cantor. Se eu tiver a oportunidade de ouvir o cara cantar e tocar com ele...ver se o cara se molda a esse tipo de coisa. Depois então eu parto pra gravação já com a idéia. Depois é que eu boto umas cordas, talvez eu bote alguma coisa. Mas normalmente, como a vida tá muito cara, eu não escrevo tudo, absolutamente tudo. Porque o estúdio nunca diz a coisa toda que você quer, que você tem que transmitir pra certas pessoas. Se você escrever rigidamente fica uma merda. Se você for transmitir, tem a coisa do músico, a informação que ele passa, que eu gosto muito às vezes, e às vezes não.

⁴ Trata-se do disco “Café com Leite”, de Simone, que interpreta músicas de Martinho da Vila.

E depois então eu ponho alguma coisa em cima. Mas eu prefiro que a base esteja pronta com a minha orientação, depois eu faço alguma coisa.

Júlio: Você faz os arranjos muito pensando no violão né, aquela “Ponta de Areia”, você bota as cordas dobrando...

Dori: É, mas aquilo eu achava que era... porque esse é o trem, né. Esse é o Villa-Lobos... *(tocando a introdução...)* esse é o som...E eu não gravei com isso aqui ó *(toca a quinta aumentada e continua dedilhando)*. Eu to sem unha... *(continua tocando)*. Isso é o trem...isso é uma idéia do trem... E isso é Villa-Lobos *(tocando a intro e cantando a melodia das cordas)*. Isso é Villa, muito. E tem o... *(ênfatizando a quinta aumentada)*.

Júlio: Mas isso você não faz...

Dori: É eu não faço. Depois eu me arrependi, porque eu descobri depois de ter gravado!

Júlio: Isso aqui é de Villa-Lobos também, que você faz muito né? (toco trecho do Prelúdio nº3).

Dori: É, esse final. O Tom usa muito nas músicas dele, eu fiz no final.

Júlio: Eu percebo que a partir do “Brazilian Serenata”, principalmente, a tua música caminha um pouco em direção à música instrumental.

Dori: É o meio a meio.

Júlio: Você mescla, isso. Você usa a voz às vezes como instrumento...

Dori: É, por exemplo, aí eu fui fazer um negócio na televisão... *(afina a sexta corda em ré)*...como eu tinha feito “Gabriela” *(toca a introdução de “Porto”)*. Aí eu comecei a descobrir umas outras coisas, que é o... *(toca a ponte de “Aparição”)*. Isso são imagens que já vem, meio nordestinas, meio baianas, meio não sei o que. Depois eu uso uma idéia do ré (a sexta corda está em ré) aqui no “Romeiros” *(toca a intro)*. E ela me leva pra um.... Eu fiz pro Padre Cícero. Ficava caminhando naquela...tinha uma minissérie chamada “Padre Cícero” *(canta em seguida)*.

Júlio: Essa música foi usada na trilha?

Dori: Ela foi composta pro “Padre Cícero”. Depois é que eu gravei. Eu fiz pro Stênio Garcia, que foi o Padre Cícero na televisão. Foi a última minissérie que eu fiz pra Globo, eu acho, foi essa aí.

Júlio: Como é que foi o teu trabalho na Globo, Dori?

Dori: Teve momentos ótimos, teve aporrrinhantes. Televisão é massacrante, tem muito “bico”, tem muito diretor chato, tem muita coisa mal realizada cenicamente, que eles querem que você resolva com música. E por outro lado foi agradabilíssimo, teve coisas maravilhosas pra fazer...

Júlio: Qual era a sua função lá, exatamente?

Dori: A minha função era... eu só gostava de fazer... Aliás nisso, o José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, foi um cara maravilhoso. Ele sempre me apoiou nisso. Eu sempre fiz a parte nacionalista do [Sítio do] Pica-Pau Amarelo, a parte ligada à literatura brasileira. E isso porque eu me negava a fazer novela. Novela eu não admito. A única novela que eu fiz foi Gabriela, porque era Jorge Amado e tinha música dele pra musicar, e eu fiz o “Porto”, que era o porto de Ilhéus, foi pra essa novela.

Júlio: Ah, o “Porto” já é dessa época?

Dori: É, o “Porto” é pra “Gabriela”. O “Porto” começou a delinear antes com Maurício Maestro. A gente estava fazendo uma trilha sonora pra um filme dum argentino, sobre o Ceará, sobre as rendeiras, sobre construção de jangada artesanal; como se fazia uma jangada, como era, e tal. E ele fez esse filme e eu tinha começado a ensaiar o tururu... que é baseado no “Cego Aderaldo”, que eu vi o Baden desafinar o violão pro “Cego Aderaldo”, e eu disse, “deve ter alguma coisa a mais nessa afinação pra se fazer”. E aí como eu descobri a segunda menor, começaram a aparecer coisas exóticas, que tinham uma relação muito grande com o nordeste do Brasil, com a figura do pescador, com a idéia do... sei lá! Aí pintou esse som e eu não nunca mais deixei de desafinar o violão. Eu gosto de tocar assim, e fiquei tocando assim.

Júlio: Esse teu disco dos anos 80, eu percebo claramente que tem canções assim, mais bossa-nova e outras mais caindo pra essa coisa regional, onde você sempre usa essa... (toca a introdução de “Guararapes”).

Dori: É, o campo. E a primeira vez que eu usei foi “vamos saber se contaram nossa história certo” (*Guararapes*), desse disco aí⁵.

Júlio: Não foi “O Evangelho”?

Dori: (*continua cantando*)... depois eu uso ela em outros lugares, porque é a idéia do berimbau. Berimbau é uma coisa muito chata. O berimbau é um instrumento muito chato. Ele é muito bom na capoeira. Gravado ele é muito chato.

Júlio: Você usou (o berimbau) em “Guararapes”, né?

Dori: É. Tanto que na minha gravação de “Berimbau”, eu mudo completamente a harmonia, em homenagem ao Baden, tiro todo aquele negócio que ele fazia, que era a graça do “Berimbau”, o violão que ele tocava, e tudo, e faço um “Berimbau” de alta responsabilidade harmônica; eu saio dessa coisa... Porque eu não gosto de berimbau. Eu acho que ele tem uma função, mas na capoeira. Na música eu acho que ele não tem não. Agora, a música do Baden é linda. Até com a Joyce eu canto “Berimbau”, não no disco, mas no show a gente faz. Que eu gosto muito do...tiriri ra ta (*cantando a melodia*). Eu vou mudando os acordes, vou criando um outro clima. Eu tenho escrito. “Capoeira que é bom, não cai, e se cai, cai bem”. Aí fica assim (*toca no violão...*) “Capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar/Berimbau me confirmou, vai ter briga de amor, tristeza, camará”. Aí tem o solo... Eu gosto muito de abrir as coisas e fazer... como o Milton Nascimento, quando eu fiz “Cravo e Canela” pro Sérgio Mendes. Foi baseado pro Amazonas (River), que é o (toca acorde menor com b6 e 9), que surgiu, eu tenho a impressão, que na ordem cronológica, a idéia do Amazonas surge dessa gravação do... (*tocando o “Cravo e Canela”*) é, exatamente. Aí faz... (*toca a parte B*).

Júlio: Isso tá onde? No Sérgio Mendes?

Dori: No disco do Sérgio, é⁶.

Júlio: Esse si, você não tá pensando num sol invertido, você tá pensando num si menor?

Dori: Tô. É eu ouço um si, ali é a função dele. Si, dó suspenso, ré. Então se você botar, não sei o que, 2 sobre não sei o que (*no caso G2/B*), eu ouço um Bm com a quinta aumentada, e é. Porque se você pensar na função dele, ele sobe... E no violão ele tem essa cara, talvez no piano ele não tenha. Mas mesmo no piano ele tem essa cara.

Júlio: É, tem que fazer essa abertura, né, porque se o cara toca assim (colocando #5 na ponta), não fica legal.

⁵ Na verdade foi em “O Evangelho”, no disco 1972.

⁶ No disco “Arara”, de Sérgio Mendes, 1989.

pensar como americano... mas torce pelo Sadam Hussein! É uma coisa própria do terceiro mundo. Se veste, tem a mesma atitude, faz a tatuagem, o piercing e tudo...

Júlio: É complexado né.

Dori: É complexado. E depois acusa o cara...de complexo...assim, “agora vamos esculhambar ele pro pessoal pensar que a gente não tem influência, mas vamos continuar usando a blusa da Ralph Lauren que é bom”, entendeu? Então é um troço...o jeans, e bermuda que americano usa, e surf, que não era uma coisa brasileira, e windsurf, e tudo que vem pra cá pra essa garotada, é americano. As fórmulas todas de programas, de jogo na tv e tudo americano.

Júlio: E como é que é esse [conflito], você é super crítico dessa coisa, mas você mora lá, como é que...

Dori: Eu moro lá, mas eu moro com a mulher que eu amo...eu não moro é aqui, porque aqui eu vou acabar tendo um problema sério, um atrito sério com as pessoas, por total incapacidade de pensar como brasileiro. Esse é um país maravilhoso, com um povinho de terceira. Esse é que é o problema do Brasil. Então eles nunca cuidaram da pobreza, nunca cuidaram das outras pessoas, então isso redundou, (?) uma redundância.

Júlio: A tua opção em ficar lá, é porque lá você consegue fazer o teu trabalho, é isso?

Dori: Não, eu até tô trabalhando menos, eu até tô sentindo que a parte criativa tá menos pronunciada, porque faz-se menos coisas. Nesses últimos anos, assim, você me pergunta uma música que eu adorei...talvez uma ou outra do Ivan [Lins]. Tem uma música do Ivan chamada...ele musicou uma poesia da [Marina] Colasante, poetisa...muito bonita, sobre a água...um poema, muito lindo. A coisa que mais me agrada nesses anos todos é Beatriz, do Edu [Lobo]. A última grande coisa que eu fiz assim de composição tá no disco do Quincy Jones, de mil novecentos e....

Júlio: O “If Ever” foi o último né, em 94?

Dori: É, foi o último. Eu tenho algumas músicas novas pra gravar, novas, assim, que o Paulinho [César Pinheiro] fez letra. Fiz o “Saudade de Amar”, que é do “If Ever”, que virou “Saudade de Amar” no Brasil, ganhou o Grammy, e não sei o que...de melhor canção.

Júlio: A Nana gravou isso não foi?

Dori: Foi, gravou. “Saudade...tetiritore..”. Eu tinha feito essa música a um pedido de um amigo meu, que disse assim, “o Julio Iglesias vai gravar, eu vou mandar...eu sou produtor, me dá o troço, que eu quero que ele cante um bolero lindo, feito por um brasileiro”. Aí eu fiz, fizeram uma letra em inglês pra ele, e não sei o que...Aí eu ouvi a música e falei, “eu não vou dar essa música pro Julio Iglesias não, que ele não vai cantar essa merda. Ele não sabe cantar pô!”Aí não dei. A minha mulher ficou puta! “Pô, mas você não fez a música pro Julio Iglesias?” Desisti, ficou muito boa pro Julio Iglesias!

Mas desse disco eu gosto do “Romeiros”, que já era uma coisa da TV Globo, que eu fiz, o... como que é o nome do programa...”Padre Cícero”! Paulinho fez a letra: “Terra vermelha, dedo do cão/Quando o sol cai, cada centelha queima o chão/Virgem Maria... adidia.../Olhai por mim o meu Padim Cisso Romão...” Aí eu faço, padidididido. A diminuta sangrenta, né... *(Começa a tocar...)*

”Terra vermelha...”. Esse acorde eu sempre adoro ele porque ele dá uma distância... *(toca o acorde m7#5)*, “Dedo do cão.../Quando o sol cai cada centelha queima o chão...”etc..

(Faz o dedilhado do meio...) Isso tem um pouco a ver com uma coisa que o Edu fazia no violão, que ficou um pouco no meu ouvido, que é o “Canudos”, que é... *(vai tentando lembrar...)*. Oh rapaz, lindo, o Edu toca um violão também misteriosíssimo, bonito pra caralho. Isso é uma coisa que também me veio da idéia dele de “Canudos”.

Júlio: De onde que é isso, uma trilha?

Dori: Não, “Canudos” foi um filme que ele fez, mas tinha uma música antes que ele compôs como... como é... Oh rapaz, não me lembro mais. Aí eu fiz isso (*toca a seqüência com o diminuto*). Tem um negócio (*toca a intro...*)... é o Luiz Gonzaga, o “Asa Branca” (*segue tocando...*) é, que fica sanguinário pra xuxu. Vem do “Padre Cícero”, mas vem um pouco do (*começa a cantar...*) Edu fez, e é muito baseado nesse clima. (*continua cantando*). E não faz com esse clima não, eu azedei o acorde. Aí eu azedei o meu lado!

Júlio: A “It’s Raining” (*toco a música*), é assim que você toca né?

Dori: Tem que ser em mi (*a primeira corda*). Eu quase não toco em show por causa disso. Eu tava ensinando violão pro meu filho... Eu tava ensinando violão pro João Vitor lá em Minas, Itupeva sei lá, um lugarzinho lá. Aí começou a pingar e eu comecei a fazer... (*toca a introdução*). Mas a segunda parte dela, que harmonicamente é o melhor achado meu (*continua tocando e tocando*). Eu adoro isso, ainda tenho que por uma letra nisso (*seguimos falando sobre a peça e sua escrita*).

Júlio: Os caras apanharam pra tocar né?

Dori: Mas eles me acompanham. Porque fica mais fácil né. Eu não escrevi pra piano, eu boto as coisas depois. Eu gravo a base, eu, bateria e baixo. Fica muito melhor.

Júlio: Grava ao vivo os três?

Dori: Grava. A gente grava com (?), e a gente passa a música duas, três, quatro vezes, até eles sentirem o...

Júlio: Você não escreve então os arranjos?

Dori: Escrevo a minha, a minha parte vem escrita (*solfeja a intro de “It’s Raining”*)...os acordes, e tal, pra eles. Mas eu boto a cifra, e tal, e faço um apanhado pra eles sentirem o que que é. Mas eles ouvem mais do que lêem a partitura. (?) nas notas, lêem as cifras e pronto.

Júlio: Eu tenho muita dificuldade em tocar...(toco a intro acentuando como Dori).

Dori: Eu uma vez escrevi minhas quiálteras, que é a Bahia (*faz o ritmo da intro de “Flor da Bahia”*). Aí o cara falou, “que diabo de ‘triplets’ é esse?” Eles ficam puto. “Que merda é essa?” Eles ficam puto, que é o “Flor da Bahia” que faz.... (*passa a sexta pra D começa a tocar a música*). Que ela tem o tataaa (*canta as quiálteras*). É o nordeste, né. (*continua tocando e faz a levada “Dori”*).

Júlio: Como é que você chama esse ritmo aí?

Dori: Não sei.

Júlio: Isso não é um baião né?

Dori: Não

O porteiro do prédio interrompe a entrevista com o chamado da Nana e a nossa conversa pára por aí.