

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

NATHALIA FERRARINI VARGAS

**O MAR MÍTICO E SONANTE DE CAYMMI**

PATO BRANCO

2017

NATHALIA FERRARINI VARGAS

**O MAR MÍTICO E SONANTE DE CAYMMI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Câmpus Pato Branco – PR, como requisito parcial para a obtenção do título de Graduação em Licenciatura em Letras – Português/Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima.

PATO BRANCO

2017



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



## DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **Nathalia Ferrarini Vargas**

Título: **O mar mítico e sonante de Caymmi,**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 27/06/2017, pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

**Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

**Prof.ª Dra. Claudia Marchese Winfield**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

**Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
de Licenciatura em Letras  
UTFPR - Câmpus Pato Branco

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Marcos Hidemi de Lima, que, brilhantemente, orientou-me nesta pesquisa, sempre com muita paciência e valiosas contribuições.

Ao professor Wellington Ricardo Fioruci, que por dois anos me orientou na enriquecedora jornada que é a iniciação científica, permitindo-me dar meus primeiros passos como pesquisadora.

A todos os mestres da graduação, que contribuíram em minha formação como professora.

Ao meu professor do ensino básico, Valdir Cardoso, que despertou em mim o gosto pela Literatura.

Ao meu tio Loio, por me ajudar, com tanta gentileza, no conteúdo musical presente deste trabalho.

À minha família, pelo amor, incentivo, compreensão e apoio incondicional.

Por fim, agradeço aos meus colegas e amigos, que nunca me deixaram esquecer que eu teria forças para cumprir cada uma das etapas desafiadoras que nos são propostas. Principalmente às colegas de iniciação científica e também minhas amigas Alana Destri e Thaís Alessandra Aureluk.

*“Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim  
A tua beleza aumenta quando estamos sós  
E tão fundo intimamente a tua voz  
Segue o mais secreto bailar do meu sonho,  
Que momentos há em que eu suponho  
Seres um milagre criado só para mim.”*

Sophia de Mello Breyner Andresen

VARGAS, Nathalia Ferrarini. O mar mítico e sonante de Caymmi. 2017. 57 f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017.

## RESUMO

No que tange às discussões que envolvem literatura e canção, este trabalho tem como objetivo analisar as canções "O mar" (1959) e "Sargaço Mar" (1985), produzidas no contexto das canções praieiras, ou canções do mar, uma das principais vertentes do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi. Para a realização desse trabalho, empregaram-se alguns recursos de análise literária e, sobretudo, elementos ligados à música, com o objetivo de respeitar o elo entre letra e melodia, atendendo às diferenças entre poesia e canção. Nesse sentido, em consonância com a análise literária, é de grande importância verificar de que forma alguns elementos inerentes à área musical podem contribuir para acentuar ainda mais os elementos líricos expressos nas letras da canção aqui estudadas. A principal base teórica empregada está relacionada a alguns conceitos propostos por Luiz Tatit, dentro da Semiótica da Canção, como passionalização, figurativização e tematização, e do método hermenêutico-semiológico proposto por Phillip Tagg, tais como aspecto de tempo e aspectos dinâmicos, que serão tomados em consideração para que se leve em conta a canção como unidade. Na canção "O mar", busca-se identificar como Caymmi concebe e constrói a figura do mar, bem como de que maneira ele retratou a gente praiana. Em "Sargaço Mar", a investigação detém-se no estabelecimento da relação entre o mar e a divindade lemanjá, sua importância na cultura da gente praiana, além da representação que Caymmi criou da figura do pescador. Em ambas as canções foi possível verificar um movimento cíclico, tanto na fração linguística quanto na musical. Na primeira canção, o movimento circular foi associado à figura do mar, enquanto que na segunda canção, na relação entre a cultura dos pescadores e a figura de lemanjá.

**Palavras-chave:** Dorival Caymmi; literatura; canção.

VARGAS, Nathalia Ferrarini. Caymmi's Mythical and Musical Sea . 2017. 54 p. Monograph (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017.

## ABSTRACT

Regarding to the discussions that surround literature and music, this work aims to analyze the songs "O Mar" and "Sargaço Mar", produced in the context of the so-called *canções praiieras*, or songs of the sea, one of the main works of the singer and composer from Bahia, Dorival Caymmi. For the accomplishment of this work, some resources of literary analysis and, above all, elements related to the music were used, with the objective of respect the link between lyrics and melody, taking into account the differences between poetry and music. Thus, in consonance with the literary analysis, it is of great importance to verify how some elements inherent to the musical area can contribute to accentuate even more the lyrical elements expressed in the lyrics of the song studied in this work. The theoretical main base used is related to some concepts proposed by Luiz Tatit in the area of Semiótica da Canção, such as passionalization, figurativization and thematization, and the hermeneutic-semiological method proposed by Phillip Tagg, such as aspect of time and dynamic aspects will be taken into account to consider the song as a unit. In the song "O Mar", it will be identified how Caymmi conceives and constructs the figure of the sea, as well as how he portrayed those who live by the sea. In "Sargaço Mar", the investigation focuses on establishing the relation between the sea and the Goddess Iemanjá, her importance in the culture of the people who live by the sea, as well as the representation that Caymmi created of the figure of the fisherman. In both songs it was possible to verify a cyclical movement, both in the linguistic and musical parts. In the first song, the circular movement was associated with the figure of the sea, while in the second song, it was associated in to the relation between the culture of the fishermen and the figure of Iemanjá.

**Key-words:** Dorival Caymmi; literature; song.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 POESIA X CANÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>3 O MAR.....</b>	<b>22</b>
<b>4 SARGAÇO MAR.....</b>	<b>35</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>53</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Como um dos grandes nomes da música popular brasileira, o cantor e compositor baiano Dorival Caymmi dispõe de uma modesta produção, no sentido quantitativo, beirando em torno de uma centena de canções em aproximadamente 70 anos de carreira. Ainda assim, como assinalou Francisco Bosco (2006, p. 18) é “(...) formada, em sua maior parte, por clássicos da canção popular brasileira”. À vista disso, estudar uma parcela, mesmo que pequena, da obra de Caymmi é, sobretudo, valorizar a cultura brasileira, especialmente o recorte da cultura baiana. Vê-se que hoje, academicamente, pouco é discutido sobre suas canções, sejam seus sambas, tão aclamados nacional e internacionalmente, além de amplamente regravados, seja sua contribuição para a bossa nova ou suas canções praieiras, estas se configurando como objeto de estudo deste trabalho.

As canções praieiras de Dorival Caymmi eram assim classificadas pelo próprio cantor e compositor, devido à temática do mar e aos elementos relacionados ao mar. Dessa forma, neste trabalho, buscar-se-á apontar nas canções “O mar”, presente no álbum “Caymmi e seu Violão” (1959) e “Sargaço Mar”, lançada no LP “Caymmi, Som, Imagem e Magia” (1985), como Caymmi concebeu e cantou a figura do mar, de que forma o mar de Caymmi é representado musicalmente e como se dá, em suas canções aqui propostas, a íntima ligação do mar e da figura do pescador, tão presente nas letras e nas experiências do compositor baiano, bem como a relação destes com a divindade lemanjá.

No que diz respeito a esta divindade, é substancial apontar a importância da figura de lemanjá, considerada nesta pesquisa como entidade religiosa de extrema relevância, uma vez que se faz necessário entender de onde vêm os mitos e simbologias presentes nas canções praieiras de Dorival Caymmi. Para que se possa compreender o contexto no qual está inserida a figura religiosa considerada a rainha do mar, buscou-se na obra de Armando Vallado, *lemanjá: A grande mãe africana do Brasil* (2011) resgatar as origens de lemanjá, além das transformações que esta sofreu ao ser ressignificada dentro da cultura brasileira.

Com o intuito de melhor compreender o peso simbólico que Caymmi depositou em suas composições, sobretudo as estudadas neste trabalho, uma pesquisa de ordem bibliográfica deverá levar dois pontos em consideração: a análise

literária que será realizada, explorando minuciosamente como se dão as relações supracitadas nas letras das canções, bem como, em um segundo plano, mas não com menor importância, uma análise musical, tecendo reflexões sobre a importância das escolhas musicais do compositor. Evoca-se, por conseguinte, certos componentes característicos da música para que se possa estabelecer em Caymmi o liame entre som e verbalidade, a correlação e complementação entre esses dois signos, para que se apreendam, assim, significações distintas do que se fossem pensadas apenas como signos isolados.

A análise musical dentro deste trabalho acaba por trazer uma discussão fundamental no que tange às análises de canções: a importância de sublinhar as diferenças entre poesia, objeto de estudo da literatura, e da canção, objeto de estudo recente nos campos de Letras e Música. Para tanto, discussões propostas por Lauro Meller em seu trabalho intitulado *Poetas ou Cancionistas: Uma discussão sobre música popular e poesia literária* (2015) se fazem indispensáveis para que se possa melhor entender as distinções entre essas duas formas de arte.

Ademais, visto a dificuldade de encontrar ferramentas para que se possa analisar a canção, dado sua especificidade ao abranger dois signos – o linguístico e o musical –, é de grande valia apontar caminhos, com o propósito de apreender mais satisfatoriamente esse gênero. Desta maneira, será explorada a contribuição melódica para a construção de sentido lírico da letra a partir de leituras basilares dos estudos de canção, como os de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, autores da obra *Elos de Melodia e Letra: Análise semiótica de seis canções* (2008).

O primeiro capítulo desse trabalho discutirá a problemática entre poesia e canção, especialmente suas diferenças, e quais rumos são possíveis para uma análise de canção. No que tange ao segundo capítulo, a canção “O mar” será analisada, levando em consideração aspectos literários e musicais, buscando entender de que forma Caymmi constrói a figura do mar dentro de uma canção cíclica, na qual se utiliza de contrastes para fundamentar sua visão sobre a figura do mar, bem como de que forma o compositor concebe certos aspectos da gente praiana. Por fim, no terceiro e último capítulo, a canção “Sargaço Mar” analisará a importância de Iemanjá dentro da cultura brasileira e no contexto baiano onde Caymmi escreveu suas canções praieiras, levando em conta, sobretudo, de que forma essa divindade é desenhada dentro das canções praieiras e qual é sua ligação com o mar.

## 2 POESIA X CANÇÃO

Sabe-se que, de acordo com a discussão proposta por David Treece em seu trabalho intitulado “Melodia, texto e *O Cancionista*, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira”, a música popular brasileira é uma das maiores formas de expressão cultural do Brasil há, pelo menos, um século (2004, p. 332). Apesar disso, infelizmente são poucos os estudos que de fato consideram tanto “[...] um tratamento equilibrado à diversidade de tradições do país quanto de levar seriamente em conta seus conteúdos musicais” (TREECE, 2004, p. 332).

Durante o percurso acadêmico no último século, alguns estudos abarcando a música popular foram tecidos, tendo como um de seus pioneiros, o pluridisciplinar Mário de Andrade, com obras como *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e “O samba rural paulista” (1937) (TREECE, 2004, p. 332). Treece sublinha, ainda, que, após Mário, poucos foram os estudos concretos e sólidos sobre a música popular brasileira, seguindo um caminho oposto ao da poesia, haja vista que há a possibilidade de traçar um roteiro satisfatório no que diz respeito a esta última, como “a pletera de *Histórias da Literatura Brasileira*, desde as de José Veríssimo e Sílvio Romero até Antonio Cândido e Alfredo Bosi.” (2004, p. 332).

Há de se assinalar, para que não se negligencie, segundo Treece, algumas publicações como “*Brasil musical* (1988), de Tarik de Souza *et al.* e *The Billboard Book of Brazilian Popular Music* (1991), de McGowan e Pessanha, que são obras de referência altamente úteis por conterem um valioso material descritivo.” (2004, p. 333). Todavia, para o autor, a maior parte do restante dos trabalhos envolvendo a música popular brasileira pode ser dividida em três categorias: social e antropológica, como é o caso de estudos de José Tinhorão, como em *História social da música popular brasileira* (1990); jornalismo e biografia, como *No tempo de Noel Rosa* (1977), de Almirante, e, por fim, histórico-cultural e de análise literária, com estudos como os de Augusto de Campos em *O Balanço da Bossa e Música popular e moderna poesia brasileira* (1986), de Affonso Romano de Sant’Anna.

Algumas das discussões de análise literárias que circundam a música popular vêm sendo travadas dentro da academia, sendo a obra de Affonso Romano de Sant’Anna uma das de maior destaque. Sobre o debate, Affonso Romano de Sant’Anna (1986) se posiciona ao aliar poesia à música popular e ao apontar as semelhanças na produção de cada uma dentro do período posterior ao Modernismo

até a década de 1980, estabelecendo “comparações entre períodos da história da poesia do século XX e fases da música popular” (SANT'ANNA, 1986, p. 17).

Levando em conta sempre os aspectos linguísticos da música popular, a fim de compará-los com os da poesia, Sant'Anna sublinha que apesar do interesse inerente do Modernismo de 22 pelo folclore brasileiro, as atenções dos artistas da época não se voltaram para a música popular (1986, p.179). Para o autor, “Isto se deve, em parte, ao fato de que a própria música popular brasileira era ainda algo mal-configurado, não tendo àquele tempo se convertido num produto econômico e estético viável e visível.” (1986, p. 179).

Dessa maneira, Sant'Anna aponta que os estudos se direcionavam mais para a produção erudita da música e, através de Mário de Andrade, o pouco que se foi discutido cingia músicos como Ernesto Nazaré ou Chiquinha Gonzaga (1986, p.179). Por consequência, a produção de Noel Rosa, de acordo com Sant'Anna, está “desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária” (1986, p. 179), mesmo que, de certa maneira, características presentes nas canções de Noel, como o humor e a paródia, possam ser colocadas ao lado de poemas-piada produzidos principalmente de 1922 a 1930, fruto de um forte período de crítica à cultura brasileira (1986, p. 179).

Ao pensar nas décadas de 1930 e 1940, atravessadas pelos “auspícios da ditadura de Getúlio Vargas” (1986, p. 179), a paráfrase, presente no “ufanismo de Ari Barroso” (1986, p. 179), pode ser equiparada ao ufanismo presente em poetas como Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida. (1896, p.179). Ainda sobre esse período, o autor assinala que:

Nessa linha de relações (crono)lógicas, pode-se observar uma <<coincidência>> entre a chamada Geração de 45, dentro da série literária, e a voga de tangos, boleros, samba-canções e outras formas melosas, líricas e sentimentais de pós-guerra (1986, p. 179)

Além disso, Sant'Anna aproxima, de igual forma, certa “redescoberta ecológica da natureza urbana” (1986, p. 180) da Bossa Nova que a aproxima das vanguardas, na série literária, iniciadas em 1956 (1986, p. 180). Sobre estas, há também de se destacar a relação estabelecida com o Tropicalismo, que, além do passeio pelas vanguardas, buscou “um elo com os modernistas de 22” (1986, p. 180).

Por conta de toda essa evolução, Sant'Anna afirma que houve uma notória

transformação na música popular brasileira, que passa a ter suas letras levadas em conta, além da musicalidade:

O que era apenas voz, tanto na música quanto na poesia, se converte em grafia marcando o ponto máximo desses movimentos de equivalência e identidade. Por isso, críticos e professores universitários começam a se interessar pela letra da canção popular, surgindo daí uma ensaística a ela dedicada que não é apenas o texto jornalístico das crônicas de ontem ou das necessárias histórias da música popular (SANT'ANNA, 1986, p. 180).

Trecece sublinha, no entanto, que as aproximações entre letra de canção e poesia trata a canção popular “[...] como um sub-gênero da tradição liricopoética, ao invés de considerá-la como uma prática artística de direito, que pede ferramentas específicas e apropriadas para a sua análise” (2004, p. 335). Da mesma maneira, os estudos de Lauro Meller (2015) convergem para esta discussão quando o autor afirma que, apesar de louvável a presença da música popular dentro da academia, “[...] muitas vezes os critérios de valor que permitem o trânsito desse *corpus* nos estudos literários são equivocados” (p. 29). Reforçando esse ponto, nas palavras de um dos maiores pesquisadores de música popular anglo-americana, Simon Frith, tem-se que:

[...] na academia, estudar usos especiais ou elevados da linguagem corresponde a estudar poesia, e desde os primórdios da história do rock o maior elogio que se poderia fazer – o modo como seria possível levar letras de canção a sério – era tratá-las como poemas, como textos impressos (FRITH apud MELLER, 2015, p.29)

Para Meller (2015, p. 16), vê-se que dentro dos estudos literários, no contexto acadêmico brasileiro, há certo interesse “[...] pelos compositores populares, em especial dos anos 1970 para cá.”. Conquanto, ainda de acordo com o autor, é possível observar que “A bipolaridade letra-e-música, que marca a canção, faz com que ela não seja objeto específico nem das faculdades de Letras, nem das de Música.” (2015, p. 16).

A partir dos estudos de Marta Uihôa (apud MELLER, 2015), é possível observar que um dos problemas para estudar a canção parte até mesmo da área musical, em uma dificuldade em entender a diferença que existe entre o erudito e a música popular. No que se refere a essa discussão, a autora destaca que:

Em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre,

correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita e europeia, objeto principal de estudo de musicologia. Um complicador adicional no estado da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia) uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz), e textura especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular) a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódico-harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiestruras formais, em grande parte de natureza circular. Temos aqui um problema de *pertinência de ferramentas analíticas*. Se um determinado gênero privilegia timbre vocal, outro textura e volume, e todos enfatizam a letra de suas canções, *não há como misturar categorias*. Do ponto de vista melódico-rítmico-harmônico da música erudita, a música popular sempre será 'simplificada', 'repetitiva', 'pouco elaborada' (ULHÔA apud MELLER, 2015, p. 28, grifos do autor).

Percebe-se, por conseguinte, as dificuldades de encontrar ferramentas adequadas para analisar e criticar a música popular dentro do âmbito musical. No que se refere ao domínio literário, é necessário sublinhar que embora compositores como Gil e Caetano tenham sido analisados e criticados dentro dos estudos literários, como mencionado anteriormente, por muitas vezes, discorreu-se apenas sobre o conteúdo linguístico da canção, levando em consideração uma metodologia de análise similar à de análise de poesia.

Embora em muitas canções haja, certamente, um teor poético, dois pontos devem ser destacados: o primeiro diz respeito às esferas de circulação da canção e da poesia literária. Meller observa que enquanto a canção “nasceu e se desenvolveu como manifestação popular, a literatura é uma arte que pertence, predominantemente, ao domínio do erudito.” (2015, p. 16). A partir disso, é possível direcionar a discussão para o segundo ponto: uma vez que canção popular e poesia literária são, necessariamente, distintas, devem ser “[...] julgadas a partir de critérios diferenciados, e deve-se lançar mão de ferramentas de análise específica em sua avaliação.” (MELLER, 2015, p. 28). O problema da especificidade da canção se dá, basicamente, porque:

A canção não se manifesta em toda sua plenitude senão com o seu suporte musical (ou só se sustenta com ele). As qualidades que se busca numa obra literária – originalidade de tema e de tratamento, vários níveis de significação, palavras plurissignificativas etc. – não

são, forçosamente, aquelas que a canção persegue (MELLER, 2015, p. 16).

Sendo assim, há um cuidado a ser tomado na hora de estudar o gênero canção, visto que, nas palavras de Meller (2015), “A canção é um gênero híbrido, letra e música, indissociáveis” (p. 17). Se considerado apenas seu conteúdo musical, perde-se toda a riqueza linguística que, muitas vezes, foi composta juntamente com, ou para, a parcela musical do gênero. Da mesma maneira, ao levar em consideração apenas a letra, a unidade da canção será perdida, dado que os elementos musicais são igualmente constituintes do gênero, contribuindo para a forma com a qual o conteúdo linguístico será recebido e interpretado.

Meller afirma, ainda, que “não é raro encontrarmos canções excelentes cujas letras não se sustentariam se lidas, justamente porque os elementos lítero-musicais postos em contato trabalham cooperativamente.” (2015, p. 62). Ao pensar em algumas canções da MPB, como “Só danço samba”, de um poeta renomado como Vinícius de Moraes, lê-la apenas sem o acompanhamento musical, pode conduzir a um juízo desfavorável da canção (2015, p. 62), como é possível observar a seguir:

Só danço samba  
 Só danço samba, vai, vai, vai, vai, vai  
 Só danço samba  
 Só danço samba, vai  
 Só danço samba  
 Só danço samba, vai, vai, vai, vai, vai  
 Só danço samba  
 Só danço samba, vai

Já dancei o twist até demais  
 Mas não sei  
 Me cansei  
 Do calipso ao chá chá chá

Só danço samba  
 Só danço samba, vai, vai, vai, vai, vai  
 Só danço samba  
 Só danço samba, vai

Pensando pelo viés oposto, “uma letra excelentemente composta não garantiria a eficácia da canção” (p.62), uma vez que os elementos musicais poderiam causar uma tensão indesejada, tornando o que seria uma unidade, um par que causa um efeito indesejado (p. 63). A exemplo, na canção “Chão de Estrelas (1937) com a letra de Orestes Barbosa e música de Sílvio Caldas, composta por decassílabos, fica evidente uma pretensa “alta” poesia em ritmo de música popular.

O rebuscamento de boa parte da letra de Orestes soa estranhamente, em alguns casos, ao som da seresta de Sílvio. Ainda que seja um sucesso, dada a afirmação de Manuel Bandeira, que elegeu “Tu pisava os astros, distraída” como o verso mais bonito em língua portuguesa, não é a letra que dá a sustentação, mas sim a música que a acompanha. Pode-se também levar em conta alguns elementos *kitsch*<sup>1</sup> na letras de Orestes, que dão a impressão de falsa concessão ao modo de expressão das camadas populares. Ou seja, nas palavras de David Treece (2004), o que Tatit aponta como sendo um dos pontos principais dentro da discussão, no que tange tanto à letra quanto à musicalidade, diz respeito ao que caracteriza a arte do compositor:

[...] em relação às canções individuais é a junção e a tensão entre seqüências melódicas e unidades lingüísticas no processo entoacional, o que faz da canção uma extensão da fala. A habilidade de um compositor consistiria, então, na manipulação dessas forças contraditórias. (TREECE, 2004, p. 338).

Como pontuado anteriormente, para estudar academicamente canção, é fundamental, em um primeiro momento, saber distinguir esta da poesia escrita. Ademais, como são artes distintas, faz-se necessário que as ferramentas para a análise sejam diferentes. A respeito disso, Meller pontuou precisamente a especificidade da parte musical da canção:

Embora faça parte de uma concepção musical, a melodia de canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos ouvintes (2015, p. 16).

Foi pensando nisso que alguns teóricos se propuseram a elaborar modelos de análise, aqui explorados a partir dos estudos de Philip Tagg, ou conceitos específicos da canção, como é o caso de Luiz Tatit com a “Semiótica da Canção”. Neste trabalho, os modelos e conceitos serão abordados de forma mais sucinta, sobretudo ao que diz respeito à Semiótica da Canção, devido ao espaço cedido para discussões. Sendo assim, para que possa haver uma discussão que englobe os principais temas das canções praieiras, uma análise mais profunda e complexa do teor musical das canções deverá, por uma questão de espaço, dar lugar a

1 De acordo com o Dicionário Aulete Digital, “Diz-se de estilo, manifestação artística, objeto etc. considerado de mau gosto e de apelo popular.”.



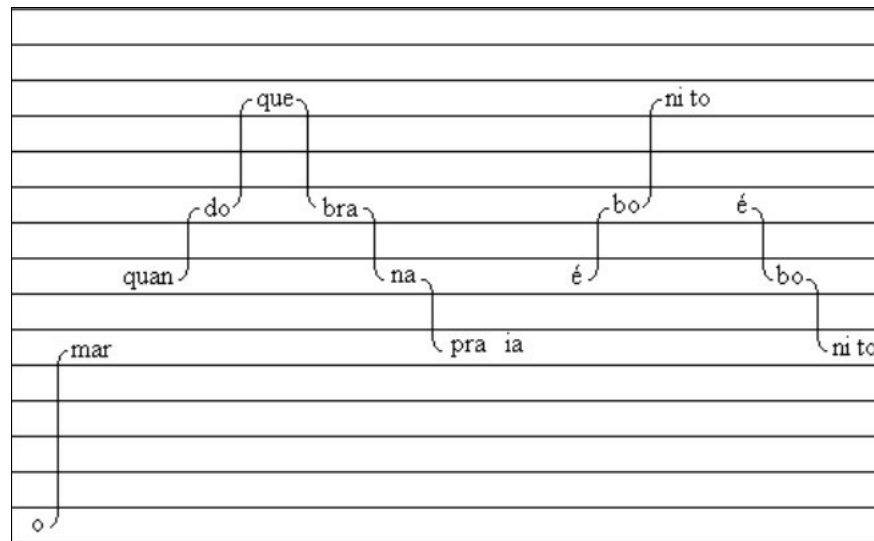
tratamentos mais reduzidos, porém não menos significativos, respeitando a unidade canção, que é formada pelo elo entre letra e música.

Dessa forma, neste trabalho, serão abordados três importantes conceitos da teoria intitulada Semiótica da Canção, do professor brasileiro Luiz Tatit. Para que se possa compreender a canção, Tatit, em seu livro escrito juntamente com Ivã Carlos Lopes, *Elos de Melodia & Letra: análise semiótica de seis canções* (2008), propôs modelos de integração de melodia com a letra. São estes: a) figurativização, b) passionalização e c) tematização. Sobre o primeiro, Tatit afirma que é “Uma espécie de integração 'natural' entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiano de emitir frases entoadas.” (LOPES; TATIT, 2008, p. 17).

José Miguel Wisnik, que se dedica aos estudos que tangem música e literatura, considera João Gilberto um bom exemplo de intérprete da palavra cantada, ou frase entoada, por conta de seu canto muito similar à fala, turvando a distinção entre fala e canto (MELLER, 2015, p.48), que Tatit nomeia como enunciação entoativa (LOPES; TATIT, 2008, p. 17). Ainda sobre o primeiro modelo, os autores pontuam que “ao invés de se ater à métrica, a melodia expõe sua flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra. Ou seja, adapta-se a ela – a seus acentos e recortes silábicos – e, desse modo, reproduz nossa liberdade de modulação no âmbito da conversa diária” (LOPES; TATIT, 2008, p. 18).

No que tange à passionalização, de acordo com Lopes e Tatit (2008), esta faria com que, melodicamente, a canção explorasse mais e se alargasse mais no campo de tessitura – espécie de diagrama idealizado por Tatit para espacializar a canção –, uma forma de mostrar como a letra da canção se comporta quando observada musicalmente, como se pode observar a seguir:

**Ilustração 1** – Exemplo de passionalização.

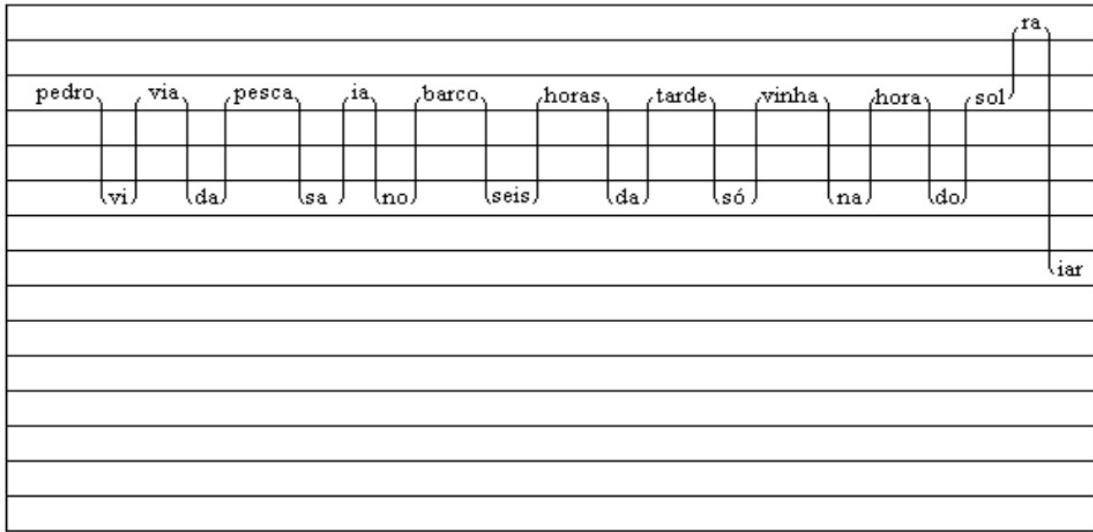


**Fonte:** "O Sublime Mar de Caymmi" (2012), de João de Carvalho.

Na ilustração acima, é possível notar como a letra da canção explora “amplamente o campo da tessitura” (LOPES; TATIT, 2008, p. 21), não se limitando a ficar concentrada em notas próximas entre si, mas, sim, passeando por notas mais graves e agudas, desacelerando o andamento ou valorizando durações vocálicas (LOPES; TATIT, 2008, p. 21). Essa passionalização serve, justamente, para expressar um caráter emotivo, uma vez que “os intervalos distantes entre as notas exigem um esforço maior de emissão que realça o estado emotivo do cantor” (LOPES; TATIT, 2008, p. 22).

Já no que tange à tematização, vê-se que esta seria considerada o oposto da passionalização. De acordo com os autores, se trata de “um desenvolvimento melódico, sob o signo de conjunção, como se a melodia progredisse 'involuindo', ou seja, obedecendo a uma força de concentração.” (LOPES; TATIT, 2008, p. 20). Sendo assim, e ainda segundo os estudos supracitados, é como se, ao contrário da passionalização e sua exploração da verticalidade no campo da tessitura, a tematização seguisse para uma horizontalidade (2008, p. 20). Para Lopes e Tatit (2008), a atuação desse modelo “em trechos localizados da obra tem o mesmo papel do *refrão* no contexto global de uma composição. Ambos apontam para um núcleo e evitam expansão sonora.” (LOPES; TATIT, 2008, p. 20, grifo do autor). Para se pensar em um exemplo, toma-se como referência, novamente, a canção “O mar”, de Caymmi:

**Ilustração 2** – Exemplo de tematização na canção “O mar”.



**Fonte:** “O Sublime mar de Caymmi” (2012), de João Carvalho.

Como se pode notar, em uma mesma canção foi possível observar mais de um modelo. A esta interação, os autores deram o nome de *atuação recíproca dos modelos*, sublinhando a evidência de que “não há caso específico que se enquadre em apenas um desses modelos.” (MELLER, 2015, p. 23). Sendo assim, segundo Meller (2015), a dominância da passionalização, por exemplo, “pode, e deve, se articular com outro modelo, como a tematização, de forma recessiva, até mesmo contando com a figurativização, com presença residual.” (p. 23).

Esses três modelos já apresentados representam apenas uma parte da vasta discussão teórica proposta pelos autores, sobretudo por Luiz Tatit. É importante, no entanto, saber que há mais estudiosos que pensaram e escreveram sobre essa questão. Como Meller (2015) detecta, no que se refere aos estudos da canção, é “recente sua aparição no escopo de interesse das academias, os métodos de análise especificamente voltados para esse objeto são ainda esparsos, e estão em processo formativo” (2008, p. 17). Dessa forma, nesse trabalho, buscou-se apresentar mais um modelo para que fosse discutido e, posteriormente, na análise, fosse utilizado.

Phillip Tagg, engajado acadêmico nos estudos da música popular, traz outro modelo a ser levado em consideração no que diz respeito à análise da canção. Assim como outros estudiosos, concorda que a música popular não pode ser analisada com as mesmas ferramentas de teoria e análise musical vigente até o

século XIX, que, de acordo com o autor, é estudado em conservatório até o presente momento (MELLER, 2015, p. 100). De acordo com Tagg, a música popular é gerada para grandes massas e grandes grupos de ouvintes, por vezes havendo grupos heterogêneos socioculturalmente que a consomem. Além disso, a música popular é distribuída de uma forma não escrita. (TAGG apud MELLER, 2015, p.101). Sob essa perspectiva, essa produção nova, do século XX e XXI, não cabe nos mesmos moldes de análise dos séculos anteriores, uma vez que essa nova produção tem um caráter comercial e identidade coletiva, por exemplo (MELLER 2015, p. 101)

Na tentativa de superar essa inadequação, no que diz respeito à análise da música popular, Tagg propõe uma abordagem multidisciplinar, tendo como sugestão uma conciliação de “um certo conhecimento formal de música, para conferir às análises um certo rigor científico” e, ao mesmo tempo, “abraçar uma postura aberta, que receba contribuições da semiótica, sociologia, etc.” (MELLER, 2015, p. 103).

Para tanto, Tagg elaborou o método hermenêutico-semiológico, uma espécie de *checklist*, que aborda parâmetros de expressão musical que devem ser levados em consideração por quem analisa. Tagg (apud MELLER, 2015, p. 103) aponta, ainda, que esta lista de aspectos não precisa ser levada em conta de forma rigorosa, nem para que cada item fosse usado à risca:

- 1.Aspectos de tempo: duração do OA (Objeto de Análise) e sua relação com outras formas de comunicação; duração das seções do OA; pulso, andamento, metro, periodicidade, textura rítmica e motivos;
- 2.Aspectos melódicos: registro; tessitura; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre;
- 3.Aspectos de orquestração: tipo e número de vozes; instrumentos; partes; aspectos técnicos de performance; timbre; fraseado; acentuação;
- 4.Aspectos de tonalidade e textura: central tonal e tipo de tonalidade (se houver); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; alteração de acordes; relação entre vozes, partes, instrumentos, textura composicional e método;
- 5.Aspectos dinâmicos: níveis de força sonora; acentuação; audibilidade das partes;
- 6.Aspectos acústicos: características do local de apresentação; grau de reverberação; distância entre a fonte de som e o ouvinte; sons exteriores e simultâneos;
- 7.Aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtragem, compressor, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc.; *muting*, *pizzicato*, *tongue flutter* etc (TAGG apud MELLER, 2015, p. 103-104).

Para a realização da análise das canções neste trabalho, foram levados em consideração elementos do aspecto do tempo, como andamento e metro, aspectos

melódicos como o timbre do cantor, e aspectos de dinâmicos, como a intensidade na reprodução da canção. A escolha desses aspectos se deu de forma a respeitar o espaço cedido para discussão, bem como por serem elementos bastante destacados nas canções escolhidas, como será ilustrado nos capítulos três e quatro. Os aspectos de Tagg e os conceitos de Tatit serão colocados em prática nas análises subsequentes das canções “O mar” e “Sargaço Mar”.

### 3 O MAR

Dentre as estimadas vinte e uma canções praieiras de Dorival Caymmi, “O mar” foi uma das que mais ganhou destaque dentro da crítica. Gravada pela primeira vez em seu primeiro *Long Play* “Canções praieiras”, no ano de 1954, “O mar” ganhou diferente arranjo na versão presente no disco “Caymmi e seu violão”, de 1959, sendo esta gravação a utilizada como objeto de análise deste trabalho.

“Caymmi e seu violão” foi lançado pela gravadora Odeon, assim como a maior parte da obra de Caymmi, tendo como diretor artístico Aloysio de Oliveira, que, de acordo com Luiz Américo Lisboa Junior, idealizava um trabalho mais simples, que se utilizasse apenas da voz de Caymmi e um acompanhamento de seu violão (LISBOA JUNIOR, 2017, s/p). De acordo com Luiz Tatit, no período que abrange a primeira metade do século XX, a partir da década de 1930, “era consenso entre produtores, artistas e público que o foco da canção se concentrava no desempenho do intérprete vocal” (2008, p. 16). Nas palavras de Lisboa Junior, “Este é um disco inigualável, definitivo, um diamante fino plenamente lapidado.” (2017, s/p).

Com aproximadamente 39 minutos, o LP de 1959 conta com doze canções praieiras compostas por Dorival Caymmi e já gravadas anteriormente, com exceção de “O bem do mar”, de acordo com Luiz Américo Lisboa Junior (2017, s/p). “O mar”, sexta faixa do LP, além de ser uma exaltação ao mar, conta a história do pescador Pedro, que morre em uma triste tragédia, e a moradora do arraial, Rosinha, que enlouquece por conta da desventura do pescador:

O mar  
Quando quebra na praia  
É bonito... é bonito

O mar  
Pescador quando sai  
Nunca sabe se volta  
Nem sabe se fica...

Quanta gente perdeu  
Seus maridos... seus filhos  
Nas ondas do mar

O mar  
Quando quebra na praia  
É bonito... é bonito

Pedro vivia da pesca  
 Saía no barco seis horas da tarde  
 Só vinha na hora  
 do sol raiar...

Todos gostavam de Pedro  
 E mais do que todas  
 Rosinha de Chica  
 A mais bonitinha  
 E mais bem feitinha  
 De todas as mocinha lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco  
 Seis horas da tarde  
 Passou toda a noite  
 Não veio na hora  
 Do sol raiá

Deram com o corpo de Pedro  
 Jogado na praia  
 roído de peixe  
 Sem barco, sem nada  
 Num canto bem longe  
 lá do arraiá

Pobre Rosinha de Chica  
 Que era bonita  
 Agora parece que endoideceu  
 Vive na beira da praia  
 Olhando pras ondas  
 Andando... rondando  
 dizendo baixinho:  
 – morreu... morreu...  
 – morreu, oh... (CAYMMI, 1978, 41).

Em “O mar”, no primeiro refrão, vê-se que a imagem construída a partir da escolha das palavras na letra da canção aponta para o laço entre o fascinante e a simplicidade: “O mar/ quando quebra na praia/ é bonito”. É bonito e mais nada. Não há que ser mais nada, uma vez que parece se bastar em sua totalidade. E repete: “é bonito”. Francisco Bosco (2006) ressalta que apenas em Caymmi “bonito”, que poderia ser considerado o adjetivo mais banal da Língua Portuguesa, assume um poder inigualável. Tal efeito se dá uma vez que:

Nesse “bonito” coube todo um mundo: o mundo da pesca, das morenas, do mar, dos peixinhos e conchinhas, dos naufrágios, das jovens viúvas, dos velhos marinheiros, a vida inteira do mar. Na verdade, o adjetivo nada empresta ao mar – é o mar que investe toda sua grandeza no adjetivo, dando ao mero ‘bonito’ a sua beleza real (BOSCO, 2006, p. 59).

Dessa maneira, o compositor aparenta estar, se não em um estado contemplativo, no estado da certeza da completude daquilo que aprecia. Pode-se observar, nesse sentido, que mesmo com apenas um adjetivo, a figura do mar começa a ser construída nesta canção.

Há de se destacar, neste momento, como afirma José Miguel Wisnik (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2017, 03min25s) que apesar de as canções praieiras de Caymmi terem como um princípio poético de poucos substantivos, “O mar”, assim como as demais canções, mesmo com uma certa economia de metáforas ou figuras de linguagens outras, é de uma vasta riqueza de significação, fruto da relação entre letra e música. De acordo com Artur Netrovski (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2017, 08min20s), nas letras de Caymmi o que se pode detectar “são simplesmente substantivos nomeados, tornados riquíssimos de sentido pela combinação com a melodia, a harmonia, uma entoação e a voz.”

Assim sendo, não se poderia falar de Dorival Caymmi sem mencionar a exuberância e potência de seu timbre vocal. Segundo apontamentos de Tatit (2008), “além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos seus ouvintes.” (p.16). Diferentemente da sutileza de cantores que interpretaram suas canções, não com menores qualidades, como Caetano Veloso ou Chico Buarque, Caymmi, ao entoar o primeiro verso de “O mar”,:

[...] se embebe da essência da própria coisa para representá-la, a voz que entoa a palavra “mar” adquire e reproduz características próprias do objeto representado, recriando-o virtualmente através do canto (CARVALHO, 2012, p. 4).

Nos primeiros momentos em que canta “O mar”, o cantor aproxima a pronúncia estendida de /o/ com a de /u/. Tal assonância /o-u/, além fazer referência ao marulho ou ao vento no mar, quando integrada ao restante do verso, ao se ligar com o quadro nasal de /m/ simboliza a ideia de meditação. Essa meditação, espécie de atenção plena, diz respeito ao momento: não há passado, tampouco parece existir o futuro; o que se faz é contemplar o que está aqui e agora, exatamente o que o cantor faz ao entoar “o mar”. Além disso, quando Caymmi prolonga e suspende por alguns segundos a vogal /a/ de “mar”, juntamente com a força do timbre do cantor de Itapuã, pode-se ver reconhecida a intensidade, mas, sobretudo, a

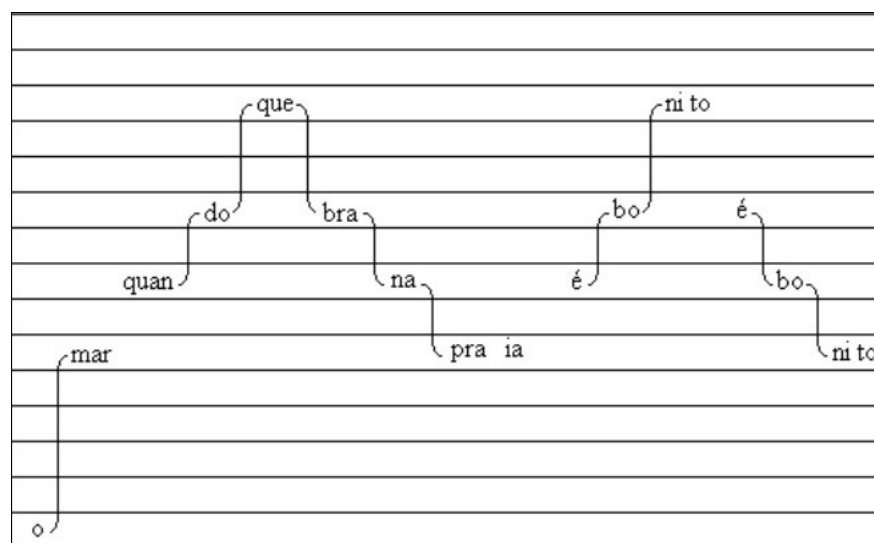


grandiosidade do mar.

Considerando os estudos de Luiz Tatit sobre as estratégias de convencimento, verifica-se a presença da *passionalização*, no que diz respeito “ao cunho emocional da canção, caracterizado por uma tessitura ampla e pelo alongamento das vogais, simulacro dos estados afetivos exacerbados” (MELLER, 2015, p. 99). Observa-se, por conseguinte, que a extensão das vogais, sobre tudo em MAR, mas também importantes em QUEbra, PRAia, boNito, e É boNito, reforçam a ideia de admiração. É possível notar que letra e música se complementam na construção de um quadro de apreciação da vastidão do mar.

Nesse primeiro refrão, composto pelos versos que qualificam o mar, Caymmi canta e toca seu violão de maneira particularmente vagarosa, numa cadência imperturbável. Tendo em conta os aspectos de tempo propostos no método hermenêutico-semiológico de Phillip Tagg (MELLER, 2015, p. 103), é de grande importância destacar que o que prevalece na primeira parte da canção, que se repetirá ao final desta, é um tempo, como observou João de Carvalho (2012, p. 06), não-métrico. Portanto, é justamente a partir da cadência que o compositor baiano vai estampar em sua canção, não só sua percepção da figura do mar, como também sua forma:

**Ilustração 3** – Tempo não-métrico e prolongamento das vogais.



**Fonte:** "O Sublime Mar de Caymmi" (2012), de João de Carvalho.

Ainda na primeira parte da canção haverá uma alteração em relação ao seu

tom. Na primeira vez que canta “o mar”, o cantor inicia na nota *si*; já nos versos que introduzem a vida do pescador “o mar/pescador quando sai/ nunca sabe se volta/nem sabe se fica”, Caymmi iniciará na nota *dó*. Quando, ao fechar essa primeira parte, os quatro primeiros versos são enunciados mais uma vez, a canção volta para *si* novamente. Esse movimento de aumento de meio tom e retorno ao tom inicial além de ilustrar um movimento de ascendência e recuo, que já havia aparecido nos versos que qualificam o mar, desenhando o formato da onda, ainda reforça o que será a estrutura da canção: o movimento circular.

Essa construção do cíclico começa a se fazer mais clara na variação presente na segunda estrofe. Se na primeira parte da canção havia um tempo não-métrico, ou seja, sem um compasso instrumental específico, não definido, a segunda parte da canção assumirá uma dinâmica distinta. Tal dinâmica vem corroborar o conteúdo presente na letra do segundo momento: agora há uma narrativa contando a história do protagonista de “O mar”, o pescador Pedro.

Ao contar a história de Pedro e sua vida no arraial, a divisão das tônicas nos versos é fortemente marcada (empregou-se o negrito para tal destaque), como se pode observar a seguir:

**Pedro vivia da pesca**  
 Saia no **barco** seis **horas** da **tarde**  
 Só **vinha** na **hora**  
 do **sol** raiar...

**Todos** gostavam de **Pedro**  
 E **mais** do que **todos**  
 Rosinha de **Chica**  
 A **mais** bonitinha  
 E **mais** bem feitinha  
 De **todas** as **mocinha lá** do arraial (CAYMMI, 1978, p. 41).

Vê-se, dessa forma, que a maneira com a qual o compositor marca as tônicas auxilia no processo de construção de uma atmosfera cotidiana dos pescadores, uma vez que o tempo agora é compassado, delineando uma atmosfera onde não há interrupções. Na segunda parte da canção, o andamento será sempre idêntico, não haverá mudança ou variações, possível representação da rotina da gente praiana e, sobretudo, do dia a dia dos jangadeiros. Além disso, como se pôde observar na ilustração 2 (presente no capítulo anterior, p.18), esse trecho da canção é marcado pela tematização, que horizontaliza a canção, forçando-a a permanecer em um

mesmo núcleo, reforçando, assim, a ideia de cotidiano e rotina dos pescadores.

Ao pintar os costumes de Pedro, Caymmi apresenta, de certa forma, os hábitos laborais de toda a comunidade de pescadores. Pedro representa aqueles que vivem da pesca e têm a obrigação de deixar suas famílias durante horas e horas para trazer o pescado. Na labuta diária, os jangadeiros vivem certo conflito que pode ser sintetizado pelos grupos triádicos insegurança-barco-mar e segurança-arraial-terra, tendo como crença a vontade de lemanjá como força que decidirá os destinos dos pescadores, se perecerão no mar ou se voltarão a terra.

A figura religiosa, assim como seu peso dentro da cultura dos jangadeiros e das canções praieiras de Caymmi, será abordada e discutida no capítulo seguinte. Porém, é de grande importância adiantar o fato de que o destino dos pescadores, dentro das canções praieiras, é desenhado, por muitas vezes, a partir da vontade de lemanjá, o que deixa àqueles que ficam à espera, um sabor amargo de angústia e incerteza em relação aos que se lançam ao mar.

Essa inquietação, elemento fundante dentro desta cultura e que cerca as famílias dos jangadeiros, é representada em outras canções, como na quarta parte de “História de Pescadores”, presente no LP “Caymmi e o mar” (1957), intitulada “Cantiga de noiva”, na qual, em terceira pessoa (“a gente”), tem-se o suplício daqueles que esperam a volta dos jangadeiros:

É tão triste ver partir  
 Alguém que a gente quer  
 Com tanto amor  
 E suportar a agonia  
 De esperar voltar  
 Viver olhando o céu e o mar  
 A incerteza a torturar.  
 A gente fica só.  
 Tão só...  
 É triste esperar... (CAYMMI, 1978, p. 29)

“Cantiga da noiva” acaba por expor, de forma mais aberta, o sentimento daqueles que esperam, sentimento que poderá ser abrandado caso os jangadeiros voltem para suas casas, como na situação exposta na primeira e na última estrofe de “História de Pescadores”, intituladas “Canção de Partida” e “Na Manhã Seguinte”, ambas compondo o refrão da canção:

Minha jangada vai sair pro mar  
 Vou trabalhar, meu bem-querer.  
 Se Deus quiser quando eu voltar do mar

Um peixe bom eu vou trazer  
 Meus companheiros também vão voltar  
 E a Deus do céu vamos agradecer (CAYMMI, 1978, p. 23)

Esse trecho aponta para os rituais dos pescadores assim que voltam para suas casas: o agradecimento, a felicidade de ter seus companheiros em terra. Igualmente, mostra a necessidade de trazer o pescado para o sustento da família e da comunidade. De forma geral, o excerto acima apresenta sobretudo a felicidade de estar em terra firme novamente. Contudo, o medo e a angústia poderão ser confirmados e agravados se, por infelicidade do destino ou, porventura, vontade de lemanjá, os jangadeiros não retornarem com vida. No que tange à canção “O mar”, a angústia é representada na personagem de Rosinha, que será desenvolvida mais adiante.

Na história de Pedro, dentro da narrativa que conta a rotina dos pescadores, o cantor informa que o protagonista, que costumeiramente “Saía no barco seis horas da tarde/ só vinha na hora/ Do sol raiá” (CAYMMI, 1978, p. 41), no dia de seu infortúnio, igual ao que transcorria sempre, “ (...) saiu no seu barco/ Seis horas da tarde”, todavia a inserção do advérbio “não” diante do verbo “vir” instaura a desgraça do pescador: “não veio na hora do sol raiá” (CAYMMI, 1978, p. 41).

Neste momento, vale ressaltar a forma como a morte de Pedro foi descrita: uma grande tragédia, de maneira dolorida e lúgubre na qual não se retomam memórias sobre Pedro; a única coisa que restou foi seu cadáver:

Deram com o corpo de Pedro  
 Jogado na praia  
 roído de peixe  
 sem barco, sem nada  
 num canto bem longe  
 lá do arraiá (CAYMMI, 1978, p. 41).

A cena é pavorosa. O corpo do pescador aparece na praia sem nada do que lhe acompanhava em vida. O barco, característica que faz parte da identidade de um jangadeiro, desapareceu no mar. Já não é mais propriamente Pedro o corpo encontrado na praia. É um cadáver desfigurado, semidevorado pelos peixes. É importante sublinhar que este trecho está contido na parte da canção na qual o tempo da canção é o métrico – de compasso bem marcado – e a narrativa que conta a história de Pedro está contida em um ritmo imutável.

Retomando o conceito de tematização, Tatit e Lopes apontam para o fato de

que “o campo de tessitura que normalmente proporciona à melodia suas opções de expansão, mostrar-se restrito e apropriado para evoluções 'horizontais', sem muita exploração de novas trajetórias.” (2008, p. 20). Essa marcação de ritmo constante, fixa, com não variação na expansão vertical, contrária à passionalização, pode representar o cotidiano e a rotina da gente praiana, evocando, possivelmente, a ideia de que a tragédia, contida na narrativa que conta a história de Pedro, também é um dos elementos que compõe o dia a dia dos pescadores.

É dentro da tragédia que se encontra a angústia daqueles que vivem com os pescadores. A figura de Rosinha merece grande destaque dentro da narrativa compassada, dado que, como mencionado anteriormente, aquela que gostava de Pedro, mais do que todos, simboliza todo o sofrimento nesta narrativa:

Pobre Rosinha de Chica  
 Que era bonita  
 Agora parece que endoideceu  
**Olhando** pras **ondas**  
**andando**.. **rondando**  
**dizendo** baixinho:  
 – morreu... morreu...  
 – morreu, oh... (CAYMMI, 1978, p. 41, grifo meu).

Já de início, é possível observar um forte contraste entre a representação de Rosinha antes e após a morte de Pedro. Primeiramente foi descrita, dentro da narrativa, sempre rodeada de atributos no diminutivo: “bonitinha”, “bem feitinha”, “mocinha”; nem mesmo seu nome, Rosinha, desviou-se da doçura e fragilidade depositados nos diminutivos que enfeitavam a personagem.

Após encontrarem Pedro na beira da praia, a imagem de Rosinha, “que era bonita”, foi desfigurada pelo espanto e tristeza ao viver a tragédia da perda de seu pretendente, afinal, “parece que endoideceu”. O que sobrou da mocinha bem feitinha, tão vívida, jovem, foi um ser malancólico e apático que lamenta a morte de Pedro.

Não é possível perceber em Rosinha um estado de espírito dinâmico, mas sim de alguém que caminha a esmo, tendo como único destino a beira da praia onde apenas fica a rondar. As rimas de agora em diante já não constroem uma personagem vivaz, mas sim uma figura que parece transitar entre a melancolia e a apatia. Rosinha, que perdeu a razão, passa a ter suas ações representadas pelo gerúndio. Esta forma nominal do verbo, na esfera da canção, ironicamente, parece indicar ações em progresso, no entanto aponta, na realidade, para o progressivo

enlouquecimento de Rosinha.

Além disso, a partir de “ondas” até o último verbo no gerúndio, “dizendo”, há a ocorrência do som nasal de /n/, juntamente com o som fechado de /o/, indicando para uma grande introspecção de Rosinha, que, agora considerada doida, parece estar presa dentro de sua cabeça. A moça repete para si, possivelmente tentando aceitar a tragédia ao mesmo tempo que lamenta a morte de Pedro: “morreu... morreu...”, soltando um último suspiro em sua lamúria: “oh”.

Esse estado no qual Rosinha se encontra é ainda mais intensificado quando se analisa a parte musical em conjunto. Vê-se, na ilustração de número 4, o volume na entoação da letra diminuído nos momentos de execução dos verbos no gerúndio, por conta da sinalização em *diminuendo*, novamente sinalizando uma introspecção. Ademais, o tempo da narrativa, que antes tinha mais dinamicidade, agora vai perdendo seu compasso marcado, tornando-se extremamente arrastado, lento, reforçando a ideia de lamento em relação à personagem, como é possível observar na ilustração construída por João de Carvalho (2012):

#### Ilustração 4 – *Diminuendo*.

Fonte: "O Sublime Mar de Caymmi" (2012), de João de Carvalho.

### Ilustração 5 – *Fermata*.



**Fonte:** "O Sublime Mar de Caymmi" (2012), de João de Carvalho.

Constata-se, na ilustração 5, que o início de uma quebra no tempo métrico se dá com o uso da *fermata*, símbolo logo acima da palavra “onda”, que indica que a nota que está sendo tocada deve ser sustentada por alguns instantes. A partir disso, conforme ilustrado na quarta ilustração, o tempo, antes métrico, volta a ser não métrico. Pode-se entender essa variação musical, pelo menos, de duas formas: a primeira diz respeito, como havia sido salientado anteriormente, a um reforço para o estado melancólico no qual se encontra Rosinha. A desaceleração do tempo, entendida na ilustração 4 como *rallentando*, faz o ouvinte sentir o peso da dor da personagem se arrastando, juntamente com ela. Além disso, de acordo com os estudos de João de Carvalho, é de grande valia salientar que:

É justamente na palavra “ondas”, e as ondas são a materialização do próprio movimento força do mar, que os parâmetros musicais relacionados ao tempo retornam ao estabelecido na primeira seção da obra (2012, p. 17).

É curioso perceber, igualmente, como é interessante a escolha da desaceleração do tempo ser justamente na palavra “onda”. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009):

[...] como nas chamas ou nas nuvens, o mergulho nas ondas indica uma *ruptura* com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência. Simbolismo que cumpre aproximar do simbolismo do batismo, com suas duas fases: imersão e ressurgência (p. 658, grifo dos autores).

Foi o mar que tirou Pedro de Rosinha e mudou completamente sua postura em relação ao mundo, imergindo-a em um estado de espírito lúgubre, oposto ao que irradiava anteriormente na narrativa. Outrossim, é justamente após cantar “onda”

que se dão os passos iniciais para o retorno a uma “ressurgência” de um tempo desacelerado, que será, durante meio segundo descontinuado, logo após o último suspiro de Rosinha. Findada a segunda parte e a rápida suspensão da música, a canção retorna à primeira parte fechando seu ciclo.

Em “O mar” são nítidos os pares opostos durante toda a canção: tem-se um certo antagonismo presente entre a terra e o mar, a harmonia e a tragédia, a alegria e a tristeza em Rosinha, a vida e a morte e o tempo métrico e o tempo não métrico. Para os estudiosos Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 592) o mar representa um:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retornar a ele; lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

Dentro desta perspectiva, é visível a ambivalência presente na simbologia do mar e de contrastes recorrentes nesta canção de Caymmi. Porém, para o compositor baiano há algo de diferente; há a ideia de cíclico e não só de opostos. A canção se fez em um movimento circular, transitando entre pares contrastantes, terminando, porém, exatamente onde começou.

Essa dinâmica cíclica presente na canção pode ser interpretada como uma referência à herança cultural africana na Bahia, tendo em mente a influência do candomblé e/ou da umbanda, trazendo figuras religiosas que são representadas nas canções praiadeiras de Caymmi, como ficará mais claro no capítulo seguinte. Essa cultura compreende a passagem do tempo diferentemente da cultura ocidental cristã, como explicita Reginaldo Prandi (2001, s/p):

Para os ocidentais, o tempo é uma variável contínua, uma dimensão que tem realidade própria, independente dos fatos, de tal modo que são os fatos que se justapõem à escala do tempo. É o tempo da precisão, que objetiva o cálculo, que viabiliza a projeção e fundamenta a racionalidade – tempo da ciência histórica e da modernidade.

Já o tempo concebido dentro do candomblé é compreendido como cíclico. De acordo com Prandi (2001, s.p.), “o passado, imediato, está intimamente ligado ao presente, do qual é parte, enquanto o futuro nada mais é que a continuação daquilo que já começou a acontecer no presente”. O autor ainda assinala que o futuro não



existe, uma vez que é apenas um retorno do passado para o presente. O futuro, entendido dentro do ponto de vista do candomblé, não está dissociado da realidade imediata, é apenas a repetição do que já aconteceu, como estações do ano, o envelhecer das coisas ou fatos da natureza (PRANDI, 2001, s/p).

Ainda sobre as crenças africanas, há de se destacar sua relação para com o mar. Em algumas culturas africanas, como a da Angola, Tiago Aires (s/a) aponta que o mar “[...] está associado, quase exclusivamente, a elementos disfóricos como a colonização e a escravatura, ou seja, a elementos que se apresentam alheios” (p. 01). É possível visualizar essa associação na construção do poema “Soneto ao Mar Africano”, do escritor e poeta angolano, Geraldo Bessa Victor:

Ó grande Mar, que banhas estas plagas  
africanas, em ti ouço recados  
dum mundo a outro mundo, nos teus brados  
de prantos, risos, orações e pragas!

Na dramática voz das tuas vagas,  
escuto os que, nos séculos passados,  
choraram nesse canto dos teus fados,  
cantaram nesse choro em que te alagas...

Na tua voz eu ouço o Branco bravo,  
que semeou Portugal nestes recantos  
africanos, e ainda o Negro escravo

- ao mesmo tempo indómito e servil –  
que regou com seu sangue e com seus prantos  
a semente fecunda do Brasil! (apud AIRES, s/a p. 02)

Neste soneto, observa-se a dor dos africanos que ainda são considerados “Negro escravo” desde a chegada do “Branco bravo”, vindos de um mar não lírico, nem mítico, mas sim de dramáticas vagas que entoam prantos e pragas. Dessa forma, e ainda de acordo com Aires, é visto que o mar, para a cultura angolana, era “[...] uma representação do meio que permitiu a criação do sistema colonial, da presença do outro que veio de longe e subjugou os autóctones à sua religião, cultura, língua e vontades” (s/a, p. 01).

Vê-se que em Caymmi essa visão de mar como sinônimo de escravatura, sofrimento, correntes, não foi herdada. Dentro de “O mar”, é possível perceber o movimento circular costurando a canção, direcionando a atenção e admiração do ouvinte ao esplendor do mar, apesar das inúmeras infelicidades e tragédias que desenharam a narrativa de Pedro e Rosinha. Prevalece no término da narrativa

presente na canção de Caymmi a grandeza do mar perante o cotidiano dos pescadores, a magnitude da natureza, por vezes incompreensível, como foi para Rosinha, triunfando sobre as desventuras dos jangadeiros. Tal perspectiva está presente nas palavras do próprio cantor e compositor baiano:

Em 'O Mar', tentei dar a sensação de como se renova diariamente a tragédia dos homens e mulheres dos cais da Bahia. A história de Pedro e Rosinha, o pescador e sua noiva, está contida no motivo maior da beleza do mar (CAYMMI, 1978, p. 10)

O Mar de Caymmi não carrega a tristeza e a tirania colonial, como para uma cultura dentro do contexto africano; também não tem peso moral, como assinalou Francisco Bosco. Está distante de construções como as de o mar de *Moby Dick* (1851), "(...) uma metáfora para obsessão" (BOSCO, 2006, p. 58), ou o mar de Baudelaire em "Le Voyage" – em *As Flores do Mal* (1857) – que traz um peso metafórico, relacionado ao desejo e ao infinito e (2006, p. 58), igualmente distante do mar de Jorge Amado em *Mar Morto* (1986), "palco de um conflito social" (2006, p.58). Não edifica em si uma percepção espessa, nas palavras de Bosco (2006), mas sim a imagem de um mar "onde moram os peixes, onde o sol bate e brilha, onde as ondas quebram, onde se ganha e perde a vida. O mar é o mar é o mar." (2006, p. 58).

As personagens estão contidas em "O mar", os pescadores, a vida no mar, a gente praiana, a tragédia e a felicidade, tudo isso pertence ao movimento circular da canção. José Miguel Wisnik aponta para o fato de que, nesse contexto, "o drama se dissolve em uma espécie de sabedoria" (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2017, 34min10s), no motivo maior, o da beleza do mar, que sublinhou Caymmi.

#### 4 SARGAÇO MAR

Para que se possa melhor compreender “Sargaço Mar”, lançada no LP “Caymmi, Som, Imagem, Magia” (1985), é necessário que se entenda os contextos de crenças religiosas e culturais nos quais a canção está inserida. Desta forma, antes de apontar e analisar elementos linguísticos e musicais que compõem a canção, faz-se de grande relevância entender como se dá a representação de lemanjá no Brasil e como ela se originou, em território africano, haja vista a importância do papel desta divindade dentro das canções praieiras, sobretudo em “Sargaço Mar”.

lemanjá, conhecida como a Rainha ou Deusa do mar na cultura brasileira, é, de acordo com Armando Vallado (2011, p. 25), originalmente na África, a “divindade das águas doces, ninfa do rio Ogum.”. Seu nome, *Yemoja* (Yeye Omo Eja), Mãe-dos-Filhos-Peixes nomeia aquela que rege a pesca (VALLADO, 2011, p. 25). Sabe-se que seu culto foi, inicialmente, dentro da comunidade do povo ebá (ègba), que se encontrava assentado entre as cidades de Ifé e Ibadan (VALLADO, 2011, p.15), ambas localizadas na Nigéria. Ainda segundo Vallado:

Até o século XIX, com a expansão dos ebás e disseminação de sua cultura em consequência de guerras entre as várias etnias iorubás, o culto de lemanjá foi levado para Abeocutá e demais povoações ao longo do rio Ogum, sendo lemanjá então a ele associada. Com o tempo, passou a ser cultuada em quase todo o território iorubano (2011, p. 25).

De acordo com a mitologia, lemanjá foi criada por Olodumaré – dentro da cultura iorubá, deus supremo – e surgiu, justamente, do mar. Ajudou Olodumaré na criação dos demais orixás e, posteriormente, a Terra (VALLADO, 2011, p. 27). Dentro da mitologia, ainda, Olodumaré, “que habitava em meio as brumas e movimentos gasosos” (VALLADO, 2011, p. 27), por se sentir solitário, resolve criar não só lemanjá, representando a Água, mas também Aganju, a Terra, com o auxílio de lemanjá (VALLADO, 2011, p. 27).

Diz-se que em um momento que Olodumaré se distancia de suas criações, lemanjá e seu irmão Aganju têm uma relação incestuosa, e o fruto desta é Orugã, deus dos ares (VALLADO, 2011, p. 27). Orugã se apaixona por sua mãe, e, quando Aganju não está, tenta violentá-la. Na tentativa de evitar o abuso de seu filho, lemanjá foge, e, durante sua fuga, cai ao chão (VALLADO, 2011, p. 27). Daí que

lemanjá tornou-se símbolo definitivo das águas: em sua queda: “(...) o corpo de lemanjá começou a crescer, tomando proporções descomunais. Dos seus enormes seios surgiram os rios e o mar” (VALLADO, 2011, p. 27).

O corpo de lemanjá também rendeu outros frutos. Se de seus seios surgiram as águas, de seu ventre vieram os demais orixás, divindades da cultura iorubana:

Ogum, divindade do ferro e da guerra, associados aos minerais, por extensão, atualmente, aos progressos tecnológicos; Xangô, divindade do trovão e do fogo, patrono das causas em que se clama por justiça; Oiá, divindade do rio Niger, associada aos ventos e tempestades, senhora dos mortos (*egúngún*); Obá, divindade do rio Obá, ligada ao patrono familiar e à fidelidade conjugal; Oxóssi, divindade da caça (...); Oxum, divindade do rio do mesmo nome, senhora da beleza e dos encantos mágicos (VALLADO, 2011, p. 27-28, grifo do autor).

Além dos orixás supracitados, lemanjá teve ainda outros filhos, cada um representando algum elemento da natureza, como Oque (orixá dos montes), Orum (do Sol) e Oxu (da Lua), Orixá Ocô, como divindade da agricultura e Exu, seu último filho, representando o movimento e comunicação (VALLADO, 2011, p. 28).

Por conta desses acontecimentos e da história presente na mitologia é que lemanjá está associada “aos rios e suas desembocaduras, à fertilidade das mulheres, à maternidade e principalmente ao processo de criação do mundo e da continuidade da vida” (VALLADO, 2011, p.25).

É, no entanto, imprescindível apontar para o fato de que, apesar de haver, sim, a herança africana ao expandir o mito para as terras brasileiras, por conta dos escravos trazidos para o Brasil, muito se modificou na representação de lemanjá. É inegável o sincretismo presente, fruto da interação das culturas africanas, portuguesas e indígenas. Como pontuou Vallado (2011):

Os orixás que na África estavam associados a um acidente geográfico, especialmente os rios, perderam no Brasil tal associação e tiveram o culto generalizado. lemanjá perdeu o rio Ogum e ganhou o mar. Oxum perdeu o rio Oxum e ganhou as águas doces (...). A nova geografia reorganizou o panteão; a nova cultura rearranjou os patronatos (p. 33).

No que diz respeito à inserção das crenças iorubanas no Brasil, deve-se atentar para a mudança das funções de lemanjá: na África, a divindade em questão governava “a fertilidade e a maternidade” (VALLADO, 2011, p. 33). Já no Brasil, assume a posição de “grande mãe, perdendo suas características de mulher

guerreira e de amante ardorosa, provavelmente em função de sua associação com Nossa Senhora, a mãe virgem e casta” (VALLADO, 2011, p. 33).

Por conta disso, é possível observar uma mudança sofrida nos traços físicos das imagens de lemanjá no Brasil. Vê-se que estátuas localizadas em Praia Grande (SP), Vitória (ES), São Luís (MA) ou Brasília (DF) representam a divindade a partir de traços europeus. Como seria possível que uma divindade africana possuísse a pele branca e o cabelo liso? A associação com Nossa Senhora acabou por fazer com que a representação física de lemanjá também passasse pelo processo de embranquecimento, passando a ter, dessa forma, traços europeus.

Conseqüentemente, apesar da grande perda de identidade, no que se refere, sobretudo, à representação iconográfica, as lendas africanas da grande mãe ainda passeiam pelas rodas de conversa das tradições de umbanda. Cabe aqui uma breve diferenciação entre o candomblé e umbanda, religiões nas quais lemanjá é cultuada. No que diz respeito à umbanda, de acordo com Reginaldo Prandi (2004, s/p), é entendida como uma religião afro-brasileira, fruto da síntese que juntou “[...] o catolicismo branco, a tradição dos orixás da vertente negra, e símbolos, espíritos e rituais de referência indígena”, sendo a tradição dos orixás entendida aqui como o candomblé, que, ainda nas palavras de Prandi (2004, s/p), configura-se como uma “religião brasileira dos orixás e outras divindades africanas que se constituiu na Bahia no século XIX”.

De acordo com o angolano de 94 anos, professor Agenor Miranda Rocha, considerado a mais antiga autoridade viva do candomblé (VALLADO, 2011, p. 218), uma das lendas iorubanas que se fortaleceram em terras brasileiras é em relação às mortes dos pescadores: diz-se que quando o pescador morre no mar, significa que este era filho da divindade, e a Rainha do Mar o queria como oferenda (VALLADO, 2011, p. 222).

Ainda de acordo com a mesma lenda, lemanjá “carrega os homens para o fundo do mar, para habitarem com ela seu palácio esplendoroso. Algumas vezes ela devolve seus corpos, outras vezes fica com ele em seu palácio.” (VALLADO, 2011, p. 222). Vê-se que, apesar das mudanças por conta do sincretismo envolvendo a divindade originalmente africana, nem tudo se perdeu; uma considerável parte se manteve e também se transformou.

Entendida a origem e a importância da figura de lemanjá, tanto dentro do contexto das culturas africanas, como em sua parcial ressignificação no Brasil, onde

foram produzidas as canções praieiras, passar-se-á à contextualização e à análise da canção “Sargaço Mar”.

De acordo com Paulo da Costa e Silva (2013, 07min15s), em 1976, com 62 anos, em uma temporada de show ao lado de Gal Costa, Dorival apresenta “Sargaço Mar” pela primeira vez ao público, vinte anos depois do início das composições de suas canções praieiras. Para Costa e Silva (2013, 07min35s) “[...] o baiano não tinha pressa. Produzia com parcimônia e esmero, deixava que o tempo agisse lentamente, decantando, polindo, lapidando suas canções, até que se tornassem verdadeiras pérolas.”.

A canção demorou, de fato, para surgir na pauta musical do compositor baiano, entretanto, no momento em que foi revelada ao público, causou enorme impacto. Caetano Veloso, que assistiu desde sua primeira execução, ficou desmantelado com a beleza e o misticismo da canção (COSTA E SILVA, 2013, 07min22s). Em função disso, passou a frequentar todas as apresentações da temporada, por admirar o talento de Caymmi, certamente, mas, sobretudo, para poder ouvir mais uma vez, a canção enigmática, “Sargaço Mar”:

Quando se for  
Esse fim de som,  
Doida canção,  
Que não fui eu que fiz;  
Verde luz, verde cor  
De arrebentação,  
Sargaço mar, sargaço ar  
Deusa do amor, deusa do mar,  
Vou me atirar, beber o mar,  
Alucinado, desesperar,  
Querer morrer, para viver  
com Yemanjá;

Yemanjá, odoiá  
Yemanjá, odoiá  
Yemanjá, odoiá (CAYMMI, 1978, p. 61)

Há um movimento na sonoridade das palavras de “Sargaço mar” que segue, durante a canção, de fechado para aberto nas vogais, que contribui de forma significativa para a construção de sentido. Essa estrutura será tratada, neste trabalho, por partes, pensando que, num primeiro momento, a canção contém uma maior incidência de vogais fechadas, ao passo que em seu segundo momento, há a transição desta sonoridade, e o terceiro e último momento, a canção, em seu comportamento vocálico, apresenta-se de forma mais aberta. Nesse sentido, a

análise fonética da canção não se construirá sozinha, visto que é necessário considerar aspectos verbais e musicais, igualmente.

No que se refere à construção da atmosfera inicial, esta aponta para um recolhimento do protagonista, dado que nos primeiros quatro versos há uma maior incidência de vogais com sonoridade fechada: “Quando se for/ Esse fim de som/ Doida canção/ Que não fui eu que fiz” (CAYMMI, 1978, p.61). Vê-se uma constante repetição do som de /o/ em quase todos os versos supracitados. Tal fonema por si só já sugere a ideia de algo fechado, por conta do formato do conduto bucal que possibilita a reprodução de sons cheios e/ou graves. Porém, este fonema vogal está quase sempre acompanhado de um som nasal, como em “quando” /kwãdo/, “som” /sõ/, “canção” /kãẽ:u/ e “não” /nẽ:u/.

Esse som, proveniente da vogal arredondada, somado à ressonância nasal, pode sugerir um aspecto introspectivo e carregado já nos primeiros dois versos da canção. A atmosfera inicial, já densa, de certa forma, ganha um toque ainda mais dramático no que tange à musicalidade da canção e como as palavras são cantadas por Caymmi. Ao cantar “fim” e “som”, Dorival as entoa de forma mais estridente, sobretudo em “fim”, produzindo intensificação da ressonância nasal.

O primeiro momento, no que se refere à fração linguística, que desenha na canção um caráter de recolhimento, meditação, pode estar representando o estado do protagonista na canção: o pescador, em seu barco, posto para pescar em um “sargaço mar”, ouve a doida canção durante à noite – haja vista que, dentro da tradição dos jangadeiros da Bahia, como visto na canção “o Mar”, os pescadores saíam no final da tarde e só voltavam pela manhã – e se encontra em um estado que não é nem do sono, nem da total atenção de quando se está acordado.

Todavia, é necessário, de igual forma, atentar para a parcela musical da canção. Esta, que auxilia a construir a atmosfera parcialmente onírica, diz respeito à intensidade com a qual Caymmi reproduz os versos iniciais, se comparado com a segunda parte, a partir do vocábulo “arrebentação”. O movimento dos versos dentro do campo de tessitura e também com o tempo da canção diferem de um parte para outra, como será exposto no decorrer do trabalho.

No que tange à intensidade, observa-se que nos versos iniciais, com exceção de “fim de som” (ilustração 6), Caymmi canta com um pouco menos de expressividade, mais baixo, quase que só para si. No que diz respeito ao movimento dos versos, é possível notar que passeiam entre notas mais graves e agudas, num

movimento de vaivém, fazendo uma provável referência à movimentação das ondas, em um deslocamento de ascensão e retorno para onde se estava:

**Ilustração 6** – Ascensão e retorno.

A	som
Bb	de
C	fim
G	se
Eb	es-
C	Quan-do se for
Ab	Doi-da can-ção
G	que não fui
F	e
Eb	u que
D	
B	fiz

**Fonte:** a própria autora.

Vale destacar a ascensão das notas nos dois primeiros versos e queda nos terceiro e quartos verso. Essa movimentação das palavras passeando no campo de tessitura entre notas mais altas e mais baixas, indicam a figura que seria a compositora da canção que o protagonista menciona. Sabe-se que não é dele, visto que ele mesmo afirma “não fui eu que fiz”. Apesar de não mencionar em nenhum verso quem entoia o canto que o pescador ouve, na reprodução de “/que não fui eu que fiz/” as sílabas vão se distanciando; o início do verso será reproduzido em sol (G) e se direcionará, aos poucos, para notas mais graves, como pode ser visualizado na figura acima. Seguindo o mesmo padrão, os versos que cantam lemanjá sucedem da mesma forma, sendo cantados em Mi bemol (Eb), Ré (D) e Si (B), principalmente, como nos versos sobre a canção:



**Ilustração 7** – Exemplo de semelhança entre notas.

Ⓔ	Com
Ⓓ	Ie
Ⓑ	man
C	Jã
Ⓖ	Ieman
Ⓔ	jã o
Ⓑ	do
C	ιά

**Fonte:** a própria autora.

Tal semelhança já poderia indicar, timidamente, que a doida canção que o protagonista da canção ouve foi criada e interpretada por lemanjá. Porém, como aponta Armando Vallado (2011) a figura de lemanjá está ligada “[...] à figura de Rainha do Mar.” (p. 36), desempenhando um papel notável na vida dos pescadores. Essa característica da Rainha do Mar, de acordo com Vallado (2011), “[...] desenvolve-se associando lemanjá à figura de sereia (...) também associada a diferentes mães d’água da mitologia indígena, sendo, por isso mesmo, chamada de lara, a Mãe D’Água.” (p. 36-37). Dessa forma, apesar do caráter maternal, não é difícil associar lemanjá à figura de uma sereia que, muitas vezes, canta para encantar e seduzir. Como sublinhou Vallado (2011):

lemanjá desempenha duplo papel. De um lado ela é a mãe que propicia a pesca abundante – que controla o movimento das águas, ondas e marés – da qual depende a vida do pescador. De outro lado ela é a sereia sedutora, sexy, que atrai o pescador, o ama, o mata ou o deixa morrer nas profundezas do mar para onde o leva e onde o prende para amá-lo. (p. 36-37)

Nos próprios versos de Caymmi, na canção praieira “Rainha do Mar”, o compositor menciona o canto de lemanjá: “Minha sereia, rainha do mar/ O canto dela faz admirar” (CAYMMI, 1978, p. 39), pontuando, ainda, uma face sereia e sedutora da deusa do mar.

Dessa forma, sendo a Rainha do Mar essa figura grandiosa, não poderia ser representada, na canção de Caymmi, de forma outra se não a de um ser imponente. Se nos momentos iniciais de “Sargaço mar” os versos foram predominantemente marcados por vogais fechadas, /o/ e /u/, e uma ressonância nasal bastante evidente, os versos seguintes farão uma transição bastante simbólica que, posteriormente, seguirá para um canto mais aberto para representar lemanjá.

A passagem, identificada anteriormente como momento de transição, que guiará a canção para o terceiro e último momento, traz em si um símbolo, que na canção permanece tímido, não dito, presente apenas em imagem e fortemente ligado à figura da Rainha do Mar. Pode-se ver uma possível alusão à lua em dois planos: no primeiro, dentro da construção poética e linguística da canção, quando Caymmi canta os versos “verde luz, verde cor/ de arrebentação” (CAYMMI, 1978, p.61). E em um segundo momento, ao observar como se comportam os versos no campo de tessitura, desta vez pensando no plano musical da canção.

No que diz respeito ao plano poético/linguístico, ao mesclar a luz, proveniente da lua, refletida nas águas do mar, tem-se “verde luz, verde cor”. Sabe-se que a cor verde está associada, na obra de Caymmi, não só ao mar, como nos versos de “É doce morrer no mar”, quando o protagonista afirma que “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar” (CAYMMI, 1978, p. 19). A cor verde está também relacionada à própria deusa do mar: em um de seus comentários em *Cancioneiro da Bahia* (1978), o compositor pontua que lemanjá é “ (...) linda como nenhuma outra deusa ou mulher, de longos cabelos verdes” (CAYMMI, 1978, p. 38). Observa-se, dessa forma, que é com essa associação da cor verde com a luz, que possivelmente está refletida nas ondas verdes do mar, que se esconde a figura da lua e um provável vínculo com a figura de lemanjá.

Conforme os estudos de Vallado (2011), de acordo com a mitologia lemanjá, “[...] surgiu do mar pela ação de Olodumaré, o deus supremo (...). Nos mitos da criação do universo vamos sempre encontrar a presença feminina e a masculina, lemanjá representando o feminino.” (p. 27). Não é sem motivos que se associa a figura da lua à da Rainha do Mar, visto que aquela simboliza “a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como periodicidade e renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 561).

Dentro da cultura na qual a lemanjá está inserida, cabe a esta controlar as forças do mar. No que se refere à física, o satélite natural da Terra exerce grande

influência na dinâmica das marés, como se pode observar nos comentários abaixo:

A gravidade da lua não é suficientemente forte para levantar as águas na vertical. Em vez disso, o que acontece é que, à medida que a lua circunda a Terra, alguma da sua força gravitacional atrai as águas dos oceanos, fazendo com que se movam para a frente e se acumulem debaixo da Lua. A força não é muito forte, mas é suficiente para que a água se desloque (INSTITUTO CAMÕES, 2006, p. 02-03)

Ademais, além da conceituação científica, é importante destacar, neste trabalho, como a lua está profundamente ligada à água – ambiente de onde veio lemanjá e o lugar onde essa deusa habita – em um vasto campo simbólico, como se observa no *Dicionário de Símbolos* (2009), apontando, dessa maneira, como as figuras da Lua e de lemanjá estão intimamente ligadas dentro dessa canção:

Astro que cresce, descrece, e desaparece, cuja vida depende da lei universal, do vir-a-ser, do nascimento, e da morte (...). Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida... Ela controla todos os planos cósmicos regidos pelo vir-a-ser cíclico: águas, chuvas, vegetação, fertilidade...” (p.561)

No que se refere ao plano musical dos versos “verde cor, verde luz/de arrebentação”, o movimento que se dá no campo de tessitura aponta para um salto intervalar bastante grande: no início do verso o cantor estava em Dó (C) e ao cantar “arrebentação”, terminando em Ré (D), o cantor subiu abruptamente mais de uma oitava – intervalo de 7 notas:

### Ilustração 8 – *sforzando*.

D		sforzando	— <u>ção</u>
Bb			ta
C			ben
G			rre
Eb			de a
C	Verde luz verde cor		

**Fonte:** a própria autora.

Além disso, adotando o aspecto dinâmico de Phiip Tagg (MELLER, 2015), o qual dá conta da acentuação, ou intensidade, é de grande importância destacar o

elemento *sforzando*, que dentro da dinâmica musical é responsável por indicar a intensidade sonora, apontando um aumento repentino na intensidade de uma nota apenas. Isso ocorre quando Caymmi entoa a última sílaba de “arrebentação”, na nota Ré (D). É importante ressaltar que a escolha da palavra é de grande relevância para a construção de sentido: arrebentação é justamente a mudança no comportamento das ondas do mar, quando deixa de ser uma mar calmo para se tornar uma mar mais agitado, bravo. É após “arrebentação” que o comportamento vocálico da canção se abre e o pescador se lança ao mar.

Nesse campo de tessitura no qual se espacializa os versos de transição, pode-se, no mínimo, pensar em duas possíveis interpretações, que acabam por estabelecer um diálogo entre si. Em um primeiro momento, a verticalização dos versos no campo da tessitura pode reforçar a ideia de que é mesmo da própria lua que se fala, visto que a “verde luz de arrebentação” está ascendendo, subindo para a nota, portanto, ponto mais alta da canção inteira, se representada espacialmente. Dessa forma, figura-se, justamente, a posição da lua tanto no mar – verde luz – quanto no céu, por conta de sua posição no campo da tessitura. Em um segundo momento, é possível considerar que a ascensão brusca presente nos versos supracitados, de acordo com Luiz Tatit (2008), “infunde à trajetória melódica certo apressamento condizente com a ansiedade passional de um sujeito.” (p. 30). Como mencionado anteriormente, é em “arrebentação” que a canção atinge a nota mais aguda, que jogará a segunda parte desta para um registro mais aberto (COSTA E SILVA, 2013, 11min21s), momento no qual o pescador se lança para os braços de lemanjá.

A forma com a qual se estabelece o diálogo entre essas duas leituras se dá, basicamente, por meio da simbologia que circunda a figura da lua e sua relação com o pescador, nesta canção. No *Dicionário de Símbolos* (2009), consta, dentre tantos significados que cingem a imagem da lua, que esta “(...) é também o símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos” (p. 565). Dessa forma, quando se relaciona a figura da lua, já associada anteriormente a de lemanjá, com o símbolo do sonho e do inconsciente, é possível conceber a ideia de que, ao se lançar ao mar, o pescador não teme morrer, mas, ao contrário, vê em si um desejo de vivenciar essa passagem da vida terrena (ou terrestre) para a vida no mar, com lemanjá, configurando, desta maneira, a ansiedade passional da qual Tatit sublinhou.

Além disso, sobre o grande salto intervalar de “cor” até a última sílaba de

“arrebentação”, Tatit afirma que “os intervalos distantes entre as notas exigem um esforço maior de emissão que realça o estado emotivo do cantor” (2008, p. 22), revelando, dessa maneira, como os versos analisados estão intimamente ligados com a emoção e o desejo do pescador.

Como visto no capítulo anterior, a canção “O Mar” é capaz de representar o sofrimento daqueles que esperam os jangadeiros e a tristeza e melancolia ao receber a notícia de uma fatalidade. Visto isso, sabe-se da expectativa e da fé dos familiares e amigos que esperam os pescadores retornarem com a pesca, mas, sobretudo, com vida, às suas casas. No entanto, para os jangadeiros, há um anseio de também estar com a Rainha do Mar. Esse desejo, mencionado no parágrafo anterior, faz com que os pescadores não temam morrer. Isso, de igual forma, já está visível na canção praieira de Caymmi “É doce morrer no mar”, lançada primeiramente no LP “Caymmi e o Mar” (1957):

Saveiro partiu de noite, foi  
 Madrugada, não voltou  
 O marinheiro bonito  
 Sereia do Mar levou...  
 É doce morrer no mar,  
 Nas ondas verdes do mar,  
 Nas ondas verdes do mar, meu bem  
 Ele foi se afogar,  
 Fez sua cama de noivo  
 No colo de Yemanjá (CAYMMI, 1978, p. 19).

Observa-se, nesta canção, que o objetivo – a união entre lemanjá e o pescador – é uma via de mão dupla: da mesma forma que é a sereia quem leva o marinheiro, sendo aquela a agente, é também o marinheiro quem busca se afogar e que prepara sua cama de noivo com lemanjá. Durante o dia, enquanto estão em terra, os pescadores amam suas mulheres, contudo também buscam lemanjá, como na canção “Bem do Mar”, gravada em 1954 no LP “Canções Praieiras”, na qual Caymmi escreveu “O pescador tem dois amor/ um bem na terra/ um bem no mar” (CAYMMI, 1978, p. 35). É exatamente esse desejo, talvez mórbido, essa procura pela deusa do mar, que se encontra na canção “Sargaço Mar”. É o pescador o agente da ação, uma vez que o pescador afirma “Vou me atirar, beber o mar/ Alucinado, desesperar/ querer morrer para viver/ com Yemanjá;” (CAYMMI, 1978, p. 31).

Esse caráter onírico, que aflora o inconsciente, quando o pescador

possivelmente ao fitar a imagem da lua no mar acaba por nele se atirar, assemelha-se ao poema de Alphonsus de Guimaraens “Ismália” (1923), cujo eu lírico sente o mesmo impulso do protagonista de “Sargaço Mar” de se lançar ao mar. Da mesma forma, tanto o protagonista de “Sargaço mar” quanto o do poema estão a fitar o reflexo da lua na água, e os dois acabam por dar fim em suas vidas, como é possível observar em um recorte de “Ismália”:

Quando Ismália enlouqueceu,  
Pôs-se na torre a sonhar...  
Viu uma lua no céu,  
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,  
Banhou-se toda em luar...  
Queria subir ao céu,  
Queria descer ao mar...

(...) E como um anjo pendeu  
As asas para voar...  
Queria a lua do céu,  
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu  
Ruflaram de par em par...  
Sua alma subiu ao céu,  
Seu corpo desceu ao mar... (O'HARA, 2014, p. 01-02)

É de grande importância sublinhar que “Ismália” se insere em um contexto de produção simbolista. No que tange a Alphonsus de Guimaraens, fica evidente que por tratar, entre tantas questões, da morte e do tédio, apresenta em seus poemas, de acordo com Larissa O'Hara “um tom desconsolador, sombrio, melancólico e lúgubre” (O'HARA, 2014, p.03). A aproximação feita neste trabalho entre “Ismália” e “Sargaço Mar” se dá por conta da figura da lua e os significados que a circundam, e também, em menor parcela, da simbologia presente na noite e na água.

No que diz respeito à lua, em “Ismália”, pode-se afirmar que “a própria luz da lua simboliza não apenas o seu próprio reflexo, mas o lado claro e o lado obscuro dos seres humanos” (O'HARA', 2014, p. 08), remetendo ao acesso ao inconsciente, aos desejos profundos que o ser humano sente. Ainda sobre o inconsciente, há de se apontar para a contribuição da água na construção de sentido. De acordo com O'Hara, “A água, outrossim, é costumeiramente vista como símbolo do inconsciente – já que remete à profundidade dos rios e mares, por exemplo, onde nem tudo é conhecido” (O'HARA', 2014, p. 08). O ambiente que permite toda essa simbologia

relacionada aos desejos, tanto de Ismália quanto do pescador de Caymmi, diz respeito à noite. O onírico também está presente no poema simbolista “pelo sentido denotativo de sonho (acontecimento noturno ou imaginação do que se deseja).” (O’HARA, 2014, p. 11). O jangadeiro saiu, como manda a tradição, durante à noite para pescar e foi durante à noite, assim como no poema de Alphonsus de Guimaraens, ao fitar o reflexo da lua no mar, ouvindo a doida canção que não foi ele que fez, que tomou sua decisão.

Terminado o verso de transição (Verde cor, verde luz/ De arrebentação), entra-se no movimento final da canção. Direciona-se, como citado no início deste capítulo, para o momento em que a canção se mostra mais aberta, a partir de “sargaço mar, sargaço ar”, diferentemente do primeiro momento, no qual estava mais voltada para o interior do pescador.

No início desse novo registro, Caymmi adjetiva, a plenos pulmões, o mar e o ar, como sargaços. Esse adjetivo, de acordo com sua definição, pode trazer informações pontuais:

**SARGAÇO**, s.m. (bot) alga marinha da família das fucáceas (...), que anda travada sobre as águas formando grandes matas em alguns mares ou costas. (...) || (Beira) Erva de montes, de flor branca e por vezes amarela: inóspitas serras em que apenas conseguiam medrar o tojo e o *sargaço*. || (Bot.) || *Mar de sargaço*, parte do oceano Atlântico entre o arquipélago de Cabo Verde, as Canárias e a terra firme da África (AULETE, 1970, p.415).

A partir da elucidação oferecida, percebe-se que “sargaço” encerra em si um peso de empecilho, por ser uma alga que “anda travada”. Além disso, devido à sua forma, vê-se que suas folhas, de cor marrom, reforçam a imagem de algo possivelmente de aspecto pantanoso.

Quando Caymmi entoa “sargaço mar, sargaço ar/ vou me atirar/ beber o mar/ alucinado desesperar”, a planta que qualifica o mar que o pescador navega como sargaço parece, de fato, lembrar um mar pantanoso, uma vez que pode prender, sufocar, podendo conotar um sentido de perigo, dado que o pescador vai, alucinado, desesperar. O sargaço nesta canção pode ser visto como a representação do momento da morte do corpo físico do pescador. Ao saltar do barco, afoga-se no mar de sargaços, alucina, desespera, morre. A passagem do pescador nessas águas de sargaço que o envolvem é turbulenta, agitada, assim como é o mar. Todavia, curiosa é a forma com a qual o cantor guia os versos musicalmente. De acordo com

Costa e Silva (2013, 14min03s):

(...) a melodia, serena e resoluto, tira dos versos o excesso de peso, e os transforma na expressão melancólica do desejo de retorno ao lugar de origem. Morrer é voltar a viver nos braços de lemanjá, Odoiá.

Isto posto, a morte para o protagonista de “Sargaço Mar” não é um fim e não é algo para se evitar, em se tratando de um encontro com lemanjá. É, pelo contrário, uma passagem que se almeja, que se deseja, como já previsto nos versos que tratavam sobre a lua. Pode-se entender, ainda, que as vogais mais abertas se dão, justamente, por conta dessa visão que o pescador tem da morte: não como um fim, mas como um ciclo. Como o oposto da primeira parte da canção, em que esta se dava de forma mais fechada. É possível apreender essa mudança como uma abertura do sujeito em relação ao seu exterior, a entrega do pescador para o mar, para lemanjá.

Pensando, ainda, na parte musical, há de se destacar que a passionalização, já mencionada anteriormente, que confere à canção um aspecto mais emotivo devido ao alongamento das vogais, está presente no final das vogais abertas, como em SARgaço, AR, MAR, atirAR, desesperAR, atribuindo, dessa maneira, um caráter passional à canção. Essa passionalização, no entanto, não se faz dominante. Quando o cantor repete a canção, pela segunda vez, ao cantar os versos que confessa que se atirá, faz de um modo mais calmo, aproximando-se muito da fala.

Retomando um conceito proposto por Tatit e Lopes (2008), essa enunciação enotativa, largamente usada por João Gilberto, é entendida como *figurativização*, “uma espécie de integração 'natural' entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo da nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (p. 17). A combinação de passionalização com figurativização, ou seja, a fala emotiva do cantor, além de uma melodia serena, remete a uma confissão, aos momentos finais do pescador, à felicidade de, finalmente, encontrar-se com lemanjá.

Faz-se de grande valia um olhar mais atento à forma dos versos dentro do campo da tessitura da parte final da canção (ilustração 9). Por conta de seus movimentos de ascensão e retorno, em mais uma canção de Caymmi, assim como em “O mar”, há a sugestão de formas de ondas. É nas ondas que o pescador se afoga, delira, alucina:



**Ilustração 9** – Ascensão e retorno.

B	mar
F	Vou me a-ti-rar be-ber
Ab	o
G	rar
F	Alucinado de-ses
Eb	pe
F	ver
Eb	Que-rer mor-rer pa-ra
D	vi

**Fonte:** a própria autora.

Da mesma forma que, musicalmente, também é representado o momento em que o pescador se lança ao mar, também será representado (ilustração 10) o momento no qual ele imergirá para finalmente mergulhar em direção à Iemanjá:

**Ilustração 10** – Movimento do versos.

Eb	Com
D	Ie
B	man
C	já
G	Ieman
Eb	já o
B	do
C	iã

**Fonte:** a própria autora.

Vê-se que à medida que o pescador afunda em direção à deusa do mar, musicalmente os versos também afundam, como se pode conferir no campo de tessitura acima. No ponto de vista do pescador, conquanto, afundar em direção à sua morte é algo paradoxal, dado que, de acordo com a canção, ele morrerá para

viver, viver com Iemanjá.

Nas palavras de Vallado (2011), “as águas representam as origens e a humanidade termina onde se originou, na água. Esse retorno às origens mostra novamente o movimento cíclico do mito, da memória e da poesia e do candomblé.” (p.30). Observa-se, sendo assim, que, mais uma vez, o tempo cíclico, típico do candomblé, cultura na qual está inserida Iemanjá nessa discussão, aparece em Caymmi. No capítulo anterior, a canção “O mar” revelou a tragédia e beleza contidas na grandeza do mar, o motivo maior da vida dos pescadores, de acordo com Caymmi. A canção iniciava reverenciando a beleza do mar, narrava a história de Pedro e sua tragédia, para fechar seu ciclo novamente no mar. Em “Sargaço Mar”, a cultura dos pescadores nasceu do mar, para viver deste e retornar a ele.

Ademais, o mar em “Sargaço Mar” é representado musicalmente de forma a corroborar com o sentido construído linguisticamente: a canção se inicia com uma intensidade mais discreta do que a terceira parte, retratando a atmosfera na qual o pescador se encontra, de introspecção. Revela, em partes, símbolos, como a lua, por meio de sua posição no campo da tessitura, e desejos escondidos, a partir da utilização da passionalização, para desembocar, enfim, na entrega do pescador, quando a canção afunda junto deste.

Por fim, vê-se na canção “Sargaço Mar”, que seu sentido é edificado a partir da imagem mítica de Iemanjá: a força que a Deusa do Mar exerce sobre os pescadores, o desejo destes de viver sob as águas com a Rainha do mar, a simbologia que circunda a divindade e a lua, suas relações com o mar, tanto por ser o meio onde habita a divindade quanto por representar o espaço de introspecção do protagonista, que ouve a doída canção e se entrega para Iemanjá.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde observar durante o desenvolvimento desta pesquisa, as discussões que perpassam a poesia e a canção levam a caminho distintos: enquanto a análise da primeira se preocupa apenas em abarcar uma análise literária e linguística, a canção necessita de um tratamento que considere o liame entre a letra e a música, respeitando a unidade da canção. Para tanto, são necessários ferramentas e procedimentos específicos para analisar e compreender tanto seu texto linguístico quanto o texto musical. Nesta pesquisa, houve a preocupação em específico quanto à unidade canção, haja vista que “[...] como é habitual na obra de Caymmi, letra e música respondem-se com perfeição.” (COSTA E SILVA, 2013, 01min34s).

Na canção “O mar”, foi possível verificar uma configuração cíclica da canção, iniciando com uma reverência ao mar, passando para uma narrativa que, a partir do protagonista, descreve a tragédia do pescador e as angústias da gente praiana, desembocando, por fim, novamente no mar, encerrando em si toda a sua grandiosidade. Contatou-se, de igual forma, que a representação desse mar, musicalmente, deu-se em um movimento circular, talhando letra e música em uma mesma forma, mostrando que essa canção funciona como uma exaltação ao mar, ao motivo maior contido neste, ao triunfo de sua grandiosidade sobre as desventuras dos pescadores, o sublime sobre a infelicidade, a imponentia sobre a melancolia.

No que se refere à canção “Sargaço Mar”, Iemanjá, divindade profundamente relacionada às águas desde sua origem, no continente africano, está intimamente ligada com a cultura praiana dos pescadores, orientando-a, de certa forma de acordo com as crenças construídas em torno de sua imagem, como sua guarda sobre o destino dos pescadores. Esta proteção vem de seu nome, mãe dos filhos peixes, mas, igualmente, de seu desejo que, por muitas vezes, sendo recíproco entre os pescadores, atrai-os e os guarda no mar. Vê-se que além do elemento mítico presente a partir da imagem de Rainha do Mar, a canção, novamente, trata musicalmente, não da mesma forma que “O mar”, do movimento cíclico, no qual a cultura dos pescadores das canções praias nasce do mar, vive em função deste, e muitos de seus pescadores, morrem para viver eternamente no mar.

O mar de Caymmi, portanto, é místico, majestoso e sonante: é possível ver a canção afundar junto com os pescadores, movimentar-se junto das ondas, acalmar-

se nos silêncios. É espaço e condição para a existência e manifestação de Iemanjá. O mar, em resumo, é o espaço onde não há início, meio e fim, mas sim um movimento circular, sem princípio e nem remate; o mar sempre existiu e as formas de suas manifestações são “emanações diretas da natureza, como se existissem desde sempre no mundo” (COSTA E SILVA, 2013, 05min10s).

## REFERÊNCIAS

- AIRES, Tiago. **Tanto mundo de água para mudar o destino**: representação do mar na obra de Manuel Rui. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/13312834-Tanto-mundo-de-agua-para-mudar-o-destino-representacao-do-mar-na-obra-de-manuel-rui.html>>. Acesso em: 04 jun 2017.
- BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- CARVALHO, João de. O Sublime Mar de Caymmi. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, v.1, n.1, jan./jun., 2012, p. 88-108.
- CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COSTA E SILVA, Paulo da. Sargaço mar [Audio podcast]. (2013, maio). Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/programa/sargaco-mar-por-paulo-da-costa-e-silva/>>. Acesso em: 04 jun 2017.
- INSTITUTO CAMÕES. **Como influencia a Lua as marés?**. 2006. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/images/stories/tecnicas\\_comunicacao\\_em\\_portugues/fisica/Fisica%20-%20Como%20influencia%20a%20lua%20as%20mares.pdf](http://cvc.instituto-camoes.pt/images/stories/tecnicas_comunicacao_em_portugues/fisica/Fisica%20-%20Como%20influencia%20a%20lua%20as%20mares.pdf)>. Acesso em: 04 jun 2017.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Aula show José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski. Vídeo (76min16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=juVmZVu3xz4>>. Acesso em: 06 jun 2017.
- KITSCH. In: Aulete Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/kitsch>>. Acesso em: 30 jun 2017.
- LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **Caymmi e seu violão**. Disponível em: <<http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-caymmi-e-seu-violao.php>>. Acesso em: 04 jun 2017.
- MELLER, Lauro. **Poetas ou Cancionistas?**: uma discussão sobre a música popular e poesia literária. Curitiba: Appris, 2015.
- O'HARA, Larissa. O SIMBOLISMO EM "ISMÁLIA". **REEL-Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, n. 14, ano 10, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/11090/7749>>. Acesso em: 04 jun 2017.
- PRANDI, Reginaldo. Candomblé e o tempo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n. 47, p. 43-58, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102)>

69092001000300003>. Acesso em: 06 jun 2017.

\_\_\_\_\_. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estud. av.** São Paulo, v. 18, n. 52, p. 223-238, dez. 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 30 jun. 2017.

SARGAÇO. In: AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 5. p. 415.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. São Paulo: Atelie Editorial, 2008.

TREECE, David. Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, n. 4-5, p. 332-350, 2004. Disponível em:<[www.revistas.usp.br/teresa/article/download/116391/113976](http://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/116391/113976)>. Acesso em: 04 jun 2017.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.